

CLÁSICOS HISPÁNICOS

CIPRIANO LÓPEZ LORENZO

LOPE DE VEGA COMO ESCRITOR CORTESANO

La Filomena (1621) y *La Circe* (1624) a estudio



IBEROAMERICANA — VERVUERT

Cipriano López Lorenzo

Lope de Vega como escritor cortesano

La Filomena (1621) y *La Circe* (1624) a estudio

CLÁSICOS HISPÁNICOS

Nueva época, nº. 34

Directores:

Abraham Madroñal (Université de Genève / CSIC, Madrid)

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Consejo científico:

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre)

Anne Cayuela (Université de Grenoble)

Santiago Fernández Mosquera (Universidad de Santiago de Compostela)

Teresa Ferrer (Universidad de Valencia)

Robert Folger (Universität Heidelberg)

Jaume Garau (Universitat de les Illes Balears)

Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva)

Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari)

Victoria Pineda (Universidad de Extremadura)

Yolanda Rodríguez Pérez (Universiteit van Amsterdam)

Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba)

Alexander Samson (University College London)

Germán Vega García-Luengo (Universidad de Valladolid)

María José Vega Ramos (Universitat Autònoma de Barcelona)

Cipriano López Lorenzo

Lope de Vega como escritor cortesano

La Filomena (1621)
y *La Circe* (1624) a estudio



Iberoamericana – Vervuert

Madrid – Frankfurt

2023

« Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique ».

«Publicado con el apoyo del Fondo Nacional Suizo».



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional. Para más información consulte <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2023

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2023

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-369-5 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96869-471-9 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-472-6 (e-book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968694726>

Depósito Legal: M-15989-2023

Imagen de la cubierta: *Philomena and Procne*, de Elizabeth Jane Gardner (1837-1922)

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros

Impreso en España.

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

LOS NIÑOS ¿Quién te enseñó el camino
de los poetas?
Yo La fuente y el arroyo
de la canción añeja.
LOS NIÑOS ¿Te vas lejos, muy lejos
del mar y de la tierra?
Yo Se ha llenado de luces
mi corazón de seda,
de campanas perdidas,
de lirios y de abejas,
y yo me iré muy lejos,
más allá de esas sierras,
más allá de los mares
cerca de las estrellas [...]

F. GARCÍA LORCA,
Balada de la placeta.

*A Antonio Sánchez Jiménez,
por las 12 fuentes y el arroyo de la canción añeja.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
1. <i>LA FILOMENA Y LA CIRCE EN SU CONTEXTO EDITORIAL</i>	35
1.1. <i>Varietas et novitas</i>	37
1.2. Obras «del mismo género».....	58
2. HACIA UNA ESTÉTICA DE LA INTERRUPCIÓN Y LA FAMILIARIDAD	75
2.1. «Terrible digresión»: breve taxonomía del <i>intercolumnio</i> lopesco	82
2.1.a. Digresiones en prosa.....	107
2.1.b. Digresiones en verso.....	113
3. ULISES, UN ESPEJO DE DOBLE CARA: AJUSTES ENTRE ORDEN MORAL Y MÁSCARA AUTORIAL.....	123
3.1. <i>Philosophia naturalis et moralis</i>	125
3.2. Hacia un espejo de príncipes: el conde frente a Ulises.....	129
3.3. Hacia un espejo de sí mismo: Lope frente a Ulises.....	142
3.3.a. Ulises-Lope desterrado	145
3.3.b. Ulises-Lope casto	151
4. LOPE PLEITEA: COMPETENCIA Y SOLIDARIDAD EN BUSCA DE UN VEREDICTO	175
4.1. Escenificando la competencia: del duelo mítico al pleito barroco.....	177
4.2. Escenificando la solidaridad: dedicatarios y destinatarios convocados a pleito	193
4.2.a. Dedicatarios: intercesión retórica e histórica	202
4.2.b. Destinatarios: formas de componer una bancada provechosa.....	215

5. POLEMISTAS QUE LEEN Y SON LEÍDOS. ALGO MÁS SOBRE LA RECEPCIÓN	
DEL LOPE CORTESANO.....	229
5.1. Del examen de Amaya al retrato de <i>La Filomena</i>	230
5.2. Y de los márgenes de <i>La Filomena</i> al amigo de Amaya	246
CONCLUSIONES: HACIA LA CORTE Y DESDE LA CORTE.....	273
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	281

INTRODUCCIÓN

La trayectoria lírica de Lope de Vega se ha venido estudiando a través de diferentes máscaras autoriales que el poeta adopta según épocas e intereses¹. Haciendo gala del sobrenombre por el que se le conoció en vida, nuestro Fénix se reinventa y se sucede a sí mismo: fue poeta de romancero, poeta de cancioneros petrarquistas, poeta sacro, cortesano e incluso burlesco. De todos esos *yoés* poéticos, el Lope cortesano o culto no ha recibido la atención que merece, pues ni tan siquiera las obras cumbre de esa etapa gozan de ediciones críticas actualizadas. Hablamos, pues, de un poeta que, a partir de 1621, tras la subida al trono de Felipe IV, pone una pica en el mercado editorial del momento con dos obras de difícil taxonomía genérica: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). ¿Meros poemarios?, ¿cancioneros cortesanos? Con ellas, Lope se adentra en subgéneros literarios poco transitados por él, como la fábula mitológica o la novela breve de corte cervantino, al mismo tiempo que dirige su pluma hacia personajes de la nueva corte. Pero ¿qué motiva tal viraje autorial en la década de los veinte?, ¿qué persigue Lope con estos dos peculiares volúmenes y qué estrategias emplea para la construcción de este inusitado y renovado *yo*? A todas esas preguntas, y otras de mayor calado, se dirige este estudio, cuyas hipótesis pretenden, en definitiva, esbozar un perfil más nítido del autor en su plena madurez.

¹ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, 262-263), 1973-1974 [1864], 2 vols.; Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940; José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967; Américo Castro y Hugo A. Rennet, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968; Antonio Carreño, «“Yo me sucedo a mí mismo” (Lope de Vega): el espejo y la máscara», *Miriada Hispánica*, 1, 2010a, pp. 29-37; y Antonio Carreño, *Que en tantos cuerpos vive repetido (las voces líricas de Lope de Vega)*, Madrid, Cátedra, 2020.

El adjetivo *cortesano* aplicado a la biografía y producción literaria de Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) nos habla de una máscara autorial o, en otras palabras, de un conjunto de estrategias de construcción de su identidad como autor, que la crítica suele fechar entre 1621 y 1627. *Latu sensu*, el adjetivo puede retrotraerse hacia 1598, si aceptamos que la *Arcadia* fue el primer gran intento por encontrar un hueco entre los grandes nombres de la literatura culta y el mecenazgo de la corte de Felipe III. Bajo esta perspectiva parecen fraguarse los trabajos de García-Reidy, siguiendo el corte cronológico de Wright, quienes subrayan la importancia de la *Jerusalén conquistada* (1609) como su gran epopeya trágica y cortesana². No obstante, en este estudio optaremos por un corte cronológico más restringido, concretamente el que propone Pedraza en sus monografías, poniendo el foco sobre la década de los años veinte, en la que Lope se reinventa como poeta lírico en nuevos tonos elevados con el ánimo de alcanzar esta vez el favor y beneplácito de la corte de Felipe IV³.

Imagen simbólica del estado, representación escénica del poder, estructura política propia de una larga etapa de la historia europea, instancia de poder donde se ejerce la política, sistema político previo al nacimiento del estado-nacional... desde los trabajos de Dickens en 1977⁴ hasta las síntesis de Jeroen Duindam en 2004⁵, el término *corte* ha pasado de una perspectiva historiográfica a otra con desiguales resultados:

Una de las cuestiones más arduas que plantean los estudios sobre la corte es definir la relación corte-estado. En realidad, este problema deriva de la falta de definición del concepto “corte”. Resulta sorprendente que, a pesar de la gran cantidad de publicaciones aparecidas en las últimas décadas sobre el tema, aún no exista un concepto consensuado e indiscutido para todos los investigadores⁶.

² Alejandro García-Reidy, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013; Elizabeth R. Wright, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

³ Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003; *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008; y *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, EDAF, 2009.

⁴ A. G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty (1400-1800)*, London, Thames and Hudson, 1977.

⁵ Jeroen Duindam, *Vienna e Versailles. Le corti di due grandi dinastie rivali (1550-1780)*, Roma, Donzelli Editore, 2004.

⁶ José Martínez Millán, «La sustitución del “sistema cortesano” por el paradigma del “Estado Nacional” en las investigaciones históricas», *Libros de la Corte*, 1, 2010, pp. 4-5. Del mismo autor, véanse también «La corte de la Monarquía Hispánica», *Studia Historica-Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 17-61; «La Corte del Barroco. Cambios culturales y de comportamiento», en *La Corte*

Esta queja de Martínez Millán, quien analiza la *corte* a modo de organización político-social característica de los siglos XIII-XVIII, plantea bien la dificultad de la que partimos a la hora de estudiar a «Lope como escritor cortesano», pues sin clarificar el sustantivo de base, ¿cómo saber la extensión del adjetivo? Para aliviar la tarea, conviene rescatar los esfuerzos de autores más recientes que han trazado, *grosso modo*, las tres vías centrales por las que discurre el concepto puesto en debate. Así, Fernández de Córdova aglutina las principales definiciones dadas, las cuales cifran la corte en «centro del poder real, sede de las instituciones centrales de gobierno, y espacio dominado por una élite social al servicio del príncipe»⁷. En el tercer segmento habría que situar, cómo no, la ritualización de esa sociedad y su forma de representarse; un saber «ser» y «estar» que configuran el consabido *ethos* cortesano estudiado en los años treinta del siglo pasado por Norbert Elias⁸. El *ethos*

daba cohesión a la élite aristocrática definiendo su comportamiento público por una determinada forma de andar, comer, hablar o mirar, basada en los valores del «servicio» y la «discreción». Todo un código gestual antecedente de las «buenas maneras» que acabó cristalizando en aquellos manuales de cortesía redactados por oficiales reales como el rey de armas, Pedro Gracia Dei, o el maestresala de la reina, Hernando de Ludueña⁹.

El resquicio por el que la voz autorial de Lope se infiltra en ese trasfondo sociopolítico tiene mucho que ver, a nuestro juicio, con el diseño de la corte en tanto espacio selecto o entramado social de prestigio sobre el que recae un suculento capital simbólico y económico. Que el madrileño se proyecte esencialmente en un lugar en que se desarrollan determinadas prácticas sociales no quita que también anhelara integrarse y medrar en las instituciones administrativas del estado, como evidencia su obstinada candidatura a un puesto de cronista real. Con todo, nos resultará más funcional la metáfora que equipara la corte a un espacio que Lope convierte en destino final de su travesía, porque es justamente la relación con ese destino lo que desencadenará sus dos poses pendulares en los años veinte: la de la pretensión y la de la institucionalización repelida, como iremos desgranando a lo largo del estudio. Junto al espacio de la corte, y

del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria, coords. Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez y Esther Jiménez Pablo, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 7-26.

⁷ Álvaro Fernández de Córdova Miralles, «Sociedad cortesana y entorno regio», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 13-14, 2004, p. 49.

⁸ Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, trad. de Guillermo Hirata, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

⁹ Fernández de Córdova Miralles, *op. cit.*, p. 56.

fuertemente vinculado a este, asomará en nuestro estudio el de la República de las Letras o Parnaso literario, en continua estratificación y tensión. Obviamente, así como el capital económico decanta un capital simbólico, los anhelos cortesanos de Lope tendrán su repercusión en el campo literario en que se desenvuelve, por lo que nuestros análisis darán cuenta de tal trasvase en ciertos momentos. Ahora bien, puesto que el Parnaso y los roces que en él mantuvo Lope han sido frecuentemente abordados por la crítica, nuestro objetivo prioritario será el de retratar la relación del poeta con la nueva corte, dejando que el resto de reconfiguraciones y reacomodos aparezcan de manera coyuntural.

Pero el adjetivo *cortesano* también nos habla de una etapa vital del monstruo de los ingenios, yuxtapuesta a ciclos precedentes como el romanceril (1580-1597), el de la primera madurez (1598-1601), el petrarquista (1602-1610), el sacro (1611-1620); y posteriores, como el de *senectute* (1627-1635); y de unas determinadas obras poéticas —*La Filomena* (1621), *La Circe* (1624), *Triunfos divinos* (1625), la *Corona trágica* (1627) y el *Laurel de Apolo* (1630)—. De estos cinco libros, la crítica enfatiza la importancia de los dos primeros, por tratarse de volúmenes con estructura, materiales y actitudes parejas, como aquí veremos. Consecuentemente, nuestro estudio convertirá a *La Filomena* y *La Circe* en corpus primario sobre el que realizar los análisis oportunos, aunque no descartará los restantes, ni tampoco la producción no lírica del período, a la que consideraremos corpus secundario o de apoyo a fin de contrastar, revalidar o limitar nuestras conclusiones.

Para poder adentrarnos en las motivaciones personales del Lope cortesano, deberemos dar cuenta, antes que nada, de la transmisión textual y de ciertas características de los dos volúmenes que conforman nuestro corpus primario.

En cuanto a *La Filomena*, el punto de partida es, como no podía ser de otra forma, la edición madrileña de 1621 (A), impresa en 4º y con la fórmula de colación: ¶⁴, A-YZ⁸, Aa-Dd⁸, Ee⁴. Ese mismo año, el editor Alonso Pérez había costeadado unas *Rimas* con el *Arte nuevo* y la *XV Parte de las comedias* del Fénix; todas ellas bajo las prensas de la viuda de Alonso Martín. El taller de Francisca Medina, la viuda, estuvo bastante saturado de encargos ese mismo año, pues no solo tuvo que ocuparse de los citados títulos, sino de una reedición de la *Segunda parte* de las comedias de Lope y, concluida *La Filomena*, de la impresión de la *Decimosexta parte* de comedias, así como de reediciones de la *Decimoquinta* y *Decimoséptima*. Aunque la relación —comercial y afectiva— entre el editor, el autor y el taller venía de lejos, el ojo empresarial de Alonso Pérez no se obnubiló ni un tanto con *La Filomena*, e intentó abaratar costes siempre que pudo. Aunque la obra se compone de 54 pliegos —y así lo refleja su tasa—, sostenemos la hipótesis de que esta iba a precisar en un primer momento de 56, más un retrato calcográfico de Lope del que él mismo dio cuenta a Diego Félix de Quijada y

Riquelme en una epístola de 1621: «*La Filomena* se imprime; el retrato no es de la mejor mano, pero tal es ya la cara; fáltanle canas; que ha cuatro años que se hizo para copiarle en estampa; no importa, pues se ha de teñir de negro, como ahora se usa»¹⁰. Si bien el plan de los 56 pliegos fue con el que se pusieron manos a la obra los cajistas del taller, todo apunta a que durante el proceso de impresión se pudieron ahorrar dos pliegos: el cuadernillo de la signatura Z. De ahí que el cuadernillo Y traiga sobrepreso la Z como advertencia de fin de secuencia —YZ⁸—, y de ahí también que ese cuadernillo termine en el folio 176. No obstante, un segundo cajista —como mínimo—, encargado de los cuadernillos sucesivos con inicio en *Aa*, había comenzado a foliar su parte en el 185, con el plan inicial de los 56 pliegos en mente. Ese ahorro eventual de los dos pliegos explicaría asimismo el salto de foliación entre el 176 y el 185. ¿Qué pasaje del texto facilitó economizar tanto material? Sin evidencias ciertas, nos aventuramos a pensar que la prosa de «Las fortunas de Diana», con una disposición en dos columnas y una tipografía más menuda, pudiera ser la responsable. Con todo, Alonso Pérez consiguió reducir aún más los costes y no incluyó aquel retrato de Lope mencionado, ya fuera por cuestiones económicas o por considerarlo inapropiado. También pudiera ser que el retrato que se hizo entonces tuviera grabado el nombre de don Francisco López de Aguilar, pues tal y como como le aseguraba Lope en el prólogo de *La villana de Getafe*, comedia publicada en la *Parte XIV* (1620), a él iba también dirigida *La Filomena*: «reciba en su servicio y protección esta fábula mientras sale a luz con su nombre la *Filomena*, con más digno estilo de su alto ingenio, aunque también desigual a sus merecimientos y mis deseos»¹¹. El motivo de esta sospecha es el retrato que Lope hace imprimir para el *Laurel de Apolo* (1630), en el que el nombre de López de Aguilar se inserta en la orla del grabado, como fiel y glorioso panegirista del Fénix. Sin embargo, la muerte de Felipe III a finales de marzo de 1621 pudo hacer tambalear este plan inicial de Lope y obligarle a buscar un dedicatario próximo a la nueva corte. Consecuentemente, se desestimó el nombre de Aguilar y con él pudiera ser que aquel retrato del que hablaba. Ya fuera por cuestiones estéticas, por el cambio de dedicatario o por rebajar costes, la ausencia del grabado no desdoró la edición: a pesar de la preocupación por el derroche, la edición madrileña de 1621 presentó un texto bastante cuidado, con escasas erratas para una obra de tamaño extensión y especial mimo en la *mise en page* y los elementos estéticos —desde el grabado calcográfico de la portada a diversos motivos xilográficos

¹⁰ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-1943, vol. 4, carta 448.

¹¹ Lope de Vega, «La villana de Getafe», ed. de Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar, en *Comedias. Parte XIV*, ed. de PROLOPE, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015e, vol. 1, p. 258.

ornamentales diseminados por toda la obra—. Para nuestra sorpresa, el cotejo de ejemplares ha puesto de manifiesto la existencia de dos estados que afectan a los cuadernillos H, K, V, X e Y. Los errores de los primeros pliegos impresos debieron de ser rápidamente subsanados, pues la mayoría de ellos solo los hallamos en el ejemplar de la *BNC di Roma*, 6.16.D.38. Mientras que el primer estado se caracteriza, entre otros detalles, por la presencia de la voz «inimportunació» en H6v, el segundo estado corrige la voz y enmienda la minúscula de «guzman» en el verso 425 del pliego V7. No quiere decir esto que el segundo estado haya enmendado todas las erratas filtradas, ni mucho menos; sus correcciones parecen haberse hecho en rápidas ojeadas sobre las prensas. En los ejemplares que se cotejaron se mezclan aleatoriamente, como solía ser habitual, estos pliegos con ambos estados, por lo que en la mayor parte de ellos se rastrean soluciones en una larga casuística combinatoria.

Signatura	Primer estado	Segundo estado
H6v [corrección ortográfica y desarrollo de lineta nasal]	ínimportunació,	importunacion,
K8 206 [inversión de tipo]	<i>Hasta que</i>	<i>Hasta que</i>
K8v 216 [corrección en segmentación de palabras]	<i>enfelpa.</i>	<i>enfelpa</i>
V7 425 [sustitución de tipo]	<i>El guzman</i>	<i>El Guzman</i>
X1 515 [inversión de tipo]	<i>fuento</i>	<i>fuenta</i>
Y1 [sobreimpresión y corrección de posición de signatura Z]	<i>r</i>	<i>r z</i>
Y3 [corrección de posición de Z3]	<i>r3 z3</i>	<i>r3z3</i>

La siguiente edición a la que acudimos fue la de Sebastián de Cormellas «padre», impresa en Barcelona también en 1621 (*B*). La edición se abre con la aprobación dada por Fr. Tomás Roca (O.P.) en Barcelona, el 10 de agosto de 1621; es decir, apenas 20 días después de que se le concediera la tasa a la edición

madrileña, fechada el 19 de julio de 1621. Es el único texto legal de la catalana, por lo que no tenemos más pistas sobre las fechas de su producción. En cualquier caso, intuimos que se trata de una edición autorizada por el propio Alonso Pérez, pues, tal y como venía siendo habitual con las *Partes* de comedias, él y Miguel de Siles mantenían acuerdos con Cormellas para realizar las segundas ediciones en Barcelona y distribuir así el texto en la corona de Aragón. Además, se observa claramente que el taller de Cormellas tuvo que trabajar sobre un ejemplar madrileño y no un original de imprenta; de lo contrario no se explican las semejanzas con la *mise en page* y las soluciones gráficas de la *princeps*. Tanto la siguieron de cerca que absorbieron gran cantidad de sus erratas y descuidos, como el reclamo que precede a «A las obras de Francisco de Figueroa», en ambas ediciones «Las», en lugar de *A las*. Nos decantamos por pensar que la edición barcelonesa debió de fraguarse durante las semanas siguientes a la aparición de *A*, a un ritmo constante y bajo la premisa de ofrecer al lector una versión barata y fácil de manejar —en 8º—, con escasos elementos ornamentales y ajustándose a la inversión prevista de 30 pliegos por ejemplar. Lamentablemente, ese estricto ajuste a los 30 pliegos obligó a Cormellas a sacrificar dos textos liminares en prosa: la dedicatoria a Leonor Pimentel y el prólogo. El enorme interés de Cormellas por las obras del Fénix venía ya atestigüándose desde 1602, con la *Arcadia*, y hasta 1626, con los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Así pues, el beneficio que reportaba el nombre de Lope justificaría la urgencia con que preparó *La Filomena* y el hecho de que, en esta y en muchas otras ocasiones, diera salida a sus obras en colaboración con el editor madrileño. Si bien el taller de Cormellas supo corregir varias —escasas— erratas de *A*, incurrió en otras adicionales, y el resultado fue una edición bastante descuidada, textual y tipográficamente.

En cuanto a *La Circe*, el pistoletazo de salida lo da la edición madrileña de 1624 —muy probablemente, de finales de 1623— (*A2*), impresa en 4º y con fórmula de colación: []¹, ¶⁴, A-N⁸, O⁴, P-Z⁸, Aa-Gg⁸. De nuevo, a cargo del editor Alonso Pérez y bajo las prensas de doña Francisca Medina. Con este volumen, el editor fue algo más generoso, y gastó 59 pliegos para el texto más 1 en paratextos; es decir, un total de 60 pliegos. A ello hay que sumar un cuarto de pliego para el excelente grabado calcográfico de Schorkens con frontispicio arquitectónico, si bien la tasa habla de 60 pliegos *y medio*. Y es que, a nivel ornamental, este volumen de 1624 fue mucho más caro en costes que *La Filomena*: presenta letras capitulares a inicio de sección, combina cabeceras xilográficas historiadadas para cada uno de esos inicios junto con otras más geométricas para cada soneto, tanto de los preliminares como de la serie final. Y, por último, inserta ocasionales *culs-de-lampe* al cierre de los *fragmenta*.



Algunas cabeceras xilográficas usadas en *La Circe* (1624)

Esa suerte de atención se plasma asimismo en los paratextos, pues, a diferencia de *La Filomena*, tenemos una fe de erratas que prescribe hasta ocho enmiendas: «Fol 3. plomo, di pomo; 20. Tirano, di Troyano; 21. por laguna, di en laguna; 62. crubre, di cubre; 69. las, di la; 131. Pilosofo, di Filosofo; 132. toda, di todo; 233. buelta, en el titulo, Novela nona, di Epistola nona» (f. ¶). Quizás esta corrección detenida *a posteriori* haya sustituido al examen y corrección de erratas en prensa, pues no hemos advertido estados en *La Circe*. Otro aspecto que la diferencia de *La Filomena* es que no contó con una edición barcelonesa —u otro enclave de la corona de Aragón—, por lo que su vida editorial fue menos ajetreada y extensa en esos primeros años. No obstante, esa temprana calma cambiaría a partir de una apuesta editorial de 1648.

Entre 1624 y 1625, con los dos volúmenes de Lope ya en el mercado, Claudio de la Sablonara confecciona un cancionero para Wolfgang Wilhelm, conde de Neuburg y duque de Baviera. En esos años, el diplomático alemán visitaba la corte española, por lo que el músico de la Capilla Real decide agasajarle reuniendo 75 canciones polifónicas de los más distinguidos compositores españoles del momento: Juan Blas de Castro, Manuel Machado, Mateo Romero, etc. El manuscrito, que actualmente se conserva en la biblioteca estatal de Baviera, es conocido como el *Cancionero de la Sablonara (M)*, y su impacto en esta historia textual se debe a que allí se recogieron dos romances de nuestro corpus: «Entre dos álamos verdes», de *La Filomena*, y «Entre dos mansos arroyos», de *La Circe*. Las variantes y la continuación de algunas coplas que ofrece el cartapacio fueron muy interesantes para comprender el modo en que Lope había podido adaptar esos *tonos* y la relación tan estrecha que mantenía con los músicos de palacio. Al hilo de esos romances insertos, debemos hacer un breve excursu. No quisimos

cansar el examen de pasajes tan restringidos con el cotejo de antologías romanceriles de enorme éxito a lo largo del siglo XVII que incorporaron los poemas de las novelas dirigidas a Marcia Leonarda, como la *Primavera y flor de los mejores romances que han salido hasta ahora*, reeditada hasta en quince ocasiones, los *Romances varios de diferentes autores*, publicados en Ámsterdam (1677 y 1688), o las propuestas de continuación y refundición del alférez Francisco de Segura: *Segunda parte de la primavera y flor* (1629, 1631 y 1634) y su nueva *Primavera y flor* (1641 y 1659). Todos esos testimonios fueron cotejados por Sánchez Jiménez para su edición de los *Romances de senectud* de Lope, como luego veremos, de donde tomamos las siguientes conclusiones:

En todo caso, del cotejo de las diversas versiones podemos concluir que el texto de la *Primavera* no procede del de las *Novelas a Marcia Leonarda* [...], es decir, del impreso en *La Filomena*. Más difícil resulta precisar si algunas de las variantes que trae son de autor o consecuencia de la transmisión del texto.

[...]

El testimonio de Segura tiene variantes que no parecen proceder de Lope, sino del proceso de transmisión. Se trata de una versión abreviada cuyas lecturas son invariablemente peores que las de las *Filomenas* [Madrid y Barcelona, 1621]¹².

Solamente para el romance «Vengada la hermosa Filis», de *La Circe*, el editor acepta variantes de tales romanceros: «Aunque la versión por la *Circe* fue la cuidada por Lope y la de la *Primavera* tiene varias *lectiones faciliores* y omisiones, esta última presenta alguna lectura interesante que adoptamos, porque mejora el texto base»¹³. Así pues, respetamos las variantes seleccionadas por Sánchez Jiménez para esos contadísimos casos.

La *variatio* de *La Filomena* y *La Circe*, cuerpos formados de varias partes, en palabras de Lope, favoreció la publicación exenta de «Las fortunas de Diana», «La desdicha por la honra», «La prudente venganza» y «Guzmán el Bravo» en colecciones de novelas de rasgos similares. A partir de 1648, estas novelas llegan al lector en un nuevo y exitoso producto comercial: la colección *Novelas amorosas* (C). Detrás de ese acierto se halla el olfato del editor zaragozano José Alfay, en colaboración con el librero Martín Navarro y gracias a las prensas de la viuda de Pedro Vergés. Así, Alfay y Martín reunieron las novelas que Lope había insertado en *La Filomena* y *La Circe*, les añadieron otras cuatro novelas de Castillo Solórzano —«Las dos dichas sin pensar», «El pronóstico cumplido», «La quinta de Diana» y «El celoso hasta la muerte»—, y modificaron la mayoría de los títulos

¹² Lope de Vega, *Romances de senectud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018b, pp. 21 y 25.

¹³ *Ibidem*, p. 31.

para despistar al lector. El conjunto, una de las grandes «imposturas literarias españolas», se vendió como *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*, ocultando, pues, el nombre de los autores y haciendo pasar las novelas de Solórzano por obras de muchos otros¹⁴. Anne Cayuela, Cristina Castillo Martínez y David González Ramírez¹⁵, entre otros, han estudiado en profundidad este proceder fraudulento de ambos socios y, si bien todos subrayan el robo, la falsificación y el estímulo que supuso a editores posteriores como Isidro de Robles, también admiten que «Alfay y Navarro se convirtieron no sólo en los primeros compiladores de un volumen conjunto de novelas cortas de diferentes autores, sino también en los primeros editores de las *Novelas a Marcia de Leonarda*»¹⁶; un artificio, no olvidemos, que sigue editándose y del que se sigue hablando en los estudios críticos contemporáneos.

La buena acogida de la colección anima a los editores a reimprimir el texto al año siguiente, 1649, en el mismo taller zaragozano (*D*). Un año más tarde, Tomás Vassiana, impresor de Barcelona, aprovechando el filón de la obra, sacará una nueva edición con el doble de folios que su antecesora (*E*). Cambiará el nombre del dedicatario y otros pequeños detalles. *C* parece haber seguido a la *princeps* —no sigue nunca las variantes originadas en el taller de Cormellas—, en tanto que *D* y *E* continuaron la senda marcada por *C*, asumiendo sus variantes y aportando nuevas divergencias. En el caso de *E* pudo haber cotejo de las dos ediciones zaragozanas, pues a veces sigue a *C*, y a veces sigue a las variantes exclusivas de *D*, como en «Cuán» por «Qué» en la primera intervención de Celio a Diana. La barcelonesa, en cualquier caso, se tomó más licencias, alargando secuencias textuales para, seguramente, rematar ciertas planas.

En 1666, un nuevo editor con iguales miras profesionales, Isidro de Robles, emprende un proyecto similar al del zaragozano Alfay y reúne once novelas de diferentes autores españoles bajo la miscelánea *Varios efectos de amor en onze novelas exemplares, nuevas, nunca vistas, ni impresas [...] Compuestas por diferentes autores, los mejores ingenios de España* (Madrid: por José Fernández de Buendía) (*F*). Su título, en cuyas ediciones del siglo XVIII cambiará a *Varios prodigios de*

¹⁴ Véase Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

¹⁵ Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996; Cristina Castillo Martínez, «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta del siglo XVII», en *Imposturas literarias españolas*, *op. cit.*, pp. 33-55; David González Ramírez, «Lope de Vega y Castillo Solórzano. Los mejores ingenios de España. Consideraciones críticas sobre la transmisión, la compilación y la repercusión de las *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1648)», *Alazet*, 19, 2007, pp. 27-54; y del mismo autor, «José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza. Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa», *Archivo de Filología Aragonesa*, 66, 2010, pp. 97-154.

¹⁶ Castillo Martínez, *op. cit.*, p. 36.

amor, es igual de engañoso que el de las *Novelas amorosas*: lo que ofrece no tiene nada de nuevo ni inédito. Todas las novelas ya han sido publicadas anteriormente, solo que ahora se han maquillado con algunos retoques del editor para adecuarlas al nuevo gusto del público. Junto con las de Alcalá y Herrera, Tirso, Camerino, Moreno y Castillo Solórzano, la novela de Lope «La desdicha por la honra» sufre una profunda adaptación que trastoca título («Los amantes sin fortuna»), nombres de personajes, referencias espacio-temporales, digresiones, etc.¹⁷. El texto gozó de otras siete ediciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII —una en 1691, otra madrileña de 1709, dos barcelonesas de 1709 también, una quinta de hacia 1719, una sexta de 1729 y la séptima de 1760—.

Entre 1739 y 1748, el teatino y académico António Caetano de Sousa publicó seis volúmenes con las pruebas documentales que avalaran lo expuesto en su monumental *Historia genealógica da Casa Real portuguesa* (1735-1749) (G). Dentro de esas pruebas o *Provas da Historia* (Lisboa: Oficina Sylviana, 1745, vol. 4, pp. 618-636), Sousa incluyó las octavas que Lope compusiera a La Tapada, insigne villa y reserva de caza del duque de Braganza, en Vila Viçosa, región de Alentejo. El *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal* de Sebastián Miñano y Bedoya (vol. 10, 1828) describía así el lugar:

Entre las cosas dignas de la curiosidad de un viajero merece particular atención en esta villa la casa y quinta del teniente rey de la plaza, que cae hacia el campo o rocío de la Lapa. Es igualmente notable, a 8 millas de distancia, la Tapada o bosque vedado, de 10 millas de circunferencia, que contiene variedad de árboles, fuentes, arroyos, y mucha caza mayor y de volatería, y un palacio (p. 5, col. der.).

El padre Sousa trae a colación el poema de Lope para rematar su galería documental en torno a Vila Viçosa, término en que también se encontraba la famosa capilla musical del Colégio dos Reis. El texto que se presenta parece seguir a A, aunque con múltiples variantes que afectan a palabras de poca entidad gráfica y fónica: preposiciones, artículos, conjunciones y adverbios como «ya» o «no». Hemos detectado escasas erratas, causadas, a veces, por interferencia con el portugués.

Más adelante, aún en el siglo XVIII, la declaración de intenciones que Francisco Cerdá y Rico desarrolla en el prólogo del primer volumen de su *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, del hábito de San Juan* (H) no tiene desperdicio alguno. La propuesta

¹⁷ Fernando Copello, «Cuestiones de gusto, mercado y costos: la transformación de *La desdicha por la honra* de Lope en *Los amantes sin fortuna* (Madrid, 1666)», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. y postfacio Anne Cayuela y Roger Chartier, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 269-288.

editorial del académico implicó cierto proceso de confrontación de testimonios y un juicio crítico que le permitió enmendar, con gran tino, algunos pasajes, y, con menos tino, tergiversar otros tantos. Así expresa él mismo su intervención en el texto:

Bajo de este supuesto el primero y principal cuidado se ha tenido en no omitir nada de cuanto salió en las anteriores ediciones, confrontándolas todas para suplir de unas lo que faltase en otras. Cuyo examen ha producido también el beneficio de que se hayan emendado varios defectos y erratas, de que estaban plagadas la mayor parte de ellas. No ha sido menor la diligencia, en que saliese tan correcta la impresión y tan aseada, como ella por sí manifiesta. En la *orthographia* se ha seguido la del autor, o por mejor decir la que usaban los hombres doctos en su tiempo, procurando la uniformidad [...] En lo que toca a la puntuación, era tan pésima la que tenían todos los ejemplares, que por falta de ella era imposible entender muchos periodos, que ahora fácilmente se comprenderán a primera vista (vol. 1, pp. IX-XI).

A pesar de hablar de suplir y enmendar partes mediante esa peculiar *collatio*, cuando se refiere a *La Filomena* y *La Circe*, Cerdá y Rico parece haber seguido casi exclusivamente las ediciones *principes*:

Lo restante del presente volumen se compone de XX epístolas, de las cuales las IX primeras están tomadas de la Circe, que *con otras Rimas y prosas* se imprimió en Madrid en casa de la viuda de Alonso Martín el año de M DC XXIV en 4, y se hallan insertas desde la pag. 150 hasta el fin. Las otras XI se sacaron de la *Filomena*, con la cual salieron a luz en M DC XXII [*sic*] en 4, desde la pag. 108 en adelante» (vol. 1, p. XIV).

El desliz en la fecha de publicación de *La Filomena* no debe alertarnos: no se conoce ninguna reedición de 1622, y el resto de la información dada —hay que corregir igualmente «pag. 108» por *folio 108r*— concuerda con las características de la *princeps*. El volumen segundo ratifica esto: «Síguese *La Filomena*, que con otras diversas prosas y versos se publicó en esta villa *en casa de la viuda de Alonso Martín* en 4.» (vol. 2, p. IV). Para el «Discurso de la nueva poesía», en el volumen 4, Cerdá debió de tomar también el texto madrileño, aunque en el prólogo se asegure de manera errónea que la publicación del «Discurso» se hiciera tras los 200 sonetos de las *Rimas* de Madrid (1609) y Huesca (1623).

Lapsus aparte, *H* apunta siempre a las *principes*, salvo cuando llegamos al volumen octavo, de 1777, en el que se imprimieron las novelas dedicadas a Marcia Leonarda. En el caso de las novelas cortas, Cerdá y Rico declara tener en cuenta también las ediciones de las *Novelas amorosas* hechas en Zaragoza (*D*) y

Barcelona (*E*) —parece desconocer la edición de 1648 (*C*)—. Nuestro editor fue consciente de que las ocho novelas del tomo no eran del Fénix: «La diversidad de estilo, invención y otras circunstancias que se advierten entre las cuatro primeras y las demás persuaden que sean de diversos autores; pero», continúa, «como el que las publicó no nos quiso comunicar esta noticia, tampoco nos detendremos en hacer conjeturas voluntariamente» (vol. 8, pp. VI-VII), y allá que fueron las ocho novelas juntas a la *Colección* lopesca de Sancha. En cuanto a la filiación textual, que es lo que nos interesa aquí, «Las fortunas de Diana» arrastran, por tanto, las variantes que se introdujeron ya en *E*, con posible contaminación de *A*.

De forma general, diremos que *H* tiene una decidida intención de refrescar y adaptar el texto a los nuevos tiempos, en consonancia con la práctica filológica del XVIII y bajo la filosofía de rescatar a los autores clásicos de la literatura patria. Las variantes que introduce no son siempre resultado de malas lecturas o errores propios del proceso de copia, sino, antes bien, innovaciones que aportan un tanto más de coherencia interna y de ajuste con la cultura y gusto de la Ilustración. Algunos ejemplos de esas innovaciones en *La Filomena* son:

risueña AB Ble Car : serena H Ros Gua. Para *H*, el adjetivo, referido a *Filomena* en pleno conflicto ante *Tereo*, no parece encajar bien con su pena reprimida, pues entiende la voz en su sentido literal: «que se aplica al que muestra risa en el semblante, o con facilidad se ríe» (*Aut.*). No aprecia el uso figurado o metafórico de la misma: «se dice de aquellas cosas que se mueven suavemente, causando gusto y placer» (*Aut.*). *Cerdá* y *Rico* opta por resolver la aparente antítesis de tal situación, expresando quizá una sensibilidad extraña al uso retórico de *Lope*.

ojos retorcidos AB Ble Car : los ojos torcidos H Ros Gua. Para caracterizar la mirada sinuosa de la *Envidia*, *Lope* emplea por metonimia «los ojos». La variante de *H* no parece entender el aspecto psicológico y desplaza el sentido del pasaje hacia lo fisonómico, retratando al monstruo como un ser bizco. La variante dieciochesca no quiere dejar el verso hipométrico, de modo que lo compensa con la adición de «los». En consecuencia, lleva este tipo de alegorías al plano casi paródico y expresa una sensibilidad alejada de algunos usos retóricos.

transparente AB Ble Car : excelente H Ros Gua. Adjetivo referido al nácar de las pezuñas de *Pegaso*. La variante está motivada por el hecho de que el nácar no es una materia transparente, sino opaca. *Transparencia* y *opacidad* eran términos que funcionaban de manera diferente en un siglo que ya había leído *Opticks* (1704), de *Newton*, y que había ido abandonando la física aristotélica.

tan mortal desmayo ABCDE Ric Ble Bar Car Pre : tal desmayo H Ros. Variante motivada porque el desmayo no produce la muerte de *Diana*; esta solo queda inconsciente durante un tiempo. Se trata de una innovación más coherente con el desarrollo de la historia.

En conjunto, la edición dieciochesca que se hace de Lope es un ejercicio que deja menos espacio a la connotación imaginativa y al uso de un lenguaje menos encorsetado, todo lo cual pudiera redundar en ininteligibilidad para los lectores de la época. Lo que exponen estos breves ejemplos parece encajar con lo que Cerdá y Rico había hecho ya con los *apéndices eruditos* de Lope en esa misma edición impresa por Sancha: alterar, combinar, añadir... a libre antojo. Así lo confirma Sendín Vinagre:

Precisar las diferencias de esta edición del siglo XVIII con las ediciones áureas requeriría un cotejo exhaustivo en el caso de cada obra, dadas las frecuentes libertades de su editor con el texto de los *apéndices*, que completa y aumenta a su entero capricho [...] Para corregir este *mal gusto* lopesco, efectivamente tan de su siglo —y aun siendo un editor competente y escrupuloso— no se detiene ante los cambios que haya que afrontar para presentar estas excrescencias eruditas con arreglo al *buen gusto* de los lectores de su edición¹⁸.

Por mucho que desde la práctica filológica actual la edición de Cerdá y Rico parezca execrable, no se le puede restar mérito en ciertos pasajes, donde con buen olfato y juicio crítico supo proceder, como en el verso 399 de «La Andrómeda», donde enmendó con una conjunción disyuntiva que mantuvieron algunos especialistas siglos más tarde: «al deseo *AB Car* : o al deseo *H Ros Gua Ble*».

Las ediciones modernas —posteriores a 1830— que hemos consultado también trajeron sus propios bienes y males. Tras *H*, la primera edición moderna que consultamos fue la de Cayetano Rosell para la Biblioteca de Autores Españoles (*Ros*)¹⁹, seguida de la que hizo Luis Guarner en 1935 (*Gua*)²⁰, y la edición de *La Circe* que Aubrun hizo al alimón con Muñoz Cortés en 1962 (*Aub-Muñ*)²¹. A finales de los años sesenta, y tras la edición que Francisco Rico preparó de las *Novelas a Marcia Leonarda* para Alianza en 1968 (*Ric*)²², José

¹⁸ Juan José Sendín Vinagre, «A imitación de los *excelentes antiguos*: la anotación erudita de la propia escritura y los *apéndices eruditos* de las obras de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 25, 2000, p. 141.

¹⁹ Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de don Cayetano Rosell, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856, vol. 38.

²⁰ Lope de Vega, *Poemas. El Isidro. La Filomena. La Andrómeda. La Circe. La rosa blanca. La gatomaquia*, prólogo, edición y notas críticas y bibliográficas de Luis Guarner, Madrid, Bergua, 1935.

²¹ Lope de Vega, *La Circe*, ed. de Charles V. Aubrun y Manuel Muñoz Cortés, Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1962. Véase también Charles V. Aubrun, «*La Circe*. Estudio de estructura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 54, 1963, pp. 213-248.

²² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alianza Editorial, 1968b.

Manuel Blecua publicó un primer volumen en la editorial Planeta con las piezas líricas más insignes del autor (*Ble*)²³. La edición volvió a lanzarse en 1983 y 1989, y desde entonces ha permanecido como una de las más respetadas y citadas entre los eruditos lopistas. De sus limitaciones y parquedad ya dio cuenta, no obstante, Patrizia Campana, lo cual justificó su tesis doctoral sobre *La Filomena*, dirigida por Alberto Blecua²⁴. La tesis y los artículos posteriores de esta autora son, sin duda, las más valiosas investigaciones sobre la obra con las que contamos actualmente, máxime en lo que toca a la configuración genérica del poemario en su fluido diálogo con *La Circe*²⁵. En su tesis, leemos certeros comentarios de cada una de las partes que arma el cancionero, aunque Campana no buscó con ella revitalizar la edición de José Manuel Blecua. A pesar de no publicar su tesis, ese esfuerzo no cayó en saco roto y sus aportaciones han servido para que tanto *La Filomena* como *La Circe* volvieran a recuperar su espacio en la bibliografía especializada. De hecho, el recorrido por el universo lírico de Lope que nos mostró Pedraza en 2003 ya se hacía eco de las conclusiones de Campana, y nos obsequiaba con todo un capítulo consagrado a las dos obras, si bien lo hacía de manera poco novedosa: poniendo el foco en los ecos de las polémicas literarias²⁶. Años más tarde, la colección de ensayos con los que Pedraza trazó una semblanza biográfica bajo el título *Lope de Vega, genio y figura*²⁷ —muchos de ellos ya publicados a principios del siglo XXI— apenas recalaba en esa máscara cortesana y, por tanto, *La Filomena* y *La Circe* volvían a la órbita marginal en la que se hallaban en la década anterior.

En 2004 encontramos una nueva edición de ambos poemarios, esta vez de la mano de uno de los más reputados lopistas españoles: Antonio Carreño²⁸. Su edición en la Biblioteca Castro fija el texto con algunas novedades respecto de la lectura de Blecua, pero, por exigencias de la colección, ni la acompaña

²³ Lope de Vega, *Obras poéticas I*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.

²⁴ Patrizia Campana, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998a.

²⁵ Patrizia Campana, «Hacia una edición anotada de *La Filomena* de Lope de Vega: la *Epístola a don Juan de Arguijo*», en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, coords. Antonio Chas Aguión, et al., A Coruña, 1998b, vol. 1, pp. 135-144; «*La Filomena* de Lope de Vega como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 425-432; y «Las epístolas de *La Filomena* de Lope de Vega como macrotexto», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8, 2021, pp. 24-46.

²⁶ Pedraza Jiménez, *op. cit.*, 2003.

²⁷ Pedraza Jiménez, *op. cit.*, 2008.

²⁸ Lope de Vega, *Obras completas. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004a.

de un aparato crítico ni de la más mínima nota (*Car*). Desde entonces, pocos investigadores se han acercado a ellas y siempre de forma parcial; por caso: Marco Presotto, con las *Novelas a Marcia Leonarda* (*Pre*) en 2007²⁹ —superando en calidad y rigor a la de Barella de 2003 (*Bar*)³⁰—; Martina Vinatea Recoba, con la *Epístola de Amarilis a Belardo* (*Vin*) en 2009³¹; o Pedro Conde Parrado, con el *Discurso de la Nueva Poesía* (*Con*) en 2015³². La edición de los *Romances de senectud* a cargo de Antonio Sánchez Jiménez (*San*) en 2018 también nos permitió cotejar los romances insertos en las novelas de ambos volúmenes, aunque se tratara de un examen muy restringido³³. El resultado es que, a día de hoy, las mayores obras del Lope de los años veinte siguen sin encontrar una plaza digna en los estudios eruditos, y el estado de la cuestión nos lega un retrato difuso del autor en sus años de plena madurez, mientras que otras etapas vitales, como la juventud romanceril —desde Goyri, pasando por Carreño y hasta Sánchez Jiménez³⁴—; o el ciclo de senectud³⁵ se siguen transitando con asiduidad.

Ante la escasa bibliografía crítica en torno a la producción poética de Lope entre 1621 y 1627, este estudio planteará la hipótesis de que la configuración de la máscara cortesana de Lope responde a un afán por mantener su hegemonía en el campo literario madrileño, e incluso hispánico, bajo el nuevo reinado de Felipe IV, esgrimiendo para ello toda una batería de recursos dirigidos, por un lado, a su ensalzamiento como autor polifacético y de recta moralidad, y, por otro, al ataque de sus mayores enemigos literarios, ante los cuales expone una visión estética personal con el fin de minusvalorar tendencias y voces de nuevo cuño.

De manera general, la crítica ha leído *La Filomena* y *La Circe* a partir de tres claves: como fuentes documentales para la biografía de Lope de Vega, como eslabón de su polémica frente a los neoristotélicos y gongoristas, o para ahondar en las novelas breves dedicadas a Marcia Leonarda que, de forma tan original e inesperada, pasaron a constituir un subproducto editorial *per se* apenas 25 años

²⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.

³⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003a.

³¹ Lope de Vega, *Epístola de Amarilis a Belardo*, ed. de Martina Vinatea Recoba, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

³² Lope de Vega, *Epístolas de La Filomena de Lope de Vega*, ed. de Pedro Conde Parrado, Paris, Université Paris-Sorbonne, Labex Obvil, 2015a. Recurso en línea: <<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1621censura-lope>> [última consulta el 28 de junio de 2021].

³³ Vega, *op. cit.*, 2018b.

³⁴ María Goyri de Menéndez Pidal, *De Lope de Vega y del romancero*, Zaragoza, Librería General, 1953; Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979; y Lope de Vega, *Romances de juventud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015b.

³⁵ Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990; y Vega, *op. cit.*, 2018b.

después de su primera aparición pública³⁶. Todos los estudios actuales sobre estas obras y el Lope de esta etapa pasan irremediablemente por alguno de estos derroteros. Claro está que esos acercamientos fueron correctos y necesarios, si bien dejaban en el camino muchos otros problemas que impedían un dibujo exacto de la máscara cortesana de Lope.

Nuestro estudio arrancará de algunas de las ideas expuestas por Campana en su tesis, concretamente del modo en que Lope expresa en *La Filomena* —como también lo hará en *La Circe*— una ambición intelectual y literaria que contrasta enormemente con la carta de presentación neoestoica de la portada:

Lope lo quiere todo a la vez: defenderse de los que le critican duramente, atacar a sus detractores, presentarse como un poeta capaz de rivalizar con los mejores en todos los géneros literarios, exhibir su erudición y mostrar sus excelentes relaciones con literatos y mecenas de más influencia³⁷.

Aunque breve, el párrafo citado nos parece un espléndido punto de partida para acometer las estrategias editoriales y de autocanonización que Lope puso en marcha con el fin de poner el campo literario del momento a su favor. Por eso hemos espigado cada una de esas ambiciones del Fénix y las hemos convertido en capítulos de este trabajo:

a) La defensa y ataque a sus detractores: ya apuntamos que nuestro corpus ha atraído el interés de la crítica por cuanto participa de la polémica gongorina y de la originada por los neoaristotélicos³⁸. En la actualidad, el proyecto *Góngora*

³⁶ Francisco Ynduráin, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962; Nieves Algaba Pacios, «Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, 2001, pp. 11-30; María Zerari-Penin, «Las *Novelas* de Lope de Vega: apuntes para un retrato de Marcia Leonarda», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Paris, 2010, vol. 2, pp. 722-731; Georges Güntert, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», *Studia Aurea Monográfica. Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, 1, 2010, pp. 227-247; María Ángeles Fernández-Cifuentes, *Tradición e innovación en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2013; Emilio Blanco y Antonio Sánchez Jiménez, «Lope de Vega, en la encrucijada de la novela (corta): sentencias y aforismos en las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624)», *Revista de Filología Española*, 96:1, 2016, pp. 39-59; Manuel Piqueras Flores y Blanca Santos de la Morena, «La *Circe*, la *Filomena* y las *Novelas a Marcia Leonarda* en el contexto editorial de las colecciones de ficciones y metaficciones», *eHumanista*, 38, 2018, pp. 465-472.

³⁷ Campana, *op. cit.*, 1998a, p. 16.

³⁸ Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas, 1958-1967, 3 vols.; Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973; Xavier Tubau Moreu, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época:*

del Obvil (Université Paris-Sorbonne), dirigido por la Dra. Mercedes Blanco, aboga por profundizar en el primero de esos frentes, gracias a ediciones críticas de los textos involucrados en la disputa, entre los que podemos leer fragmentos de nuestro corpus primario. Este punto permeará a lo largo de todo el estudio, si bien hemos reservado el capítulo 5 para abordar estas tensiones en relación con la recepción de la obra de Lope.

b) La presentación de su capacidad poética, variada y competitiva a través de una estética personal: al mismo tiempo que contrarresta las voces de sus competidores, Lope urde un programa estético cohesionado. Este exhibicionismo conlleva, igualmente, demostrar su maestría en géneros literarios que bien dominaban otros competidores —Góngora y Cervantes—, de modo que incluiremos entre nuestros objetivos la novedad de las propuestas de Lope, en línea con argumentaciones precedentes³⁹. El capítulo 2 se centrará en esa dimensión estética, particularmente en su gusto por la *digressio*.

c) El lucimiento de su erudición a través del vínculo entre la máscara cortesana de Lope y el nuevo orden moral impuesto por la corte de Felipe IV: la reciente Junta de Reformación y el tono “ejemplarizante” del gobierno del nuevo monarca crean una atmósfera moral que obliga a Lope a replantear sus estrategias para acercarse a la corona⁴⁰. En este sentido, intentaremos analizar el engranaje de *La Filomena* y *La Circe* para rebajar las notas discordantes de la producción anterior y elevar una imagen renovada, más culta y más escorada hacia tesis neoestoicas, gracias a la *auctoritas* clásica de Lipsio, Cicerón, Estacio, etc.⁴¹. El capítulo 3 se ocupará de esta línea de investigación.

Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008; Julián González-Barrera, «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*, 88:2, 2012, pp. 153-168; y Jacobo Llamas Martínez, «Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre *La Filomena*, *La Circe* y el *Burquillos*», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 132-146.

³⁹ Ernesto Martineche, «*La Circe* y los poemas mitológicos de Lope», *Humanidades*, 4, 1922, pp. 59-66; Melveena McKendrick, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Woodbridge, Tamesis, 2000; Antonio Sánchez Jiménez, «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Felix*, 1, 2010, pp. 39-65.

⁴⁰ John H. Elliott, *Imperial Spain: 1469-1716*, Harmondsworth, Pelican Books, 1970; John H. Elliott, *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Mondadori, 1998; Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

⁴¹ Antonio Ramajo Caño, «Las huellas clásicas en un poema de Lope de Vega (‘En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla’)\», en *Studia aurea. III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Griso-Lemso, Pamplona/Toulouse, Universidad de Navarra/Université de Toulouse, 1996, vol. 1, pp. 449-456; Alejandro García-Reidy, «Lope de Vega y la apología de su musa: autoridades clásicas *pro domo sua*», *Anuario*

d) La exhibición de sus excelentes relaciones con literatos y mecenas de más influencia mediante el uso de múltiples destinatarios y dedicatorias: a partir de la *Trecena parte de comedias* (1620), el destinatario único se atomiza o fragmenta en una larga lista de nombres⁴². La nueva práctica también alcanza a nuestro corpus, de tal suerte que por él transitan doña Leonor de Pimentel, el conde-duque de Olivares y una decena de amigos del poeta. El autor tupe así una densa red de afectividad y camaradería que permite continuar con nuestra lectura de «opositor» que se aúpa sobre sus mejores trabajos y más influyentes avales hasta lograr su merecido hueco en el Parnaso español. El valor de la amistad⁴³ ensalzado en sus epístolas y la forma en que Lope cubre sus espaldas para amedrentar a sus competidores serán desbrozados en el capítulo 4.

A estas cuatro líneas añadiremos una quinta. Nuestro corpus primario destaca por su variedad y novedad, entre otros aspectos. El objetivo de esta última línea de investigación es comparar esos rasgos de innovación con el resto de publicaciones del contexto editorial en el que nace. Para ello, entenderemos que el autor actúa como proveedor de capital simbólico, y sus dos obras son como repertorios curriculares o *portfolios* con los que presentarse ante la nueva corte, una vez que la red clientelar del poeta se ve mermada o desfavorecida. A esa dimensión editorial estará dedicado el capítulo 1.

En resumen, veremos que la cita de Campana nos sirve de excusa para atacar diferentes órdenes de forma individualizada en cada capítulo: el orden editorial, en el capítulo 1; el estético, en el 2; el orden filosófico-moral, en el capítulo 3; el social, en el 4; y, finalmente, el “polemizante” o el de la recepción en el capítulo 5.

La necesidad de establecer diálogos entre disciplinas afines es vital en este proyecto, que buscará la sinergia entre la metodología tradicional filológica, la óptica histórica, la historia de la edición, la sociología y las aportaciones que nos ofrece la bibliografía material⁴⁴ y la ecdótica, desde las que abordar cuestiones sobre variantes y poliperspectivismo que deben ser consideradas en nuestra lectura e interpretación posteriores. Así pues, un superficial acercamiento a una

de Lope de Vega, 12, 2006, pp. 127-140; Julián González-Barrera, «Lope de Vega y los ‘librotes de lugares comunes’: su lectura particular de *Raviso Tëxtor*», *Anuario Lope de Vega*, 13, 2007, pp. 51-72.

⁴² Thomas E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975; Florence d’ Artois, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42, 2012, pp. 95-119.

⁴³ Julián González-Barrera, «El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 28: 1, 2008, pp. 139-150.

⁴⁴ Ronald B. McKerrow, *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco Libros, 1998 [1927]; Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. de Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez, Gijón, Trea, 1999 [1972].

crítica textual aún vigente más las actuales herramientas citadas constituirán la base metodológica de nuestro estudio. En este punto, valga advertir que las citas de ediciones antiguas (*principes*, mayormente) serán modernizadas siguiendo las prescripciones de la RAE, mientras que las citas de monografías y ediciones modernas mantendrán el formato que sus autores y/o editores acordaron, incluso cuando contravienen normas actuales y gustos personales.

Para nuestro análisis de la identidad autorial recurriremos a las propuestas metodológicas de Pierre Bourdieu⁴⁵, a partir de las cuales traduciremos el panorama literario de principios del siglo XVII como campo acotado y escaso en el que diversos agentes compiten por alcanzar un capital económico y simbólico, accionando para ello múltiples estrategias que puedan llevarlos desde una situación de periferia hacia el codiciado centro, entendido este último como metáfora del poder y la autoridad. La terminología empleada, pues, también apunta hacia esa metodología, aunque se enriquece de otras contribuciones de finales del siglo pasado, como la de *episteme*, defendida por Michel Foucault en torno a los discursos del saber y la relación poder-conocimiento como instrumento de control social⁴⁶; o la de *Self-Fashioning*, desarrollada por Greenblatt para describir los procesos de construcción de una autoimagen que dialoga con los valores estéticos y sociales de una época⁴⁷. Aceptamos, en definitiva, la aplicación de la sociología de la literatura al estudio de las máscaras autoriales de Lope, en línea con recientes investigaciones de máximos expertos —Profeti, García Aguilar, García-Reidy⁴⁸—, y grupos de investigación de extensa y prestigiosa trayectoria académica —PASO, PROLOPE, GRISO, BIESES, etc.—.

Con este estudio daremos forma a una de las primeras monografías que se centre, exclusivamente, en las estrategias autoriales del Lope de los años veinte. Algo que, esperamos, reactive el interés de la crítica sobre estas obras de nuestro

⁴⁵ Pierre Bourdieu, «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», trad. de Desiderio Navarro, *Criterios*, 25-28, 1990, pp. 108-125; Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.

⁴⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1967; Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, trad. de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996.

⁴⁷ Stephen Greenblatt, *Renaissance and Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago, 1980.

⁴⁸ Maria Grazia Profeti, «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell' officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 11-44; Maria Grazia Profeti, «Poder y estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, eds. Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo, Paris/Firenze, Publications de la Sorbonne/Università di Firenze (Alinea Editrice), 1999, pp. 87-105; Ignacio García Aguilar, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Orto, 2006; García-Reidy, *op. cit.*, 2013.

corpus y avive el debate sobre la trayectoria lírica del Fénix. Asimismo, confiamos esclarecer cuáles fueron las razones por las que elabora dos obras, entre otras, de similar signo y factura, cuáles fueron los objetivos de su nueva máscara y en qué medida los satisface.

1.

LA FILOMENA Y LA CIRCE EN SU CONTEXTO EDITORIAL

«[...] y formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. Pienso que no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la Naturaleza, y Tulio al divino Platón. Si tuviere este suceso, seguiranle algunas obras que quedan en mis papeles del mismo género»

(LOPE DE VEGA, «Prólogo» a *La Filomena*, f. ¶3v).

Cuando en el prólogo de *La Filomena* Lope encomienda la obra a la protección de doña Leonor de Pimentel, se expresa con una clara consciencia de riesgo e innovación. Con ese «suceso» (‘éxito’) entendemos que alude a «no perderá por la variedad», si bien no aclara en qué sentido desea que su obra no pierda: ¿en calidad literaria?, ¿en estimación por parte de su dedicataria?, ¿en beneficio económico? Más bien en todo a la vez. De un lado, es fundamental el éxito de su obra en términos de rédito simbólico inmediato, o sea, reconocimiento por parte de doña Leonor, aunque no sea esta una condición *sine qua non* para cumplir con sus intenciones futuras, a tenor de lo poco que sabemos que ocurrió años después: que Lope no consiguió el respaldo que esperaba de la corte y que aun así dio a la estampa nuevas obras de estrecha filiación genérica con *La Filomena*. De otro lado, el rédito simbólico a medio y largo plazo —mitificación de su ingenio o afianzamiento de su centralidad en el nuevo reinado—, y el rédito editorial —evitar pérdidas al editor y reinvertir en otras aventuras literarias— fueron motivos suficientes para que el autor se preocupara por la factura de su creación, de cómo sería vendida, leída e interpretada a pesar de

su *varietas*. De ahí que necesite excusar con tanto ahínco la mezcolanza del material que presenta. Primero en términos anatómicos, luego bajo la *imitatio* aristotélica, a continuación, con un pretencioso parangón con Platón, y en una declaración al final del prólogo incluso parece agregar la propia «variedad de los juicios de los hombres», descargando el estilo de su obra en la percepción lectora. Esta preocupación es bastante llamativa en un autor cuya firma era reclamo y garante de jugosas ventas y, por ende, es representativa de la originalidad e impacto potenciales de *La Filomena* a ojos de su creador. Se argumentará que toda esta retórica de la duda y la inseguridad forman parte de la habitual *humilitas auctoris* prologal, que tan bien conoce y cultiva nuestro poeta en sus paratextos —recuérdese el verso horaciano clausurando los doscientos sonetos de 1602: «No siempre acierta el arco donde apunta»¹. Efectivamente, Lope juega aquí también con esa tradición y, como sabe bien que los prólogos sirven o «de introducción a lo que se ha de tratar o de respuesta a los que le han de reprender»², cuando es consciente de que entrega al lector alguna *irregularidad* trata de fundamentarla con un ímpetu que apenas deja resquicio a réplica. Así lo hace, por ejemplo, en su *Jerusalén*, para validar la opción del término *epopeya* en lugar del de *poema*; o en sus *Rimas*, para razonar la inclusión de dos romances entre sus páginas. Su consciencia de innovación dispara, por lo general, una estratagema hiperbólica de justificación en sus prólogos, citas de autoridades incluidas, que impide entrever una voz autorial titubeante³. Una década después, en 1632, la *variatio* será ya una táctica apologetica en su obra, en aras de una lectura más agradable por la alternancia de la prosa y el verso: «y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa [...]»⁴. En el caso de *La Filomena*, el poeta rebaja su brío argumentativo y da la impresión de embarcarse en un proyecto con un puerto poco definido, supeditado a la acogida del público. Enfatizado esto, ¿hasta qué punto la novedad de *La Filomena* y la aparente

¹ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, Madrid, Pedro Madrigal, 1602, f. 341v. Es una sentencia muy cara al autor para tratar su modestia. Recurre también a ella en el «Discurso de la nueva poesía», en *La Filomena*: «...y donde tantos están a la mira del arco, como si el más diestro tirador —como Horacio dijo— pudiese dar siempre al blanco» (f. 190v).

² Lope de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609, f. *5r.

³ Con la misma actitud, desafiante a veces, discurre en los prólogos de sus *Partes de comedias* para defender su intromisión en la actividad editorial, aduciendo que sus piezas sufrían constantes mutaciones y falsas atribuciones, entre otras razones. Véase Thomas E. Case, «Los prólogos de *Partes IX-XX* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 30:1, 1978, pp. 19-25; y Christophe Couderc, «El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las *Partes de comedias*», en *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, coords. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 119-134.

⁴ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012b, p. 8.

inseguridad de Lope se relacionan con tal «variedad»? y ¿a qué género se refiere cuando promete obras «del mismo género»? La primera pregunta intentaremos resolverla mediante el análisis de los dos títulos lopescos en relación con los de los principales poemarios de autor de los años veinte. Veremos cómo en esa red de conexiones a través del marbete *rimas* y *diversas rimas* se empieza a fraguar una hipotética tensión con otros agentes del campo literario, concretamente con Cristóbal de Mesa. Acto seguido, pasaremos a la *dispositio* de las obras, en las que percibimos una estructura tripartita sin bloques estancos y en la cual Lope integra un subgénero literario con el que había experimentado poco o nada: la novela corta. El resultado satisfará el tópico de la *varietas*, intra e intertextual, con el objetivo de acomodarse a la demanda de un público ávido de novedad. Por otro lado, el segundo interrogante intentaremos esclarecerlo a partir de una reflexión sobre el concepto de *género*. A todas luces, Lope muestra intención de crear algo nuevo y con rasgos propios. Lo que no parece tener tan claro la crítica es el nombre o la taxonomía exacta con que delimitar su propuesta. Para arrojar algo de claridad en el asunto, plantearemos estudiar la identidad del emisor y el receptor que se articulan en torno al original mensaje del Fénix. Un breve examen de las portadas de *La Filomena* y *La Circe* nos llevará al espacio cortesano, a los grabadores extranjeros recién instalados en Madrid, al tesón de Lope por resituar los dos volúmenes en un espacio editorial que en principio no les corresponde, a una estratagema con la que forjar una *auctoritas* más elevada y prestigiosa, y, por último, a la complicidad entre el autor y su editor, Alonso Pérez de Montalbán. Bautizar este innovador género no supondrá, en nuestro caso, ningún conflicto, pues tan solo añadiremos un leve matiz a sugerencias previas.

1.1. *VARIETAS ET NOVITAS*

La cuestión del título escogido para este nuevo producto merece ciertas consideraciones previas. La fórmula que Lope emplea para *La Filomena* y *La Circe* traza un esquema del tipo «figura femenina en canto épico + adición de varios/otras rimas». La fórmula en sí cuenta con antecedentes: en 1602 ofreció al público *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* (Madrid, Pedro Madrigal) siguiendo la pauta descrita. Lo que nos interesa de este caso es, en primer lugar, constatar el modo en el que el significado de *rimas*, dilatado ya hacia finales del siglo XVI, proseguía su curso de etiqueta común y polivalente a principios del XVII; en segundo lugar, el proceso evolutivo e interpretación de la fórmula en los títulos de los años veinte, *La Filomena* y *La Circe* incluidos; y, en tercer lugar, el posible homenaje de Lope a su maestro Espinel con el marbete «diversas rimas» y su valor simbólico dentro de las polémicas literarias del momento.

Sobre el primer interés, Sánchez Jiménez nos aclara que el uso del rótulo *rimas* en manos del Fénix quedaba ya muy desligado del modelo petrarquista, donde era esencial un itinerario ordenado con las experiencias vitales del *yo* lírico⁵. A ello se le suma el ensanchamiento del concepto, que, en palabras de Pedraza y resumiendo a Yolanda Novo, evolucionó «desde designar a la lírica introspectiva de raigambre petrarquesca hasta ampliar su significado para acoger todo tipo de versos, tanto líricos como narrativos o descriptivos, italianos y también ocasionalmente octosílabos»⁶. *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* ejemplifica bien este fenómeno, pues se recordará que tras *La hermosura de Angélica* (supuesta primera parte de esas rimas, ff. 1r-241v) seguían los doscientos sonetos (*Segunda parte de las rimas*, según portadilla, ff. 242r-341v) y *La Dragontea* (*Tercera parte de las rimas*, según portadilla, ff. 342r-482r). Las «otras diversas rimas» del título de 1602 abarcaban, pues, doscientos sonetos y un poema épico de diez cantos, aunque conceptualmente con *rimas* se aludía a toda la obra, que había sido diseñada como un tríptico⁷. El título *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* lo que hacía era privilegiar la primera sección del volumen y reservar el marchamo genérico para los poemas más breves y esa segunda edición de *La Dragontea* que la acompañaban, si bien *rimas* eran todas sus secciones. Como se ve, nada de residuos petrarquistas ni apego a un *genus* lírico.

Lo recién señalado nos conduce a nuestro segundo interés: la evolución e interpretación de los títulos de los años veinte. En la estela de la fórmula marcada por *La hermosura*, aparecieron años más tarde *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621) y *La Circe, con otras rimas y prosas* (1624). Posteriormente, y alterando el primer sumando de la fórmula por otras variables, aparecieron los *Triunfos divinos, con otras rimas sacras* (1625) y el *Laurel de Apolo, con otras rimas* (1630). La aparición del término «prosas» en las dos primeras misceláneas es totalmente lógica al reparar en las novelas insertas, principalmente. De hecho, pareciera que Lope retoma la coetilla de su *Arcadia, prosas y versos* (1598) o de sus *Pastores de Belén, prosas y versos divinos* (1612) con este fin informativo. «Prosas y versos» será, en efecto, una de las fórmulas más exitosas

⁵ Lope de Vega, *Rimas y otros versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, RAE, [en prensa].

⁶ Lope de Vega, *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, vol. 1, p. 122.

⁷ Desafortunadamente, no hemos encontrado referencias a esta cuestión en las ediciones modernas de la obra, como la de Marcella Trambaioli (Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, ed. de Marcella Trambaioli, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005). Sería oportuno también en este planteamiento cierta reflexión sobre cómo las prácticas de censura afectaron al modo en que Lope camufló esta reedición de *La Dragontea*. Véase Antonio Sánchez Jiménez, «Lope de Vega ante la censura», en *Curiosidad y censura en la Edad Moderna*, coord. Silvia-Alexandra Stefan, București, Universitatea din București, 2020a, pp. 99-121.

en la prosa de ficción del xvii⁸. La vemos, por ejemplo, en las *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622), de Miguel Botello; en la *Prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y verso* (1626), o en *La Cintia de Aranjuez, prosas y versos* (1629), ambas de Gabriel de Corral. ¿Está fundiendo *La Filomena* el «rimas» petrarquesco con el «prosas y versos» de la narrativa, dando cuenta de su peculiar naturaleza híbrida? Podría ser. Lo que no tenemos tan claro es el motivo por el que Lope y su editor escogen «rimas, prosas y versos» para *La Filomena*, pero no así para el título de *La Circe*⁹. Yolanda Novo resolvía la distinción rimas/versos en el título de 1621 del siguiente modo:

Y quizá se deba prestar más atención al neto distingo, en el título de *La Filomena*, entre «rimas» y «versos», que viene a reforzar esta segunda interpretación. «Rimas» sería aquí palabra relativa a versos petrarquistas con protagonismo del sujeto poético, mientras «versos» equivaldría a literatura versificada, con cabida para lo narrativo. Así entendido, en *La Filomena* son estrictamente «otros versos» el poema mítico «La Andrómeda» y el poema descriptivo «Descripción de la Tapada»¹⁰.

La hipótesis de Novo, aunque se asemeja a nuestra sospecha sobre lo petrarquista frente a lo narrativo, se concreta de un modo totalmente inviable. De aplicar esta tesis a *La Circe* tendríamos muchas dificultades para ese sutil deslinde, ya que en 1624 Lope hace desaparecer del título el segmento «versos», mientras que en su interior hallamos, análogamente a *La Filomena*, un poema mítico, «La rosa blanca», y otro descriptivo, «La mañana de San Juan de Madrid». Además, esa criba echaría por tierra lo ya visto sobre el ensanchamiento conceptual de *rimas*. A nuestro juicio, da la impresión de que Lope pensó *La Filomena* como un producto nuevo que combinaba subgéneros literarios diversos, si bien no creyó ya necesario marcar ese rasgo en *La Circe*, entre otras cosas porque *rimas* y *versos* no mantenían claras autonomías semánticas. Poner ambos a la vez era, en cierto modo, redundante. Así pues, en 1624 «rimas» asume sin problemas todos los versos rimados, independientemente de su contexto, argumento, estilo u horma métrica, y traduce asimismo el empeño de Lope por ir perfilando su proyecto a lo largo de los años, eliminando detalles pleonásticos y delimitando mejor el contenido.

⁸ En su célebre «Égloga a Claudio», Lope resumirá: «de las novelas, donde / se alternan verso y prosa» (vv. 345-346).

⁹ La aprobación que Vicente Espinel otorga el 31 de mayo de 1621 complica aún más el asunto, pues solo dice «La Filomena, con otras diversas rimas», lo que podría estar transcribiendo una versión más primitiva del título.

¹⁰ Yolanda Novo, «Sobre el marbete “Rimas”. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 54:107, 1992, p. 140.

De lo anterior brota nuestro tercer interés, el del entronque del rótulo y el posible homenaje de Lope. El marbete *rimas* no fue tan común en España como pareciera a finales del siglo XVI y principios del XVII. Aunque Cervantes lo convierte en un arma arrojadiza más dentro de su bélica visión del Parnaso¹¹, apenas media docena de autores españoles —no incluimos a los lusos— emplearon el término para sus poesías impresas antes de 1621, contrastando con la práctica editorial italiana. Patrizia Campana nos hace un resumen de esos nombres, a los que sumaríamos el de Lope con los títulos recién mencionados: Alonso Núñez de Reinoso (1552), Felipe Mey (1586), Vicente Espinel (1591), Cristóbal de Mesa (1607, 1611 y 1618), Juan Suárez de Alarcón (1611), y añadimos nosotros a López de Zárate (1617; sus *Varias poesías* contienen un subapartado entre los ff. 84-95 titulado «Rimas sacras»), Juan de Jáuregui (1618) y Salas Barbadillo (1618)¹². Si ya es de por sí escaso el listado de autores que recurrieron a este marbete en sus títulos, mucho menor es el de aquellos que lo aderezaron con el segmento «diversas rimas», acomodación castellana de las *rime sparse* petrarquescas. Tan solo Espinel, Lope y Cristóbal de Mesa lo emplearon. Podríamos añadir aquí los *Remedios de amor de don Pedro Venegas de Saavedra, con otras diversas rimas de don Francisco de Medrano* (1617), pero, por salir impresos en Palermo, los dejaremos de lado provisoriamente.

La tríada Espinel-Lope-Mesa es muy sugerente desde el punto de vista de las luchas abiertas en el campo literario madrileño —y nacional, por extensión— de las primeras décadas del XVII. En un vértice tenemos las *Diversas rimas* (1591) de Espinel, con quien Lope estableció una relación afectuosa y tutelar, manifestada, por ejemplo, en la aprobación dada por el maestro a *La Filomena*, amén de otros muchos versos de ese mismo volumen, o en la espínela que cierra «Guzmán el Bravo», en *La Circe*. Lope emplea el segmento «diversas rimas» desde *La hermosura de Angélica* hasta *La Filomena*, y deja de emplearlo finalmente en *La Circe*, cuya publicación se produce solo uno o dos meses antes de la muerte del maestro, aunque el título había sido ya acuñado un año antes¹³. La lectura de esta peculiar trayectoria de sus títulos sería, pues,

¹¹ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997, canto VII, vv. 184-198. Los vv. 197-198 son muy ilustrativos de la exasperación del autor por boca de Apolo: «Dios perdone a su autor, y a mí me guarde / de algunas *Rimas* sueltas españolas».

¹² Patrizia Campana, «Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, p. 81. Después de 1621 son muchos los rótulos que incorporan el marbete; por ejemplo, las *Rimas de don Antonio de Paredes* (Córdoba, 1622), con aprobación del propio Lope; o las *Rimas y prosas* de Bocángel que edita Alonso Pérez en 1627.

¹³ La aprobación firmada por fray Alonso Ramón, en Madrid el 13 de agosto de 1623, ya cita el título completo de la obra: «He visto por comisión del señor D. Diego Vela, vicario de esta villa de Madrid, este libro intitulado *La Circe, con otras rimas y prosas* [...]».

que el Fénix rendía así homenaje en vida a Espinel, en una clara maniobra de pronunciamiento estético, defendiendo los valores y el ideal de la poesía pura castellana, heredera de Garcilaso. De hecho, en *Diversas rimas* Lope ya celebraba al autor, su «florido espino», con un soneto preliminar¹⁴. No obstante, a día de hoy no tenemos totalmente perfilada la relación entre Vicente Espinel y Lope. Sabemos que ambos compartieron espacio paratextual en numerosos impresos, que el rondeño casi monopolizó las aprobaciones de la obra del Fénix, quien, a su vez, le dedicó *El caballero de Illescas* (1620), que los dos fueron devotos de san Isidro labrador, etc., pero, ¿significó eso que Espinel había tomado a Lope bajo su ala? En su *Vicente Espinel and Marcos de Obregón*, Haley puso coto a la interpretación excesivamente literaria de Entrambasaguas, quien creía que Lope asistió a un hipotético estudio abierto por Espinel en Madrid entre 1572 y 1573, cuando lo cierto es que el beneficiado andaba por Ronda en tales fechas¹⁵. Además, Haley subrayó que lo de «maestro», título con el que él mismo firmaba, se debía, más que a sus estudios en la Universidad de Salamanca, a su cargo como maestro de capilla¹⁶. Lo que no resuelve satisfactoriamente el investigador en esa monografía es la preferencia de Lope por hablar a veces de «mi maestro» frente a «el Maestro Espinel» de sus contemporáneos: «y pluguiera al cielo que, como le pintaba siempre joven, vuesa merced [Vicente Espinel] pudiera serlo, maestro mío»¹⁷; «A mi maestro Espinel / haced, musas, reverencia, / que os ha enseñado a cantar / y a mí escribir en dos lenguas»¹⁸; «rematen, finalmente, este elogio los retratos de uno y otro, que, habiéndolos ponderado mi maestro Vicente Espinel...»¹⁹. Parece claro que, fuera o no Lope alumno de Espinel en su juventud, hubo un tanto de magisterio intelectual en esa amistad, puede que incluso más profundo de lo que sugiere Haley:

Although it is extremely doubtful that Lope ever studied *primeras letras* with Espinel, there was cause for him to feel a certain debt of gratitude. Lope, as a young poet, had often sought the guidance of the older man, probably calling upon him

¹⁴ Vicente Espinel, *Diversas rimas... con el Arte poética y algunas odas de Horacio traducidas en verso castellano*, Madrid, Luis Sánchez, 1591, f. A8v.

¹⁵ George Haley, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life in Its Literary Representation*, Providence, Brown University Press, 1959, p. 8.

¹⁶ *Ibidem*, p. 34.

¹⁷ Lope de Vega, *Parte catorce de las comedias*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620a, f. 124r.

¹⁸ Lope de Vega, *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1620b, f. 130v.

¹⁹ Luis de Camões, *Lusiadas... comentadas por Manuel de Faria y Sousa*, Madrid, Juan Sánchez, 1639, f. ††3v.

to check his exercises in Latin verses and perhaps to discuss literary theory with the poet who had translated the *Ars Poetica* into Castilian²⁰.

Así, hacia el declive del rondeño, da la impresión de que Lope abandona «diversas rimas» y se decanta por «rimas», a secas, en sus postreros volúmenes de poesía, donde, casualmente o no, resurgía cierto encono antigongorino: *Laurel de Apolo con otras rimas* (1630) y *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634).

En el otro vértice, por contra, tenemos el *Valle de lágrimas y diversas rimas* (1607) de Cristóbal de Mesa, con quien Lope entabló una enemistad notoria y dilatada hasta prácticamente 1630. Sorprendentemente, esta rivalidad todavía no ha sido estudiada al detalle, por lo que nos falta una cronología fiable de estos dimes y diretes²¹. Intentando suplir esa falta, aventuramos a continuación, y *grosso modo*, un posible resumen de la misma a partir del cruce de rótulos y críticas que ambos vertieron desde principios del siglo XVII, compartiendo, a veces, editor y taller de imprenta madrileños. Advertimos de que las obras y las alusiones que recogemos abajo salieron públicas en las fechas indicadas, pero que el diálogo establecido entre ellas es meramente una hipótesis de trabajo que el rigor científico no nos permite afianzar de momento. Con todo, son múltiples los indicios y las sospechas de que el marbete «diversas rimas» formó parte de las estocadas que Lope y Mesa se asestaron en este singular duelo.

En 1602 Lope hacía un claro guiño a *Las lágrimas de Angélica* (1586), de Luis Barahona de Soto, para continuar las peripecias de Angélica y Medoro en tierras españolas. El guiño de Lope no debió de agradar a Cristóbal de Mesa, tanto por el título, que lo entendió como un homenaje desafiante hacia la obra de su amigo Barahona²², como por la supuesta defensa del *Orlando furioso* en unos años en

²⁰ Haley, *op. cit.*, p. 56. En su edición de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Palomino Tizado insiste: «Con respecto a la estrecha amistad con Lope, parece ser que se ha exagerado al establecer entre ambos el rol de maestro-discípulo. No obstante, es evidente que había un vínculo especial entre ellos» (Natalia Palomino Tizado, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, de Vicente Espinel. Edición crítica y estudio*, tesis doctoral dirigida por Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, 2019, p. 35).

²¹ Desde que Entrambasaguas expusiera parte de la biografía de Mesa, sus versos más agrios contra Lope y el círculo poético en el que se movía, poco se ha investigado en torno a esa guerrilla poética y la participación del extremeño en la redacción de la *Spongia*. Véase Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, vol. 1, pp. 149-166.

²² Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»: thèse pour le doctorat ès lettres*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, p. 314: «l'auteur [Cristóbal de Mesa] s'en prend à Lope, critiquant à la fois ses comedias et sa *Jérusalem*, auxquelles il oppose les oeuvres parfaites des Anciens, les poèmes italiens et *Las lágrimas de Angélica* de son ami Barahona de Soto».

que aún se sentía el resquemor del enfrentamiento entre Tasso y la Accademia della Crusca²³. Por eso creemos que Mesa quiso ajustar cuentas con su *Valle de lágrimas y diversas rimas* (1607), donde hacía suyo el título de Espinel, maestro del Fénix, mientras en varios de sus versos reprendía veladamente la irreverencia hacia la preceptiva clásica y la ensalada de géneros pregonadas en el *Arte nuevo*²⁴. A este ataque siguió la *Jerusalén conquistada* (1609), a través de la cual Lope pagaba con la misma moneda: secuestraba el título de la gran epopeya de Tasso, amigo y norte poético de Mesa, al mismo tiempo que se burlaba de todas las críticas recibidas años atrás. Como era previsible, la respuesta de Mesa a este desplante no se hizo esperar, y en la nueva edición de sus *Rimas*, de 1611, carga contra la *Jerusalén* y su falta de conocimiento del modelo. Las *Rimas* se publicaron con portadilla propia fechada en 1611, aunque en foliación corrida después de *El patrón de España* (Madrid, Alonso Martín, 1612). La epístola dedicada «A Juan de Velasco, condestable de Castilla», allí incluida, encierra continuas alusiones al Fénix:

De nuestra edad de hierro me lamento,
por la común poética ignorancia,
sin invención, sin traza, ni ornamento.

²³ Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, vol. 1, pp. 954-1073; Francesco Bruni, «Forme della disputa intellettuale nel Rinascimento italiano», en *Spheres of Conflict and Rivalries in Renaissance Europe*, eds. Marc Laureys, Jill Kraye y David A. Lines, Göttingen/Bonn, Vandenhoeck & Ruprecht/Bonn University Press, 2020, pp. 45-104. Un magnífico resumen de la querella lo da Rico García en su edición del *Antídoto* de Jáuregui: «Camillo Pellegrino dio comienzo a la querella entre el Tasso y la Crusca. Pellegrino (*Carrufa overo dell'epica poesia*, Florencia, 1584) encareció los valores de la obra de Tasso, devaluando los méritos de la de Ariosto. Lionardo Salviati, Giovanni de'Bardi, Flaminio Mannelli y Rossi, académicos de la Crusca, reunieron sus esfuerzos para entronizar a Ariosto en el reinado de las letras italianas; de tal manera que antepusieron el *Orlando* al *Amadigi* de Bernardo Tasso y a la *Gerusalemme* de Torcuato Tasso. [...] Tasso respondió con la *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* (Ferrara, 1585). A partir de ese momento se desencadenó una encendida polémica literaria [...]» (Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. XLVII, n. 70).

²⁴ En su canción «Vida solitaria», Cristóbal de Mesa se dirige a un abad (quizá el de Rute) para enaltecer el *topos* del *beatius ille* y criticar la práctica literaria del momento, basada en la mezcla y la falta de respeto a la tradición clásica: «Para aqueste propósito / no son menester ícaros, / ni usar de circunloquios y de pláticas, / sino plata en depósito, / que ya gustan de pícaros / y no miran más leyes ni premáticas, / no quieren *Noches Áticas*, / ni adónico, ni sáfico, / historia, ni corónica, / Juana, Lucía o Mónica, / ni mano de marfil, rostro seráfico, / ni al más visto en el código, / sino al galán más próspero y más pródigo / [...] Revolved el satírico, / el heroico y el trágico, / y buscad los retretes y recámaras / del cómico y el lírico, / y dirán que sois mágico / o que de lengua os vais más que de cámaras» (vv. 196-208; 235-240). Seguimos la edición del texto propuesta por María del Mar González Mariano, *Cristóbal de Mesa. Valle de lágrimas y diversas rimas: edición crítica y estudio*, tesis doctoral dirigida por Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, 2016, pp. 642-644.

Poetas tiene Italia y tiene Francia,
 y una y otra, Alemania y Inglaterra,
 sin tanta presunción, tanta arrogancia.
 ¿Qué sátira impaciente no hará guerra
 a quien por zuecos trueca el gran coturno,
 y el estilo magnífico destierra?
 ¿Qué importan los preceptos del Minturno,
 ni las reglas del grave Castelvetro,
 si por Apolo reina, y a Saturno?
 Si aspira a que le den corona y cetro,
 en Helicon el cómico pedante,
 que aun no sabe los pies que tiene el metro.
 [...]
 Agora ya la simple gente moza
 de Aristóteles hace poco caso
 y todo lo confunde y lo destroza.
 Aqueste deja por oscuro al Taso
 y da de mano al único Aretino,
 y pretende subir hasta Parnaso.
 Siendo Ariosto de ingenio peregrino,
 dice que es más frenético que Orlando
 y que es lánguido y áspero el Trisino,
 y apenas el Petrarca toma cuando
 lo deja porque no lo comprehende,
 siguiendo otra academia de otro bando
 (vv. 4-18; 124-135)²⁵.

Posteriormente, y según Trambaioli, el carácter petulante y engraido del segedano, que siempre que podía sacaba a relucir su estrecha relación con los grandes poetas italianos²⁶, podría haberle servido a Lope para construir en la comedia *Los ramilletes de Madrid* (1615) el personaje del alférez Lisardo, «discutidor

²⁵ Cristóbal de Mesa, *El patrón de España*, Madrid, Alonso Martín, 1612, ff. 145r-147v, modernización del texto nuestra a partir de la *princeps*. También Caravaggi creyó ver a Lope en la diana de estas quejas al condestable: Giovanni Caravaggi, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 1974, p. 313. Entrambasaguas también cita algunos versos de la epístola «A don Gómez Suárez de Figueroa y Córdoba, duque de Feria», incluida en esas mismas *Rimas*, para ejemplificar las críticas a Lope; véase Lope de Vega, *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, ed. y estudio crítico de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, vol. 3, p. 90.

²⁶ En el prólogo a los lectores de *La restauración de España* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1607), Mesa confiesa: «el Torcuato (al cual yo comuniqué cinco años en Roma, y a quien concurrían todos, como a singular oráculo de la épica poesía...)» (f. ¶4v).

italianizante» de Marcelo-Lope²⁷. Tanto a esta hipotética burla como a toda su pretensión de poeta culto irrespetuoso con la herencia aristotélica respondieron sus adversarios —¿Cristóbal de Mesa entre ellos?²⁸— con la cruenta *Spongia* (1617). Lo que viene después es de largo conocido: los allegados de Lope salieron en su defensa con la *Expostulatio Spongiae* (1618) y en numerosas obras posteriores Lope diseminó ataques y auto-vindicaciones ligadas al calor de aquella contienda. Ni siquiera en el *Laurel de Apolo* (1630) Lope pierde la oportunidad de lanzar uno de sus encomios envenenados cuando repasa la figura de Mesa: «Y a Cristóbal de Mesa, / trípoda de las musas y las gracias, / (¡oh letras, pocas veces sin desgracias!), / llama para ganar tan alta empresa, / que cuando mires tanta copia impresa [...], donde «tanta copia» podría ser alusión a su obra puramente imitativa, sin originalidad o identidad propia²⁹.

La Filomena, tejida con hilos aún procedentes de tales polémicas³⁰, seguramente acomodó en su título «diversas rimas» con el objetivo de zanjar la cuestión, al mismo tiempo que ensaya ajustar su veneración hacia Espinel con la novedosa *varietas* del libro. Y es que *Diversas rimas*, si bien siguió un modelo petrarquista canónico en su primera parte, aportó cierta “diversidad” con la traducción del *Ars poética* de Horacio en verso castellano al cierre. Consecuentemente, la expresión «diversas rimas» adquiere un valor simbólico de rehén o botín de guerra en esta recapitulada diatriba. Merced a su apropiación se podía

²⁷ Véase Marcella Trambaioli, «Una pre-“Dorotea” circunstancial de Lope de Vega: “Los ramilletes de Madrid”. II, Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, 96, 2006, pp. 139-152. Los *loci* que señala para tales conjeturas son, principalmente, las octavas rimas en que se expresa Lisardo y la disputa con Marcelo en torno a la preeminencia de Ariosto y Tasso sobre la mocedad poética en España.

²⁸ Editores modernos como Julián González-Barrera (*Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*, Kassel, Reichemberger, 2011) o Pedro Conde Parrado y Xavier Tubau Moreu (*Expostulatio Spongiae: en defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2015) no contemplan el nombre del poeta entre los posibles redactores del libelo difamatorio, aunque es bien sabido que en esas fechas Mesa cargó contra autores muy vinculados a la *Expostulatio*, como Juan de Fonseca y Figueroa, con sonetos satíricos impresos en *Las Églogas y Geórgicas de Virgilio y Rimas y El Pompeyo tragedia* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, ff. 119v-120r). Respecto de esto último véase Pedro Conde Parrado, «*Invectivas latínescas*. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 2012, p. 91, nota 157.

²⁹ Lope de Vega, *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630, f. 68r. González Mariano, *op. cit.*, p. 139: «La deuda que Cristóbal de Mesa mantuvo con sus modelos es particularmente significativa, y en muchos casos meramente imitativa y aun reproductiva, como acaso apuntara con doblez Lope de Vega al dejar caer en el *Laurel de Apolo* sobre Cristóbal de Mesa aquello de “tanta copia impresa”».

³⁰ Recuértese en *La Filomena* el modo en que Lope se ve a sí mismo como un nuevo Ariosto, ultrajado por los poetas españoles «que están en el Torcato idolatrando» («Epístola IX. A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla», v. 39).

poner una pica en el tablero de juego para enviar un mensaje de posicionamiento estético, de audacia y voluntad de centralización frente a los adversarios, y de escarnio hacia los enemigos que le disputan un legado poético. No es solo, pues, una opción más en el paradigma abierto por Petrarca, sino una declaración de intenciones: los detentores de «diversas rimas» expresaban su afiliación a un determinado bando en mitad de un proceso de reconfiguración conceptual y estética de la poesía. De ahí que la usurpación, el homenaje o la imitación salgan tan caras a los autores en las propuestas de títulos que se imprimieron en estas primeras décadas del siglo xvii.

Sintetizando lo hasta aquí visto sobre los títulos lopescos, hemos puesto en evidencia la importancia de sus enunciaciones y repliegues, pues, por un lado, demuestran el modo en que nuestro autor explota una fórmula tanteada en 1598 y asentada en 1602, pero con un desarrollo propio en el decurso de los años veinte. Además, dentro de esa fórmula hemos analizado las cuestiones terminológicas de *rimas* y *versos* hasta terminar desvelando, si acaso, un duelo entre Lope y Cristóbal de Mesa, bien relevante en las polémicas literarias de las que nace *La Filomena* y de las que seguirá nutriéndose *La Circe*. En ese repaso hemos visto igualmente cómo la evolución de los títulos traduce un empeño depurativo por parte del autor, quien con el paso del tiempo va digiriendo y puliendo su proyecto hasta darle un rótulo más acorde a su contenido, cada vez más alejado de los envites literarios y la tutorización de Vicente Espinel. El proceso de refinamiento que parece culminar en *La Circe* busca una nueva hechura de poemario que pueda desmarcarse de la tradición y haga resaltar el nombre del Fénix en su entorno editorial. Vayamos del rótulo a la *variatio* y *dispositio*, pues.

El panorama de los poemarios líricos del Siglo de Oro quedó muy desbrozado tras las aportaciones de Núñez Rivera, quien observó una evolución en los criterios organizativos de tales obras entre el Quinientos y el Seiscientos³¹. Por un lado, tenemos aquellas obras que, en la senda marcada por *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso* (1543), establecen una polarización entre los octosílabos y los endecasílabos —con su propia alternancia a lo *canzoniere*—, ya sea de arte menor al mayor o, al contrario, como prefirieron las pioneras *Diversas rimas* (1591) de Espinel. A principios del xvii, son ejemplos de este proceder las *Obras* (1611) de Carrillo y Sotomayor, las *Rimas* (1622) de Antonio de Paredes o las *Divinas y humanas flores* (1624) de Faria e Sousa. Por otro lado, están aquellas obras que se acogen a un criterio temático —profano/divino/burlesco— que perpetúa el modo cancioneril desde el de Hernando del Castillo (1511), como las *Obras* (1553) de Montemayor, o las *Rimas* (1618) de Jáuregui. El criterio

³¹ J. Valentín Núñez Rivera, «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», *Philologia Hispalensis*, 11, 1996, pp. 153-166.

estilístico también operó de forma secundaria a principios del XVII, pero en clara desventaja frente a los otros dos vistos, como atestigua la advertencia preliminar del manuscrito Chacón³². No obstante, hemos advertido que en años precedentes a *La Filomena* y *La Circe* el estilo grave de la octava real tiende a anteponerse al compendio lírico en las misceláneas, como en las ya señaladas *Valle de lágrimas y diversas rimas* (1607) y *Las Églogas y Geórgicas de Virgilio y rimas* (1618), ambas de Mesa, pero también en *Nuestra Señora de los Remedios de la Merced de Madrid* (1619), de Francisco del Castillo. Entre 1640-1650 las vías dispositivas de los poemarios se vuelven más originales y las secuencias se hacen más permeables a la incorporación de composiciones de ocasión —academias, justas, etc.—. En representación de ese contexto nacional de creatividad podemos citar *El Parnaso español* (1648), de Quevedo, editado por González Salas sobre la estructura de seis secciones-musas³³; el zaragozano *Entrettenimiento de las musas* (1654), de Torre y Sevil, cuyo orden cuaternario sigue el de los palos de una baraja³⁴; o el sevillano *Templo panegírico* (1663), de Torre Farfán, con seis secciones-tempos de la antigüedad que la voz del secretario visita en un sueño lucianesco³⁵. Sin llegar a esos niveles de originalidad y ruptura, los años veinte cuestionan los criterios desgastados del siglo anterior, mostrando una enorme heterogeneidad y casi total libertad en los patrones seguidos para la ordenación interna de sus colectáneas. Núñez Rivera concluye que «El análisis de la producción editorial proporciona a este respecto una disparidad de normas divergentes que muestra la libertad (o lo que es igual: la falta de cánones precisos) con que trabajan los colectores»³⁶. Dentro de ese contexto de experimentación y ausencia de cánones prescriptivos, así como dentro de la tendencia a anteponer las octavas reales en años próximos a los veinte es donde se trama la estructura de la nueva apuesta

³² «Que aunque la eminencia de las *Obras* de D. Luis permitía sacarlas de lo común, y que en la disposición de su orden sucesiva se atendiese, como en los poetas latinos, a la diferencia de los estilos, el temor de que este nuevo modo de colocación no las confunda [...] ha obligado a dividir y graduar estas obras según los géneros de sus versos» (*Obras de D. Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León*, ms. (1628), ff. [8]r-[8]v, BNE Res/45<1> vol. 1).

³³ Jesús Sepúlveda, «A vueltas con González de Salas», en *Memoria de la palabra: actas del VI congreso de la AISO. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, coords. M^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1653-1668.

³⁴ Ignacio García Aguilar, «El *Entrettenimiento de las musas* (1654) de Torre y Sevil: nuevas vías dispositivas para la poesía impresa del Bajo Barroco», *Caliope*, 18:1, 2012, pp. 127-166.

³⁵ Juan Montero, «Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del XVII: el *Templo panegírico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido», *Bulletin Hispanique*, 115:1, 2013, pp. 27-48.

³⁶ Núñez Rivera, *op. cit.*, p. 162.

de Lope. Un vistazo general a la *dispositio* de su material poético, ampliando el que ya nos ofreció Campana, nos da el siguiente cuadro³⁷:

Dispositio en los poemarios de 1621-1630

La Filomena (1621)

"La Filomena" en 2 partes (fábula en octavas reales)
 "Las fortunas de Diana" (novela corta en prosa)
 "Descripción de la Tapada" (poema descriptivo octavas reales)
 "La Andrómeda" (fábula en octavas reales)
 Epístolas (tercetos endecasílabos, estancias)
 Poemas varios (elegía, canciones, discurso en prosa, égloga, sextetos alirados, sonetos, silva y soneto final)

La Circe (1624)

"La Circe" en una parte (fábula en octavas reales)
 "La Mañana de San Juan de Madrid" (poema descriptivo en octavas reales)
 "La rosa blanca" (fábula en octavas reales)
 "La desdicha por la honra" (novela corta en prosa)
 "La prudente venganza" (novela corta en prosa)
 "Guzmán el Bravo" (novela corta en prosa)
 Epístolas 1-6 (tercetos endecasílabos)
 Epístola 7 (discurso en prosa)
 Poemas varios (égloga, sonetos)
 Epístola 8 (introducción en prosa)
 Poemas varios (salmos, sonetos)
 Epístola 9 (discurso en prosa)

Triunfos divinos (1625)

"Triunfos" (5 cantos en tercetos endecasílabos)
 "Rimas sacras" (sonetos, glosa en octavas, canción, sextetos alirados, glosas, romances)
 "La Virgen de la Almudena" (poema histórico con 3 cantos en octavas reales)

Corona trágica (1627)

"Corona trágica" (poema histórico con 5 cantos en octavas reales)
 Poemas varios (soneto, canciones, égloga, sonetos, sextetos alirados)

Laurel de Apolo (1630)

"Laurel de Apolo" (poema en 10 silvas)
 "La selva sin amor" (égloga pastoral)
 Poemas varios (silva, epístola en tercetos, sonetos)

También desde esta perspectiva, *La Filomena* y *La Circe* expresan sus lazos de parentesco y fluido diálogo. Salta a la vista que la poesía de ambas dota de integridad al conjunto y supera el dechado temático bipartito que segregaba las composiciones entre profanas y religiosas. Del esquema de díptico, Lope hace derivar sus poemarios, más bien, hacia un constructo tripartito —epilios, epístolas y resto de poemas breves—, que parece seguir la senda del criterio genérico y argumental, pero con adaptaciones propias. En este punto nos llama especialmente la atención *Las obras de Cristóbal de Castillejo corregidas y emendadas* (1573), cuyo planteamiento pivota en torno a tres libros: un «Libro primero de las obras de amores», un «Libro segundo de las obras de conversación y pasatiempo» y un «Libro tercero de obras morales y de devoción»³⁸. La obra de Castillejo saca a flote un posible diseño del macrotexto de ambas misceláneas lopescas: así, la sección amorosa la habría ocupado Lope con las fábulas mitológicas ovidianas, en las que la transformación se desencadena a partir de un loco amor (el abuso sexual perpetrado por Tereo sobre Filomena o el deseo lascivo de Circe hacia el casto Ulises); la de conversación y pasatiempo estaría representada por las epístolas familiares y discursos en prosa de preceptiva estética, dentro del marco epistolar aún; y la sección de moralidad y devoción puede advertirse en los poemas finales en los que se incrementa el nivel de espiritualidad, ya sea mediante el neoplatonismo o ya sea mediante el neostoicismo y la piedad cristiana

³⁷ Campana, *op. cit.*, 2000.

³⁸ Cristóbal de Castillejo, *Las obras completas*, Madrid, Pierres Cosin, 1573.

de los salmos y sonetos divinos. Evidentemente, mucho hay que matizar en este paralelismo. Para empezar, la noción de pasatiempo u ocio que el volumen póstumo de Castillejo manejaba cincuenta años atrás difiere sustancialmente de la que manejaban los autores en época de Felipe IV. El paso del ocio cortesano a otro de carácter urbano y burgués deja atrás el modelo de pulla y respuesta para adentrarse en el del «diálogo monódico» con los congéneres³⁹. En segundo lugar, los libros-estancos de Castillejo se diluyen en un flujo de continuidad en la obra de Lope. Y, en tercer lugar, las unidades de ese macrotexto lopesco se acoplan a otros criterios estructurales secundarios: el estilístico y el estrófico. De este modo, el apartado amatorio se dedica al tono épico elevado, con preeminencia de la octava real; el conversacional se reserva para el tono humilde, sin llegar a la burla o lo soez, de las epístolas en tercetos endecasílabos y la prosa; y el moral y devocional se encomienda al tono lírico e intimista de los sonetos y otros poemas espirituales. El resultado es una superposición de criterios que se ajustan, no sin ciertas dificultades, con el ánimo de reinterpretar el cancionero «seiscentista». Si mantenemos el término cancionero para este tipo de colectáneas es porque la estructura final se sustenta en una *gradatio* progresiva en sus series poemáticas, de modo que el cierre de impronta moral nos devuelve un efecto de *retractatio* o coda palinódica en el que un *yo* lírico cerca de la vejez confiesa sus distracciones sensoriales propias del *giovenile errore*, cuando no sus pecados por la porfía de la tentación y el mal. Es decir, que queda un pequeñísimo residuo de cierto *iter* vivencial, un mínimo regusto a progresión petrarquesca en la ordenación del material, tal y como también advirtió Sánchez Jiménez en los sonetos finales de *La Filomena*: «Estos [sonetos] presentan una voz desengañada que pasa por diferentes experiencias —vitales y, sobre todo, literarias— para acabar acogiendo al refugio que le proponen los libros y la virtud, cantados en los sonetos “*Multum legendum*” y “La calidad elemental”»⁴⁰. A este propósito, nos dice Núñez Rivera que

El principio rector de una gradación de este tipo podría entenderse como la aplicación del *modus per incrementum* o en terminología retórica más actual de la «ley de los miembros crecientes», que consiste en la ordenación de las partes de un todo reservando para la posición final el miembro más fuerte o, en este caso concreto, de mayor intensidad referencial. Los tratadistas (entre ellos Quintiliano) consideran este tipo de distribución progresiva como la manifestación más evidente del *ordo*

³⁹ Véase Pedro Ruiz Pérez, «Días lúdicos: ocio, juego, literatura», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 35-58.

⁴⁰ Antonio Sánchez Jiménez, «Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega», *Studia Aurea*, 14, 2020b, 367-394.

naturalis, es decir, «el orden que nos da la naturaleza o que consideramos normalmente como dado por la naturaleza». Cualquier desviación que contravenga la seriación natural consistirá, por tanto, en la asunción de un *ordo artificialis*⁴¹.

El *modus per incrementum* que escoge Lope es coherente, visto así, con la forma con que presenta y justifica la variedad de *La Filomena* a partir de la mimesis de la naturaleza, siempre diversa en sus partes. A ese modelo politemático se le añadirá un ingrediente de complementación y contraposición que hará del efecto de variedad de *La Filomena* y *La Circe* algo más novedoso e impactante: la novela corta.

Antes de 1620, la novela corta había sido escasamente cultivada, salvando las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, la *Corrección de vicios* (1615) de Salas Barbadillo, o los *Discursos morales de cartas y novelas* (1617) de Cortés de Tolosa. Sin embargo, ese terreno se verá conmocionado en los años veinte:

A partir de 1620, empero, el panorama cambia drásticamente. En ese año vuelve a publicar Cortés de Tolosa, además de hacerlo Ágreda y Vargas y Salas, esta vez con *Casa del placer honesto*; y, sobre todo, en 1621 se inicia Lope de Vega en el género, si bien tímidamente, con una novela, *Las fortunas de Diana*, incluida en *La Filomena*. Los 4 años siguientes verán surgir novelas de Lugo y Dávila, Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, Piña, Castillo Solórzano, y de nuevo Lope en *La Circe*. Repasando esta última lista se descubre que todos pueden considerarse amigos de Lope; parece claro que el motor que propició la acumulación de novelas cortas fue Lope de Vega, aunque Cervantes fuese modelo para algunos y sus novelas sirviesen de inspiración⁴².

El magnífico resumen de Colón Calderón pone en evidencia varios aspectos de la estrategia literaria del Lope cortesano. En primer lugar, que el autor desea sumarse a una incipiente moda editorial, lo que demuestra que no solo era sensible a los mínimos meandros que tomaba la literatura de su tiempo y a los éxitos ajenos, sino que él mismo quería ser partícipe de esa novedad —«Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento», se excusará al principio de «Las fortunas de Diana»—, y demostrar así en su propuesta que estaba capacitado para competir en ese género prosístico. En segundo lugar, que su acercamiento al fenómeno, aunque tímido al principio, tuvo una excelente acogida entre sus coetáneos, de forma que pasó a liderar un grupo afín de novelistas y a profundizar en la novela tres años después con *La Circe*. Y, en tercer lugar, hay

⁴¹ Núñez Rivera, *op. cit.*, p. 165.

⁴² Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, p. 22.

que ponderar la capacidad del Fénix para encontrar en esa prosa una identidad propia, unas características y voz personales⁴³ que lo alejan, en última instancia, de sus referentes más palpables: Cervantes⁴⁴ y Salas Barbadillo⁴⁵.

No podemos compartir la afirmación de Presotto de que «la presencia de la novela *Las fortunas de Diana* en *La Filomena* parece poco menos que casual»⁴⁶. Lope la inyecta en el volumen porque satisface el *topos* de la *varietas* y le permite articular el todo en un flujo orgánico y coherente. Al respecto de ese *topos*, sabemos que la preceptiva clásica, desde Platón hasta la poética de López Pinciano, lo ensalza y lo nombra como ingrediente dulce para deleite del lector. Aunque la *varietas* se puede establecer entre los diferentes géneros, estrofas y áreas temáticas del poemario, cuando Lope la esgrime será generalmente para tratar la alternancia discursiva entre el verso y la prosa y procurar el descanso del lector; como expresa por medio de López de Aguilar a lo largo del prólogo a *La Dorotea* (1632):

porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso [...], si bien ha puesto algunos que ellas refieren *porque descansen quien leyere en ellos de la continuación de la prosa*, y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa⁴⁷.

O también en «Guzmán el Bravo», en *La Circe*, antes de interpolar el romance «En estos verdes campos»:

Era Isbella gentilísima dama y hermana de un valiente caballero, que se llamaba Leonardo, de lo más noble de aquella ciudad y aun de España. Guardábase don Félix de ser entendido y, gobernando su secreto con prudencia, conquistó honestamente su voluntad para merecerla en casamiento, no se alargando a más que hablar con los ojos, y con ocasión de otras damas de su calle darle algunas músicas, entre las cuales una noche cantaron así, *por que vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos* (ff. 147v-148r, cursivas nuestras).

⁴³ Antonio Sánchez Jiménez, «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, coord. José Valentín Núñez Rivera, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013a, pp. 99-114.

⁴⁴ Cándido Ayllón, «Sobre Cervantes y Lope: “la novella”», *Romanische Forschungen*, 75:3-4, 1963, pp. 273-288; y, en general, las principales investigaciones de Antonio Carreño sobre el tema, como en Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002; y Antonio Carreño, «El arte de escribir novelas: de Cervantes y Lope de Vega», *eHumanista*, 1, 2012, pp. 154-182.

⁴⁵ José Enrique López Martínez, «*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 7, 2014, pp. 1-16.

⁴⁶ Vega, *op. cit.*, 2007, p. 12.

⁴⁷ Vega, *op. cit.*, 2012b, pp. 7-8 (cursivas nuestras).

O, por último, cuando busca el descanso y la diversión del conde-duque de Olivares en la prosa de las novelas que siguen al verso moral de la fábula de *La Circe*:

Donde falta lugar al mismo tiempo, con la copia de los negocios de esta monarquía, pendientes del cuidado de Vuestra Excelencia, ¿cómo le tendrá la lección de libros de poesía?, aunque no suelen carecer de algunas graves sentencias, que acompaña la natural y moral filosofía. *Mas como para no romper el arco es la diversión forzosa, puse aquí estas tres novelas*, sacadas de otras muchas escritas a Marcia Leonarda, por si acaso Vuestra Excelencia gustase de divertirse: que lo que cuesta poca atención no suele cansar el entendimiento (f. 108v, cursivas nuestras).

Esa imagen del arco en su justa tensión para tratar la alternancia de discursos y la necesidad del entretenimiento entre tantos negocios de la monarquía parece estar retomando el emblema 38, centuria III, de los *Emblemas morales* de Covarrubias:

En vigilia y en sueño está fundada
la vida, con trabajo y con reposo,
alternando las veces y guardada
la eterna ley de El Todopoderoso;
que tras el día tiene encadenada
la noche: no se engañe el codicioso,
que, si el arquero el arco siempre flecha,
la cuerda afloja y poco le aprovecha⁴⁸.

Cuya lectura moral es la siguiente:

Para amedrentar a los muy codiciosos en la continuación del perpetuo trabajo, especialmente a los estudiosos, se les representa lo que acontece al arquero o sagitario, que, si no alienta el arco, se le quiebra, o se le vuelve inútil, aflojándose la cuerda. Y lo mismo acontece a los músicos de vihuela si, acabando de tañer, no abajan la clavija a la prima [...] La figura es un arco con sus flechas, y el mote está tomado de la epístola de Ovidio «Epistola Phedriae ad Demophonem»:

*Quod caret alterna requie, durabile non est,
Hac reparat vires, fessaque, membra levat.*

⁴⁸ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, f. 238r.

*Arcus —et arma, tuae tibi sunt imitanda Dianae—
si numquam cesses tendere, mollis erit*⁴⁹.

Los versos de *La Heroida IV*, «Epístola de Fedra a Hipólito» —Covarrubias la confunde con la de Filis a Demofonte—, enlazan a su vez con la fábula de Fedro «Sobre la diversión y la seriedad», en la que Esopo, victorioso, le espeta la siguiente lección al altivo ateniense: «Romperás pronto tu arco si lo tienes siempre tensado; pero si lo destensas, lo podrás utilizar cuando desees. De este modo, debe darse de vez en cuando esparcimiento a la mente, para que vuelva a pensar con más vigor»⁵⁰. Así visto, en *La Circe*, la alternancia del verso y la prosa parece que lleva implícita toda esta tradición, en la que la diversión recompensa el esfuerzo exigido por el estudio. La prosa de *La Dorotea*, empero, prefiere contentarse con el descanso del lector y la búsqueda de la belleza. Sin adentrarnos ahora en una reflexión sobre el grado de dificultad lectora que entraña el verso frente a la prosa, comprobamos que *descanso* y *diversión* hablan al alimón del *delectare* y de una *varietas* que busca el equilibrio en tanto principio constitutivo de lo bello. Ahondando un poco más, descubrimos que la figura del arco para esgrimir la armonía entre tensiones contrarias ya la había usado Lope en *El perro del hortelano* (ca. 1613) con motivo del enredo amoroso entre Diana y Teodoro. En el acto segundo del drama, el corazón de la protagonista sufre un debate emocional de tal intensidad que está a punto de fracturar ese simbólico arco:

Yo quiero a un hombre bien, mas se me acuerda
que yo soy mar y que es humilde barco
y que es contra razón que el mar se pierda.
En gran peligro, amor, el alma embarco,
mas si tanto el honor tira la cuerda,
¡por Dios, que temo que se rompa el arco! (vv. 2128-2133)⁵¹.

Laskaris, editora de la comedia, recoge a pie de página la observación de Kossoff sobre la no correspondencia entre la figura y la alegoría marítima en la

⁴⁹ *Ibidem*, f. 238v. «Lo que carece de su correspondiente descanso no dura; / este repara las fuerzas y renueva los miembros cansados. / El arco (y tú debes imitar las armas de tu querida Diana), / si nunca dejas de tensarlo, se aflojará» (Publio Ovidio Nasón, *Heroides*, ed. de Antonio Ramírez de Verger Jaén, Madrid, Akal, 2010, pp. 112-113). Otra fuente clásica no citada por Covarrubias era Horacio: «*neque semper arcum tendit Apollo*» (*Odas* II, 10.19).

⁵⁰ Galio Julio Fedro y Flavio Aviano, *Fábulas*, ed. de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 1998, p. 205.

⁵¹ Lope de Vega, «El perro del hortelano», ed. de Paola Laskaris, en *Comedias. Parte XI*, ed. de PROLOPE, coords. Laura Hernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012c, vol. 1, pp. 196-197.

que se engarza, por lo que en ese contexto de la comedia no deberíamos pensar en un hipotético arco de navío, alternativo al clásico de la caza o la música⁵². Independientemente del acierto o no del cierre al soneto, ese arco que se tensa y se destensa es un motivo que Lope tiene muy presente en su día a día a la hora de describir el esparcimiento, la alternancia y la medida. El motivo se rastrea incluso en su epístola confidencial al duque de Sessa en 1616: «Yo me entretengo allí un rato oyendo hablar y cantar, para aflojar, como dicen, el arco, aunque esto parece pulla»⁵³; o en la que dirige a Eugenio de Narbona en 1620: «Con esta ocasión, suplico a vuestra merced sea servido de solicitar al padre doctor si, en tantos años, poca salud y justas ocupaciones parece lícito que, por aflojar el arco de mayores estudios, nos dé los ejemplares que digo»⁵⁴.

En resumen, para Lope el placer del lector es el auténtico objetivo del *topos* de la *varietas*, o, al menos, de la variedad entre verso y prosa, ya sea dentro de la novela corta o ya sea entre esta y las otras secciones⁵⁵. Y es que este recurso actúa en ambos planos dentro de los prosímetros, etiqueta sobre la que volveremos más adelante y que engloba las obras de Lope que aquí nos ocupan:

Les prosimètres [...] présentent, en effet, un contenu discursif mixte, empiriquement discontinu quand on observe simplement la mise en page différente des deux formes de discours [...]. La variété apparaît dans les prosimètres à un double degré, à un niveau macro-structurel, dans le mélange des formes de discours, mais aussi au sein de chacune des formes dont les styles et les mètres sont également variés. Dans l'architecture globale des oeuvres, la mixité discursive répond expressément à la recherche du plaisir⁵⁶.

Frente a lo que pudiera imaginarse, la mezcla de verso y prosa a nivel macro e intratextual produce un efecto de cohesión y coherencia en toda la obra, pues la ruptura de la continuidad discursiva no rompe la continuidad diegética; es

⁵² *Ibidem*, p. 196.

⁵³ Vega, *op. cit.*, 1935-1943, vol. 3, carta n. 265.

⁵⁴ *Ibidem*, vol. 4, carta n. 738.

⁵⁵ Esta concepción de *varietas* sujeta a la alternancia de prosa y verso también fue compartida por Castillo Solórzano, aunque entrecruzando las parejas vistas de verso-esfuerzo y prosa-esparcimiento. En su *Sala de recreación* (1649) confesaba al lector: «quisiera yo con este libro darte mucho gusto con cosas muy gustosas y exquisitas. Lo moral que hallares en esas novelas basta para muchos advertimientos; ese ha sido mi fin, y para que no cansé la prosa lo mezclé con diferentes versos y saras entretenidos, todo a fin de entretenerte» (Alonso de Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, Zaragoza, herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1649, f. 4v).

⁵⁶ Marta Cuenca-Godbert, «La *varietas*, poétique du discontinu. L'exemple des prosimètres du Siècle d'Or», en *Littéralité 5: figures du discontinu*, coord. Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 62-63.

decir, que las partes establecen una solidaridad semántica, de forma que el eje argumental sobre el que habíamos planeado —amor, conversación/pasatiempo, y moralidad/devoción— no se alarga en partes estancas, sino en un *continuum* en el que, en torno a una nota dominante, surgen armónicos que vuelven una y otra vez para dar unidad al todo. Lope avanza el contenido moral a la enseñanza de la fábula mitológica y retrasará el amor incluso hasta el neoplatonismo de los sonetos finales. Cada sección que conforma la *varietas* es un miembro, pues, de un cuerpo integral, sumergido en un continuo diálogo intertextual, tal y como pretendía su autor.

La propuesta final se acerca así a la demanda de un público cada vez más heterogéneo y «novelero», sinécdoque de la Madrid de *Amar sin saber a quién*, «que Lope de Vega escribe entre 1620 y 1622, paralelamente a sus *Novelas a Marcia Leonarda*, es decir, en un momento de particular afinidad entre ambos géneros, comedia y novela»⁵⁷:

DON LUIS	Por la variedad, hermosa naturaleza se llama.
LIMÓN	Por la novedad también, que Madrid es nueva y varia. Es gente tan novelera que suele alquilar ventanas solamente para ver cómo se quema una casa (jornada II, vv. 573-580).

La intervención de don Luis enlaza directamente con el prólogo de *La Filomena* y, a su vez, con el socorrido verso de Serafino de' Cimminelli, llamado el Aquilano: «*Et per tal variar natura è bella*», usado ya por Lope en su *Arte nuevo*⁵⁸. Como se ve, la necesidad de la *varietas* en manos del creador es justificada desde la recepción y el celeberrimo “gusto del vulgo”. Así pues, el nacimiento de este nuevo lector va de la mano de otro proceso de reajuste estos años, el de la consciencia del autor⁵⁹. Una síntesis nos la ofrece Estévez Molinero en su estudio de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634):

⁵⁷ Mechthild Albert, «*Amar sin saber a quién*. Género y géneros en Lope de Vega y Mariana de Carvajal», *Hispanófila*, 175, 2015, p. 23.

⁵⁸ Patrizia Campana, «“*Et per tal variar natura è bella*”: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17:1, 1997, pp. 109-121.

⁵⁹ En su análisis de *Los celos de Rodamonte*, Juan Luis Suárez llega a unas conclusiones muy parejas: «Con su apuesta por la variedad, Lope está asumiendo, estirando y, finalmente, sustituyendo ese principio de imitación por el que será el nuevo paradigma de la dramaturgia lopesca: el gusto del público. Para Lope, pues, la variedad será producto de una nueva sensibilidad estética, pero como consecuencia de las relaciones entre el gusto y la imitación, la variedad será también

Por una parte, se está produciendo un notable incremento de la difusión impresa en la misma medida que se va extendiendo el número de personas letradas y de potenciales compradores; todo esto despierta un marcado interés por ampliar tipológicamente la oferta editorial, lo que conecta asimismo con el gusto tan barroco por la *varietas*; por otra parte, en lo que concierne a los productores, se asiste a un gradual afianzamiento del sentido de autoría frente al más clásico y selecto de *auctoritas*, lo que contribuye a liberar la escritura de la sujeción a modelos prefijados [...]. En esta línea, para complacer los variados gustos de los consumidores, se dispersan en un mismo volumen los temas, metros, géneros, tonos y estilos más variados⁶⁰.

Consecuentemente, la miscelánea lopesca de inicio de los veinte es también «nueva y varia» porque rompe los cauces habituales del poemario de autor e incorpora un material literario que favorece tanto su lectura continua como el trasvase de estilos, estrofas y temas de principio a fin. Ese trasvase se produce en dos ejes: en el vertical se da un desplazamiento del registro culto italianizante hacia la estética de la familiaridad y lo íntimo; en el horizontal, un desplazamiento del poema extenso dividido en cantos y lleno de vitalismo profano hacia el poema de breve factura con la carga moral propia de un *senex* lírico. En el cruce de ambos ejes siempre tenemos la prosa de las novelas cortas, que Lope sitúa magistralmente a sabiendas de que resolvería la articulación del volumen y su conversión en un todo orgánico cuyas partes se comunican entre sí, fluyendo sin necesidad de barreras tipográficas o portadillas.

Si bien no sabemos hasta qué punto Lope quiso continuar indagando en esa prosa, la ausencia de novelas cortas en la *varietas* de los poemarios publicados años después pudo estar motivada por la prohibición de imprimir comedias y novelas dada por la Junta de Reformación el 6 de marzo de 1625, y que se extendió casi una década⁶¹. El argumentario de la orden se parapeta detrás de las influencias negativas que ejerce este tipo de literatura en la moral pública y «costumbres de la juventud»⁶², propio del afán moralizador de algunos sectores

la clave de su programa estético y el objeto principal de muchos de sus ensayos dramáticos» (Juan Luis Suárez, «Variedad como estructura. La estética lopesca en *Los celos de Rodamonte*», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, p. 340).

⁶⁰ Ángel Estévez Molinero, «Lope de Vega y los efectos de la estilización en las “*Rimas de Burguillos*”», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, p. 397.

⁶¹ Jaime Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», *BRAE*, 54, 1974, pp. 97-103; Anne Cayuela, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29:2, 1993, pp. 51-76.

⁶² «*Daños de las comedias*.- Tratóse también de los daños que se siguen de las comedias, así por la muchedumbre y frecuencia como por la mala forma con que se hacen en tanto perjuicio del

eclesiásticos que acabó imponiéndose en las decisiones del gobierno. La medida trastocó el comercio editorial y la actividad creadora, cómo no. Durante esos años, Lope dejó en suspenso la edición de sus *Partes* de comedias, y, aunque podría haber recurrido a artimañas comunes para soslayar la legalidad (sustituir el término *novela*, publicar fuera del reino de Castilla, falsificar los pies de imprenta, etc.), nuestro autor se distanció de las tretas desplegadas por otros y cumplió la censura más o menos fielmente, al mismo tiempo que veía cómo editores y libreros andaluces menudeaban con versiones deturpadas de sus comedias. Solo a partir de los años treinta, en un contexto de desengaño personal y mercedes no correspondidas, Lope parece relajar esa actitud: burla en 1632 la prohibición con *La Dorotea: acción en prosa*, una «obra que no era ni comedia —como se entendía normalmente— ni novela»⁶³, y concede ese mismo año licencia moral a las *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales*, de Ginés Carrillo Cerón —si bien la colección no se publicará hasta 1635—⁶⁴. Pero en torno a 1625 Lope alberga aún esperanzas de medro, y ridículo hubiera sido que, habiéndose mostrado hasta entonces tan fiel y precavido con las decisiones tomadas por la Junta desde 1621, y codiciando el favor de Olivares y su parentela, decidiera ahora arriesgar una imagen autorial que tan laboriosamente había edificado. Lope, pues, retiró las novelas de sus siguientes misceláneas, se centró exclusivamente en el verso y su *dispositio*, y rebajó el artificio ornamental de las portadas en favor del retrato calcográfico. Al eliminar la prosa de ficción, desaparecía el elemento confluyente entre el eje vertical y el horizontal, por lo que, en su conjunto, las obras que siguieron en los años veinte volvieron a modelos sobradamente conocidos, y perdieron tanto en *varietas* como en *novitas*.

ejemplo público [...] *No se escriban comedias*.- Hablóse que se representó a 1 de marzo con el Señor Conde Duque, y pareció a S. E. que el Presidente, mi señor, y el Consejo, de su oficio, lo hiciesen, y que su S^a Ilma. lo podrá mandar así. Y porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, novelas ni otros de este género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud, se consulte a S. M. ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos. (A partir de la transcripción de texto y notas marginales en Ángel González Palencia, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *BRAE*, 25:117, 1946, pp. 78-79).

⁶³ Jaime Moll, «Por qué escribió Lope *La Dorotea*», 616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, p. 9.

⁶⁴ Véase la reproducción facsímil de la licencia en Ginés Carrillo Cerón, *Segunda parte del Coloquio de los perros*, ed. de Abraham Madroñal, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013, p. 100.

1.2. OBRAS «DEL MISMO GÉNERO»

En los años sesenta del pasado siglo Claudio Guillén explicaba que el denominado *género picaresco* no nació con el *Lazarillo de Tormes* (1554), sino con la aparición, medio siglo después, de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (1599), justo cuando los lectores de la época pudieron disfrutar del diálogo que se entablaba entre ambas ficciones y descubrir que las dos compartían características que concitaban la sensación de serie literaria con unidad: «El *Guzmán* conoce un éxito excepcional, pero sus efectos traspasan los límites de una obra única, repercuten en el *Lazarillo* y dan origen a la idea de un género imitable»⁶⁵. Mucha tinta se ha vertido desde entonces, y así, por ejemplo, Alfonso Rey prefirió avanzar el origen a las continuaciones inmediatas del *Lazarillo*, como las interpolaciones de Alcalá y la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555)⁶⁶; y, más recientemente, Cavillac cuestionó incluso la pertenencia del *Guzmán* a la picaresca⁶⁷. Poca relevancia tienen en nuestro estudio las conclusiones que atañen en exclusiva a la picaresca, pero no así el largo debate y las reflexiones metodológicas que ha ido aportando la crítica sobre este tema, los cuales nos resultan especialmente fructíferos y extrapolables a una disquisición sobre el género en que se encuadran las obras de Lope publicadas entre 1621 y 1630. Pocos años después de las investigaciones de Guillén, destacaba el modelo constitutivo en dos niveles que planteó Lázaro Carreter, y que él mismo consideró válido para cualquier género:

Por ello resulta necesario, para comprender qué fue la «novela picaresca», no concebirla como un conjunto inerte de obras relacionadas por tales o cuales rasgos comunes, sino como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética. Debe sustituirse la vía de la inducción, que considera el corpus ya construido, por un método que permita observar su construcción. Este punto de vista hace reconocer enseguida que determinados rasgos del contenido y de la construcción, existentes en diversas obras, fueron sentidos en otras como iterables o transformables. Y ello permite un deslinde, relativamente fácil, entre dos niveles distintos en el ámbito de la picaresca —quizá, de cualquier género—; aquel en que surgen determinados rasgos, y un segundo, en que se advierte la fecundidad de aquellos rasgos, y son

⁶⁵ Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, vol. 1, p. 230.

⁶⁶ Alfonso Rey, «El género picaresco y la novela», *Bulletin Hispanique*, 89:1-4, 1987, pp. 85-118.

⁶⁷ Michel Cavillac, «El *Guzmán de Alfarache*: ¿una “novela picaresca”?», *Bulletin Hispanique*, 106:1, 2004, pp. 161-184.

deliberadamente repetidos, anulados, modificados o combinados de otro modo. La primera fase, de tensión constituyente, cesa cuando termina la aparición de motivos o artificios formales repetibles⁶⁸.

Tanto las observaciones de Guillén como el modelo de Lázaro Carreter son fácilmente aplicables a las obras que nos ocupan: basta sustituir el *Lazarillo* por *La Filomena* y el *Guzmán* por *La Circe* para volver a observar esas fases de irrupción e iteración de rasgos, con todas las matizaciones que vendrán enseguida.

El título, la *dispositio*, la *varietas* e incluso ciertos poemas de ambos volúmenes han prevalecido siempre como rasgos comunes a partir de los cuales tratar de inducir una categoría de género, pero las características puramente textuales no resuelven toda la problemática. Entre el afán taxonómico y el empirismo escéptico que desdibuja todo intento de agrupación, resulta factible manejar un concepto de *género* más funcional, flexible y abierto, en los mismos términos en que ya lo empleó Cabo Aseguinolaza:

No parece, entonces, posible una definición del género basada en rasgos puramente textuales; es necesario traer a colación un conjunto de nociones, como las de productor, receptor, contexto de la enunciación, etc., que crea, por otro lado, serias dificultades a una caracterización unívoca de la categoría genérica. Pero esto, más que un impedimento, es un requisito para cualquier hipótesis en este terreno⁶⁹.

Con las obras lopescas de esta década da la impresión de asistir a una tensión doble de agrupación y dispersión de los rasgos enunciativos. Por un lado, *La Filomena* y *La Circe*, que reformulan sus atributos hacia una mayor cohesión y en fases que toman en cuenta la recepción lectora para buscar un ideal de «perfección». Por otro lado, los *Triunfos divinos*, la *Corona trágica* y el *Laurel de Apolo*, cuyos rasgos se expanden hacia categorías más reacias a un común denominador. Este proceso de contracción y expansión puede ser considerado en su totalidad propio de la génesis y evolución de una familia literaria, o bien podemos restringir nuestra perspectiva de estudio y abogar por una taxonomía genérica que solo comprenda las obras que abundan en la reincidencia de elementos antes que en la divergencia y la búsqueda de nuevos horizontes. Desde ambas posturas emergen los estudios de Campana, Ruiz Pérez y Piqueras Flores con sus respectivas formulaciones taxonómicas. Para este último, *La Filomena* y *La Circe* pueden

⁶⁸ Fernando Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto “novela picaresca”», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Carlos H. Magis, Ciudad de México, El Colegio de México, 1970, p. 29.

⁶⁹ Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992, p. 149.

entenderse como *colecciones de metaficciones misceláneas* o *colecciones de ficciones de carácter mixto*; es decir, un grupo de novelas cortas con marco narrativo —la epístola a Marcia Leonarda en que se encuadran—, acompañadas de «ficciones secundarias de varios géneros»⁷⁰. El problema que plantea esta mirada del autor es que, estrictamente, podría ser colección de metaficciones *La Circe*, pero no *La Filomena*, que solo incluye una novela; y, por otro lado, nos enfrentamos con la problemática de lo «primario» y lo «secundario». Catalogarlas globalmente a partir de las novelas cortas frente a las poesías contenidas es caer en el engaño de Lope cuando en su prólogo a *La Filomena* explica el supuesto orden en que se fraguó el volumen: «Hallé *Las fortunas de Diana*, que lo primero hallé fortunas, y con algunas *Epístolas* familiares y otras diversas *Rimas* escribí en su nombre las fábulas de *Filomena* y *Andrómeda*». Pero las aclaraciones del autor siempre han de leerse con reservas, principalmente a la hora de creer que la novela corta sea el auténtico núcleo al que después se le acoplaron rimas y fábulas “secundarias”, cosa que se contradice luego con el título que ya conocemos y en el prólogo a *La Circe*, donde se confiesa otro proceso creativo:

Añadí a *La Circe* *La rosa blanca*, dedicada a la ilustrísima señora doña María de Guzmán, su única hija, y la *Mañana de San Juan*, al excelentísimo señor conde de Monterrey, con algunas *Novelas*, *Epístolas* y *Rimas* a diversos, en gracia de sus dueños y servicio de los que estiman la claridad y pureza de nuestra lengua, cuya gramática en algunos ingenios padece fuerza (f. ¶4r).

Lo que intentamos exponer es que la preeminencia de los estudios de la novela corta del siglo XVII para abordar estas obras de Lope, aun siendo funcional, debe rebajarse con una mayor comprensión de la tradición poética en que se inscribe la prosa y entender el resultado como un producto nuevo e innovador. Sin negar el impacto de las colecciones de novelas a partir de 1620, según ya hemos examinado más arriba, y sin invalidar, por tanto, el enfoque de Piqueras-Santos de la Morena al considerar las obras como «hábitat para su propuesta de novelas cortas»⁷¹, creemos que habría que rescatar ciertos enfoques que ponen su interés en el verso y aceptar, tal y como hicieron Blanco y Sánchez Jiménez, que Lope nunca quiso hacer una *colección* de novelas cortas⁷². Para Campana, la obra

⁷⁰ Manuel Piqueras Flores, «Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 2016, p. 807.

⁷¹ Piqueras Flores y Santos de la Morena, *op. cit.*, p. 471.

⁷² Blanco y Sánchez Jiménez, *op. cit.*, pp. 39-59. La idea de ambos autores se basa en la forma tan diferente con que Lope cultiva el género y en la denuncia que ya manifestó Presotto sobre la «ficción editorial» que resulta del estudio conjunto de estas cuatro novelas, publicadas en contextos editoriales y años diferentes y, por tanto, con intenciones y estrategias disimilares.

goza de una organicidad y una ordenación de los *fragmenta* que permite seguir considerándola un *cancionero estructurado*, si bien de temática post-petrarquésca, «de tono más narrativo que lírico y marcado por la temática metaliteraria»⁷³. La investigadora cree ver en el abandono del intimismo lírico y la voluntad metapoética la esencia de este subgénero lopesco que abarcaría hasta el *Laurel de Apolo*. Por su parte, Ruiz Pérez coincide en el peso de la dimensión metapoética del poemario, y confiesa percibir en los dos volúmenes una especial importancia de la fábula mitológica, primordialmente como herramienta de mitificación del autor⁷⁴. En oposición a las tesis de Campana y desde el punto de vista editorial, Ruiz Pérez prefiere desvincular *La Filomena* y *La Circe* del concepto de *cancionero*, entendido como las «rimas» de materia profana y espiritual de décadas previas, y advierte una vuelta a proyectos como *La hermosura de Angélica*, algo que conecta con lo ya expuesto en torno a los títulos de sus obras.

Se ha aspirado, como vemos, a entender mejor estas obras de Lope con etiquetas marcadas por atributos textuales y ocasionales miradas a la caracterización del ciclo de *senectute* que propuso Rozas —«variedad, carácter reflexivo de la propia escritura, defensa y reivindicación contra los ataques recibidos», etc.⁷⁵—. Desde la óptica de *género literario* de la que partimos nosotros, es fundamental asimismo recurrir a otros ingredientes comunicativos o factores supra-textuales que redimensionen estas obras lopescas en tanto enunciados que parten de una misma identidad emisora y se destinan a un mismo perfil de lector. Esas constantes en la emisión y acogida del mensaje son muy rentables también de cara a una mejor comprensión de la serie literaria y pueden ser cruciales, además, si queremos acuñar un término que la delimite. Pero, ¿hubo voluntad de género por parte de Lope?, y ¿se trasluce en ese intento un destinatario común?

La respuesta inmediata a ambas preguntas es *sí*. A estas alturas de su vida, el dramaturgo que crea nuevos géneros a base de expandir y desdibujar sus límites, tal y como se le lee en su *Arte nuevo*⁷⁶, no parece tener reparos en seguir desafiando expectativas y reglas en otros cauces literarios. La voluntad de Lope por generar en 1621 una familia literaria es a todas luces clara en el prólogo a *La Filomena*. Y no solo habla de una obra más, sino de «obras», en plural, con toda la proyección temporal y esfuerzo artístico que implicaba el anhelo. Donde mejor se trasluce la consciencia de serie es en algunos pasajes de *La Circe*, la cual se presenta en muchos momentos como eslabón intermedio de una cadena, haciendo

⁷³ Campana, *op. cit.*, 2000, vol. 1, p. 429.

⁷⁴ Pedro Ruiz Pérez, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 195-220.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 197. A partir de Rozas, *op. cit.*

⁷⁶ Mathew J. Dean, «Lope y los límites genéricos», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 77-82.

referencia tanto a su predecesora como a su presumible secuela. Por ejemplo, en las primeras líneas de «La desdicha por la honra», el Lope-interlocutor de Marcia Leonarda se queja del encargo que se le hace para escribir un «libro» de novelas, estableciendo un enlace directo entre la novela de *La Filomena* y estas otras tres que ahora despacha:

Mandome vuestra merced escribir una novela: envíele *Las fortunas de Diana*. Volviome tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento que me manda escribir un libro de ellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia (f. 109r).

La queja burlona de esta voz noveladora refleja precisamente el doble proceso de creación del género literario, basado, según hemos descrito, en irrupción e iteración de rasgos. De forma humorística, diríamos que Lope, al pasar de la novela aislada al «libro de ellas», parodia inconscientemente tal fenómeno a través de los abusos de la demanda y el cumplimiento de favores, prácticas del consabido galanteo cortesano. Una reinterpretación moderna de un clásico *topos* de exordio, al fin y al cabo. Simétricamente a este engarzamiento, las novelas de *La Circe* concluyen con otra llamada hacia lo que Lope preveía publicar justo después: el *Laurel de Apolo*:

Si a vuestra merced le parecieren pocos amores y muchas armas, téngase por convidada para *El pastor de Galatea*, novela en que hallará todo lo que puede amor, rey de los humanos afectos, y a lo que puede llegar una pasión de celos, bastardos suyos, hijos de la desconfianza, ansia del entendimiento, ira de las armas y inquietud de las letras; pero no será en este libro, sino en el que saldrá después, llamado *Laurel de Apolo* (f. 149r-v).

Con este emplazamiento, el autor sumerge las novelas dentro de un flujo en continuo movimiento, y hace que *La Filomena* y *La Circe* se auto-modelen como «obras por entregas»⁷⁷. Casi se podría afirmar que Lope ensaya sobre sus obras poéticas un calendario y una regularidad de publicación similar a la de sus *Partes* de comedias, como si lo experimentado con un género pudiera tener su correspondencia editorial con un verso más narrativo y la prosa de ficción.

⁷⁷ «La Circe a su vez se abre hacia el futuro, ya que se promete otra novela, *El pastor de Galatea*. No importa si después el texto no se publicará nunca: el autor se inscribe así en la obra, como voz que se dirige a la amada Marta de Nevares; y se determina de nuevo el fenómeno de “obra por entregas”» (M. Grazia Profeti, «Estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la AIH: Madrid 6-11 de julio de 1998*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 683-684).

Seducido por esta aparente periodicidad, Conde Parrado, a partir de las hipótesis de Tubau⁷⁸, estableció una cronología en el cruce de epístolas que se dedicaron Lope y Diego de Colmenares entre 1621 y 1628; a través de *La Filomena* y *La Circe* el primero, y a través de dos discursos impresos el segundo. El editor de estas epístolas sostiene que el erudito segoviano hizo imprimir su último discurso hacia 1628, pues sería lógico que,

viendo que habían pasado tres años entre la publicación de las dos misceláneas lopescas, esperara durante un periodo de tiempo equivalente a ver si llegaba la respuesta. Al no producirse, habría optado en 1628 por promover un volumen impreso que recogiera los cuatro textos de la polémica para no quedar, al fin, en desventaja [...] Además, el fallecimiento en 1627 de quien era el principal objeto de disputa en este intercambio de epistolares golpes, Luis de Góngora, pudo haber inducido a Colmenares a aprovechar el interés general para conferirle mayor eco y realce al opúsculo y, por qué no, para homenajear póstumamente a su ídolo⁷⁹.

Es decir, que Conde Parrado cree que Colmenares habría asumido una periodicidad implícita —trienal, en este caso— en las misceláneas de Lope, y que su estrategia de auto-vindicación impresa se dispararía en cuanto esa asunción se demostró infundada y se abrió una coyuntura favorable tras la muerte de Góngora en 1627. La idea, por tanto, de que este género lopesco germinara con el propósito de salir por entregas está muy enraizada en buena parte de la crítica, y ha servido, como vemos, para justificar jugadas en el campo literario del momento, haciéndola incluso connatural al horizonte de expectativas del lector de la época. Sin embargo, nada nos asegura tal fin⁸⁰. Solo sabemos que la serie prevista no se cumple, o al menos no en los términos presupuestos por el poeta: ni el *Laurel de Apolo* saldrá inmediatamente después de *La Circe*, ni la novela prometida se incluye entre sus folios. Después de *La Circe*, el proyecto de Lope se transmuta y la siguiente obra poética que lanza al mercado, *Triunfos divinos* (1625), se aparta notablemente de las dos previas. Los motivos de ese desvío pueden ser múltiples: desinterés por seguir avivando la polémica gongorina, especialmente después de la muerte del poeta cordobés en 1627, inicio de una crisis de senectud que lo encamina hacia aventuras menos laboriosas y agresivas,

⁷⁸ Xavier Tubau Moreu, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007; Tubau Moreu, *op. cit.*, 2008.

⁷⁹ Lope de Vega y Diego de Colmenares, *Epístolas de Diego de Colmenares y Lope de Vega (en La Circe)*, ed. de Pedro Conde Parrado, Paris, OBVIL, 2015, edición en línea: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_colmenares-contra-lope> [última consulta el 15 de agosto de 2019].

⁸⁰ Recordemos que la tasa de *La Circe* invita a pensar, además, que esta se publicó a finales de 1623, antes que en 1624.

impacto de los nuevos frentes abiertos esos años —uno con Diego de Colmenares y otro con la polémica generada por el *Orfeo* de Jáuregui (1624)—, la censura institucional para seguir imprimiendo comedias y novelas, la ceguera e incipiente locura de Marta de Nevarés, su Marcia Leonarda, hacia 1627... Poco importa si las cosas salen a la postre según lo ideado por Lope, lo que es de destacar es esa expresión de una misma identidad emisora para todas estas primeras colecciones de los años veinte. Detrás de ellas hay una misma visión y un mismo aliento de creación literaria. Que encajen dentro del fenómeno de «obras por entregas» es más o menos discutible, pero que las obras se suceden como enunciados concatenados con una idéntica fuente e intencionalidad no tiene réplica.

Queda pendiente la cuestión de la identidad del receptor. A este propósito, ofrecemos un análisis de las portadas calcográficas para llegar a conclusiones que den cabida a perfiles de posibles compradores y un cierre del circuito comunicativo. Bajo este ánimo, se observa fácilmente que *La Filomena* y *La Circe* comparten el mismo grado y estilo de ornamentación, con sendas portadas arquitectónicas de gran trabajo técnico. Por contra, las otras tres de esta década apostaron por una ornamentación más humilde, mediante portadas con orlas tipográficas —o sin ella, en la *Corona trágica*— y dispersas cabeceras xilográficas. La sobriedad del estilo en ellas se compensó con los retratos calcográficos del Fénix que Pedro Perret hizo para los *Triunfos divinos* y Jean de Courbes para el *Laurel de Apolo*, así como el de la reina María Estuardo que Courbes hizo para la *Corona trágica*, fenómeno que ahonda más en la cohesión de rasgos de un primer momento frente al segundo. Es más, el *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán, que salió en el otoño de 1624, casi un año después de *La Circe*, y en el que siempre se ha visto la pluma de Lope, se atiene a ese mismo esquema estético: su portada se adornó con una sencilla orla mientras que en sus preliminares se insertó un retrato calcográfico del autor, firmado por Jan Schorquens (Jan Schorkens, ca. 1595-1636).

La portada de *La Circe*, curiosamente, también está firmada por Schorquens. El grabador flamenco se asentó en la corona de Castilla seguramente en 1617, año de su primera obra española: la portada de *Consideraciones de las amenazas del juicio...*, de Alonso de Herrera Salcedo (Sevilla, 1617)–. Debió de instalarse en la corte al año siguiente, probablemente bajo el patronazgo de João Batista Lavanha, cronista y maestro de Felipe IV, así como profesor de Lope en sus años de estudio en la Academia Real de Matemáticas y Astrología⁸¹.

⁸¹ Antonio Sánchez Jiménez, «Lope y la Academia Real Matemática (c. 1584-1587): desde las matemáticas a las letras (con una precisión sobre la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*)», en *Wort und Zahl. Palabra y número*, ed. Christoph Strosetzki, Heidelberg, Winter, 2015, pp. 149-169.



Portadas con grabado arquitectónico calcográfico de *La Filomena* y *La Circe*

Schorquens formó parte de un nutrido gremio de grabadores extranjeros, dentro del cual llegó a codearse con Alardo de Popma o Jean de Courbes, célebres todos ellos por la excelente calidad de sus trabajos y por difundir la técnica de la talla dulce en España. Volviendo a la portada de *La Circe*, Schorquens debió de ser el propietario de la lámina, pues reutilizó el modelo arquitectónico, sin ir más lejos, ese mismo año para el *Gobierno humano sacado del divino*, de Fr. Alonso Remón, y con prólogo del mismo Lope, o en los *Discursos apologéticos* en defensa de la Pintura como arte liberal, que defendió Juan de Butrón en 1626, ambas portadas incluidas en la ilustración que mostramos más abajo. Los frontispicios⁸² de Schorquens participan de una tipología de estampa inspirada en los tratados de Palladio y constituida por pórticos tetrástilos con frontones entrecortados y escudos nobiliarios al centro superior, figuras alegóricas ante columnas y citas clásicas en el basamento. Aunque la portada de *La Filomena* no está firmada, similares características, desde las figuras y sus expresiones faciales

⁸² «Frontispicio» era el término habitualmente utilizado en la época para referirse a la entrada de un edificio o a la arquitectura efímera construida como puerta de acceso» (Javier Blasco, María Cruz de Carlos y José Manuel Matilla (coords.), *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, CEEH, 2011, p. 49).

hasta la caligrafía del título, apuntan hacia el maestro flamenco, como bien supo reconocer Páez Ríos⁸³.



Portadas con grabados calcográficos de Jan Schorkens, firmados en Madrid entre 1618 y 1626. Por orden descendente y de izquierda a derecha:

1. *Casamientos de España y Francia y Viaje del duque de Lerma*, de Pedro Mantuano (1618).
2. *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, de González Dávila (1623).
3. *Flavio Lucio Dextro*, de Tomás Tamayo de Vargas (1624).
4. *Gobierno humano sacado del divino de sentencias y ejemplos de la Sagrada Escritura*, de Fr. Alonso Remón (1624).
5. *Vida y muerte del bendito padre Juan de Dios*, de Fr. Antonio de Govea (1624).
6. *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, de Juan de Butrón (1626).

⁸³ Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. 3, n. 2009, s.n.-Schorquens? También apoyan la atribución Blasco, de Carlos y Matilla (coords.), *op. cit.*, p. 252, n. 262.

Se desconocen los motivos por los que no firmó la lámina de *La Filomena*, cuando ese mismo año de 1621 había firmado la portada del primer volumen de los *Commentaria in Primam Secundae Divi Thomae Aquinatis*, de Luis Montesino, y la de *Diego García de Paredes y relación breve de su tiempo*, de Tomás Tamayo de Vargas, con retrato del protagonista en su interior. Ante esta singularidad, surgen objeciones a una atribución totalmente fiable. Una de ellas es de tipo técnico: si se observan los pórticos de Schorquens —y otros análogos del período—, en ellos siempre se emplea un punto de fuga en pleno centro del dibujo, a partir del cual se deforma la perspectiva del conjunto arquitectónico. Esto provoca, por ejemplo, que el basamento descubra parte de la plataforma sobre la que se erigen las figuras escultóricas a ambos lados. No obstante, cuando volvemos a la portada de *La Filomena*, observamos que el juego de perspectivas sufre cierta distorsión, de forma que las basas de las columnas mantienen el punto de fuga céntrico común, mientras que el basamento no enseña la superficie que pisan la Fortuna y el dios Gerión. Algo parecido ocurre en sus portadas para el *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nra. Señora* (2 vols. 1625 y 1627), de Jerónimo de Florencia (S.I.), solo que aquí las columnas no muestran contradicción aparente respecto del basamento, y este no muestra su parte superior debido, quizás, a que las figuras han sido sustituidas por medallones colgantes. Todo esto nos lleva a concluir que, a pesar de que el grabado de *La Filomena* pudo haber salido del taller de Schorquens, la irregularidad pudo producirse por la mano menos experta de un aprendiz. Puesto que no fue el maestro el verdadero responsable del dibujo, probablemente no se firmó y acabó pasando por el tórculo como anónimo.

Ya sea o no suya la autoría, podemos detenernos en el tipo de obras en las que el grabador flamenco sí dejó su firma. A tenor de lo que hemos ido exponiendo, la mayoría de ellas son de temática eclesiástica —moral cristiana, hagiografía—, o histórica —sucesos de reyes, crónicas y anales—. En estas mismas líneas temáticas discurren las obras con frontispicios arquitectónicos firmados por colegas de Schorquens a principios de los años veinte. Por ejemplo, Pedro Perret (ca. 1555-1639) firma el de los *Commentarii cum disputationibus in primam partem Sancti Thomae*, de Ambrosio Machin (Madrid, 1621), el de la *Primera parte de los discursos eucarísticos*, de Andrés de Ocaña (Madrid, 1621), el del *Aparato del túmulo real que se edificó en el convento de S. Jerónimo de la villa de Madrid para celebrar las honras del... rey Felipe III*, manuscrito de Juan Gómez de Mora (Madrid, 1621), o el del *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V*, de Juan Antonio de Vera y Zúñiga (Madrid, 1622); Diego de Astor (ca. 1609-ca. 1650) firmó el del *Compendio de lo más sustancial que escribe el doctor Salazar de Mendoza en los cinco libros de la monarquía de España*, de Pedro Salazar de Mendoza (Toledo, 1622); Alardo de Popma (fl. 1617-1641)

firmó el de *El embajador*, de Juan Antonio de Vera y Zúñiga (Sevilla, 1620), la *Psalmodia eucharistica*, de Melchor Prieto (Madrid, 1622), los *Favores del Rey del Cielo*, de Pedro Navarro (Madrid, 1622), o la *Crónica universal de todas las naciones y tiempos*, de Alonso Maldonado (Madrid, 1624); y Jean de Courbes (ca. 1592-ca. 1641) firmó las portadas de la *Relación del viaje que... hicieron los capitanes Bartolomé García de Nodal y Gonzalo de Nodal* (Madrid, 1621), la de los *Commentariorum in concordiam Evangelistarum*, de Francisco de Rojas (Madrid, 1621), la del *Discurso de la nobleza de España*, de Bernabé Moreno de Vargas (Madrid, 1622) o la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, de Lope de Vega (Madrid, 1622). A excepción de este último título, a medio camino entre la descripción histórica y la miscelánea poética, todas las obras con frontispicios de este tipo versaron sobre materias teológicas o historiográficas. Ocasionalmente concebidas en un espacio cortesano, sus autores son personalidades con una reconocida formación académica, los cuales se dirigen a un público igualmente erudito y de alta posición social; no olvidemos que esos grabados encarecían considerablemente el coste final del libro. Así, la elevada cultura de la que hacen gala las convierte sobre todo en fuentes de consulta o manuales de estudio antes que en obras de recreo y disfrute. Es decir, que el pórtico de esas portadas se alza como antesala metafórica de auténticos templos de sabiduría, preñados de citas, glosas, tablas y manejo de otras lenguas, pero lejos del entretenimiento y el goce estético de rimas, epilios y novelas cortas.

¿Podemos hablar de un cambio en el paradigma de las portadas a partir de estos años? Es muy probable que la llegada de todos estos artesanos extranjeros a la corte afectara a las florituras y configuración del volumen impreso, pero no parece que el nuevo paradigma modificara significativamente la factura de los libros de poesía. Hagamos un rápido balance con los títulos a los que aludimos líneas atrás: las portadas de las *Rimas* de Jáuregui (1618), la de su *Orfeo* (1624), la de las *Obras* de Carrillo y Sotomayor (1611), o la de *Nuestra Señora de los Remedios* (1619), de Francisco del Castillo, no presentan ningún elemento ornamental. Sus portadas salieron “desnudas”. La de *Las Églogas y Geórgicas* de Mesa (1618), la de los *Versos* de Herrera (1619), la de las *Rimas* de Antonio Paredes (1622) y la de las *Divinas y humanas flores* de Faria e Sousa (1624) incluyeron un escudo en portada, normalmente del dedicatario. Solo la de las *Rimas castellanas a D. Juan Andrés Hurtado de Mendoza*, de Jerónimo de Salas Barbadillo (1618) presenta un frontispicio arquitectónico de Pedro Perret análogo a los de las dos obras de Lope. ¿Es esa portada de Salas Barbadillo, autofinanciada e impresa por la viuda de Alonso Martín, la que se tomara de modelo para *La Filomena* y *La Circe*? Pudiera ser. En todo caso, las portadas de nuestros prosímetros cortesanos

según siendo una rareza en ese mercado de la poesía impresa⁸⁴. Sus trazas no pudieron ser más estratégicas, ya que el Fénix les hacía un hueco “camuflándolas” en un contexto editorial que sabía que le beneficiaría en múltiples sentidos: establecía un paralelismo entre su capacidad creadora y la de los intelectuales cortesanos más leídos entonces, elevaba su poesía y su perfil de autor a cotas muy alejadas ya del dramaturgo popular que sacaba rédito de su actividad editorial en las *Partes* de comedias y jugaba con la dimensión moral que quería infundir a sus versos y prosa para redimirse, a su vez, de una imagen pecaminosa que lo acosaba desde hacía tiempo. La estrategia casa también con las teorías de Bershas, Weiner y posteriores críticos acerca de la vieja pretensión de nuestro autor por conseguir en estos años un puesto de cronista oficial, ya que ambos volúmenes iban a compartir mercado con los de Tamayo de Vargas o González Dávila, entre otros⁸⁵. Su poesía, al menos esta vez, distaba de los proyectos de exaltación nacional que había acometido décadas atrás, pero las portadas y las sutiles hispanizaciones de los relatos mitológicos podían tender aún hacia esos propósitos.

Se podrá objetar que esa audacia del ornato de las portadas debió de corresponder más bien al editor de las obras, Alonso Pérez de Montalbán. Sin embargo, Cayuela afirma que «resulta difícil establecer la responsabilidad del editor en cuanto a las ilustraciones»⁸⁶. No obstante, la investigadora recuerda al mismo tiempo que

[e]n cuanto a la responsabilidad del editor en los retratos de Lope de Vega y en las ilustraciones que adornan las ediciones del Fénix [...] las obras que más importaban a Lope, por su calidad literaria, venían ilustradas con grabados realizados a partir de dibujos hechos por el propio Lope, mientras que las ediciones de sus comedias, a las que atribuía una calidad inferior, no contenían imágenes⁸⁷.

⁸⁴ Incluso habría que investigar si la apuesta de Salas Barbadillo fue seguida por poemarios posteriores relacionados con un ambiente cortesano, como fueron las *Rimas* de don García de Salcedo Coronel (1627) y *Las obras en verso* del Príncipe de Esquilache (1648). Ni Moll ni Piqueras Flores, entre otros, dan más pistas al respecto: Jaime Moll, «Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo», en *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaias Lerner*, coords. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 471-477; y Manuel Piqueras Flores, «Fortuna editorial de Salas Barbadillo: balance y tareas pendientes», *Studia Aurea*, 14, 2020, pp. 421-442.

⁸⁵ Henry N. Bershas, «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31, 1963, pp. 109-117; Jack Weiner, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)», en *Actas del VIII Congreso de la AIH: 22-27 agosto de 1983*, coords. A. David Kossoff, et al., Madrid, Istmo, 1986, vol. 2, pp. 723-730; Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2006, p. 72.

⁸⁶ Anne Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005, p. 46. También Jaime Moll, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 213-222.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 47.

Ni siquiera el famoso babuino del sagitario que se imprimió en muchas de sus obras entre 1604 y 1625 fue ideado por Alonso Pérez, como creía Vindel⁸⁸, sino que lo creó Lope a modo de marca de propiedad intelectual⁸⁹. En cambio, cuando se trata de calcográficos de tanta destreza técnica como los de *La Filomena* y *La Circe* es difícil dirimir quién tuvo la última palabra sobre su inclusión. Por lo general, los gastos los negocia y fija el editor, y el grabado de las portadas, como sugeríamos más arriba, tuvo que ser mayúsculo, pues un grabado realizado en metal costaba seis veces más que uno en madera. Así, desde un punto de vista empresarial y en relación con estas palabras de Presotto, la inversión de Alonso Pérez cayó en saco roto: «Lope percibe el lento declive de su protagonismo, como confirma la disminución de las reimpressiones de sus obras: *La Filomena* conoce una sola reedición, mientras que *La Circe* es la primera obra no dramática de Lope que no vuelve a publicarse en la época»⁹⁰.

Si las reediciones, junto con las ediciones piratas o contrahechas, son un buen medidor del éxito de una obra, es incontestable que las dos misceláneas quedaron muy por detrás de otros productos sufragados por el editor. Extraña que *La Circe* no se publicara inmediatamente después en Barcelona, como sí se hizo con *La Filomena*, explotando los acuerdos comerciales de Alonso Pérez y Miguel de Siles con Cormellas padre. Además, en el inventario de bienes que se redacta dos días antes de la muerte de Alonso Pérez, acaecida el 22 de diciembre de 1647, no consta ningún ejemplar de los dos títulos, todo lo cual pudo ser señal de su escasa demanda.

Por otro lado, ninguno de los títulos editados por Alonso Pérez incluyó nunca un grabado calcográfico arquitectónico en portada, que sepamos. Como máximo se imprimió una orla, un calcográfico con el escudo de armas del dedicatario —*Prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco, en prosa y verso* (1626) o *La Cintia de Aranjuez* (1629)—, una viñeta calcográfica que señalaba el asunto del texto —*Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación* (1620), o un grabado xilográfico arquitectónico para la reedición de la *Arcadia* de 1611, exactamente el mismo que el de la *princeps* de 1598. Y a veces, muy pocas veces, la portada se imprimió a dos tintas. Pero nada más. Las ilustraciones de *La Filomena* y *La Circe* son, se miren por donde se miren, una excepción en su currículum.

⁸⁸ Francisco Vindel, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, Orbis, 1942, p. 349.

⁸⁹ Antonio Sánchez Jiménez, «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 153-171.

⁹⁰ Marco Presotto, «Marcia Leonarda en la estrategia promocional de Lope de Vega», *Rassegna Iberistica*, 84, 2006, p. 9.

En resumidas cuentas, justamente porque esas portadas no resultaban ventajosas para el librero y porque tampoco encajaban en su línea editorial es más que probable que estas fueran el resultado de una decisión de Lope, a quien su editor-amigo hacía ciertas concesiones. No olvidemos que Lope constituía una de las grandes fuentes de ingresos para el empresario: entre 1604 y 1632 el autor representaba el 62% de las ediciones financiadas, y en 1621, año muy productivo para el editor, 9 de sus 10 ediciones fueron obras del Fénix⁹¹. En estos años de búsqueda de mercedes y favor en la joven corte, estaba claro que Lope ensayaba una nueva forma de presentar sus obras cultas. Tanto nuestras dos misceláneas como la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro* (1622), editada por la villa de Madrid y con lámina abierta por Jean de Courbes, se dirigen a un lector que poco tenía ya que ver con el de sus *Partes* de comedias.

Con el estudio de las portadas hemos adquirido un perfil más nítido del receptor de estas obras, ese lector heterogéneo y ávido de novelerías que habíamos apuntado atrás. Ahora podemos situarlo en un determinado *status* socio-cultural y dentro de un foco de creación muy próximo a la corte. También se define mejor así la máscara de la *auctoritas* que emplea Lope, disfrazado tras las alegorías y lemas de los grabados, con ciertas ínfulas de autoridad academicista y moral. Esto nos conduce de nuevo a la *Arcadía* y a su pretensión nobiliaria, de la que tanto se mofaron Góngora y otros a raíz del escudo de los Carpio puesto al frente del volumen. Desde la presentación ornamental, *La Filomena* y *La Circe* entroncan con la vitalidad y la máscara cortesana que Lope puso en marcha a la muerte de Felipe II, en 1598; esto es, con el frontispicio arquitectónico de la *Arcadía* (1598), y más tarde con el de *El peregrino en su patria* (1604), o con el busto y el escudo en arco arquitectónico de la *Jerusalén* (1609, f. ¶v). Aunque las estrategias parecen haberse refinado con el curso del tiempo, su deseo de ascenso social y reposicionamiento en el panorama literario renace cada vez que se abre una brecha en la sucesión al trono y, por ende, en el reparto de mercedes y reconocimiento entre los súbditos. Entre el año 1598 y el de 1621 la obsesión de Lope por ganarse el favor de la corona no desaparece, solo duerme latente en tanto que explora otras vías para ensalzarse con el aplauso del público.

Puesto que hemos sido capaces de definir al emisor y al receptor de estos enunciados encadenados de los años veinte, restaría afrontar la tarea terminológica; es decir, dar con una expresión idónea que caracterice a estos volúmenes de pretensión cortesana y con rasgos intra y supra-textuales similares. El término

⁹¹ Cayuela, *op. cit.*, 2005, pp. 41-43. Algunos de esos datos se avanzaron ya en su artículo «Alonso Pérez et la “libropesía”: aspects du commerce de librairie dans la première moitié du xvii^e siècle à Madrid», *Bulletin Hispanique*, 104:2, 2002, pp. 645-655.

prosímétre, usado por Anne-Hélène Pitel a partir de los estudios de Nathalie Dauvois, es suficientemente amplio como para abarcar la *Arcadia* y el corpus que ahora nos ocupa, ya que su significado de «co-présence de deux formes de discours (prose et mètre) au sein d'une seule et même oeuvre» solo compromete la singularidad de rasgos discursivos⁹². Quizá esa misma laxitud haga del término una etiqueta excesivamente vaga y poco funcional. ¿Merecería la pena proponer otra? No tenemos ninguna intención de embrollar aún más este panorama, ni de aportar una solución que satisfaga a todos los sectores de la crítica. Nos parece práctico reutilizar esa nomenclatura de Pitel, solo que a lo largo de nuestro estudio la acotaremos con el adjetivo *cortesano*. Con su pizca de *callida iunctura*, los *prosímétre cortesanos* de Lope nos hablarán, por un lado, del entretenimiento en lo diverso, y, por otro, del verso culto y la enjundia intelectual, así como del espacio que aspiraba ocupar el autor en los primeros años del reinado de Felipe IV.

* * *

La Filomena y *La Circe* en su contexto editorial muestran rasgos unívocos de singularidad y voluntad innovadora. Si bien Lope recrea títulos y materiales pasados, especialmente a partir de sus grandes poemas épicos y sus *Rimas*, la fórmula troquelada se aparta de todo cuanto había publicado previamente. Para empezar, la variedad de las obras respecto de la temática y la formalización discursiva adquiere un mayor desarrollo y protagonismo gracias a la novela corta, interpolada, además, en un lugar estratégico para mejorar el flujo y trasvase de motivos de una sección a otra de los volúmenes. La variedad pasa, como decimos, a primer plano porque el propio autor es consciente de que en ella se juega su reputación y el éxito de su propuesta, según confiesa en el prólogo de 1621. Quizás sea ella el aporte más significativo de las dos misceláneas al panorama editorial de los años veinte. Mientras que la multiplicidad de subgéneros literarios —epilio, prosa, poemas descriptivos, sonetos, epístolas familiares... — y la alternancia del verso y la prosa se justifican por medio del *delectare* horaciano, lo cierto es que detrás de ellas se parapeta igualmente el anhelo de Lope por demostrar sus capacidades creativas, su versatilidad en tanto autor total, su sed de reconocimiento intelectual. No es osado, pues, afirmar que *La Filomena* y *La Circe* tienen algo de *portfolio* de autor en su inusitada mezcolanza. Una forma de presentar un currículo depurado ante la nueva corte.

⁹² Anne-Hélène Pitel, *Le prosimètre dans l'oeuvre de fiction de Lope de Vega, de La Arcadia (1598) à La Dorotea (1632)*, Vigo, Academia del Hispánico, 2011, p. 54.

Independientemente de los beneficios que *La Filomena* pudiera haberle proporcionado al Fénix —cuestión todavía sin zanjar—, el hecho de repetir estrategia tres años más tarde evidencia que Lope veía un enorme potencial en su nuevo producto de mercado. La casi idéntica *dispositio* y el diálogo que tienden ambas obras entre sí, por ejemplo, las separa del resto de su producción lírica, y ayudan a generar en la conciencia lectora la idea de género. Este concepto de cohesión y pertenencia, en su dimensión comunicativa, se corrobora asimismo desde las identidades del emisor y el receptor, analizables a través de las dos portadas y sus programas iconográficos. Es decir, que gracias a los grabados calcográficos con que *La Filomena* y *La Circe* se presentan somos capaces de entrever la máscara autorial que construye Lope estos años y el tipo de público al que se dirige. Desde uno y otro eje, los prosímetros nos guían hacia la corte y hacia un circuito de lectura que, más allá de rimas y versos, concebía el libro como símbolo de erudición y autoridad.

2.

HACIA UNA ESTÉTICA DE LA INTERRUPCIÓN Y LA FAMILIARIDAD

«Terrible digresión; mas era el texto
digno de aquesta glosa, aunque distinto
del justo panegírico propuesto»

(LOPE DE VEGA, «Epístola II»
de *La Circe*, vv. 145-147).

Desde el punto de vista estético, Sánchez Jiménez insiste en que los grandes poemarios de esa etapa de «esfuerzos cortesanos (1621-1624)» tienen una identidad definida:

En suma, tres características conforman la propuesta estética cortesana que Lope adopta en *La Filomena* y, luego, *La Circe*: el sutil cultismo de los poemas mitológicos, la poesía “filosófica” de la medianía estoica y la castidad neoplatónica, y, finalmente, la estética de la interrupción y la familiaridad¹.

Llegar a estas conclusiones supone también señalar las deudas de *La Filomena* y *La Circe* con Góngora y Cervantes: la fábula mitológica llena de metáforas prestadas, la novela breve que rivaliza con los éxitos del alcaíno, la poética cultista que desencadena posicionamientos más radicalizados, etc. Con mucha razón, esas deudas existen y son cruciales para entender el punto de partida del Fénix en estos años que nos conciernen. Con menos razón, el efecto gratificante de descubrirlas y darlas a conocer ha ido eclipsando lo que Lope sí aportó de

¹ Antonio Sánchez Jiménez, *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 287.

cosecha propia a la hora de afinar su voz cortesana. Desde que en 1927 Dámaso Alonso se adentrara en el universo de las *Soledades*, sus siempre inconclusas listas de rasgos gongorinos han sido material de acarreo para filólogos posteriores, fundamentalmente en estudios contrastivos con la obra lopesca². Por ejemplo, en 1955 Diego Marín nos decía convencido que «Lope, aun sin querer gongorizar, refleja el influjo de un culteranismo que se estaba poniendo de moda y adquiriendo carácter de estilo colectivo»³, tras lo cual nos abrumaba con un arsenal de influencias del racionero cordobés en la primera parte de *La Filomena*: 61 versos, 63 vocablos, 17 imágenes y 14 hipérbatos de carácter culterano. Las cifras y tanteos se han moderado mucho en estudios contemporáneos de estilometría, como el de Rojas Castro, que demuestra que los epilios de *La Filomena* y *La Circe*, así como el *Orfeo en lengua castellana* de Montalbán, no fueron tan permeables a los cultismos gongorinos como nos han hecho creer: «En este caso se han encontrado 29 de los 53 lemas. Los 10 más frecuentes son: *cándido, esférico, ilustre, trémulo, fugitivo, coturno, purpúreo, céfiro, aplauso* y *líquido*. El incremento de cultismos léxicos es significativo, pero está muy lejos de alcanzar las *Soledades*»⁴. Es innegable que en los prosímicos cortesanos Lope fue fiel a su estilo «llano» y que Góngora lo reconoció como ajeno y diferenciado al suyo, de lo contrario no tendrían mucho sentido estos versos que le dispara en su célebre soneto a los seguidores del madrileño: «con el *Isidro*, un cura de una aldea, / con los *Pastores de Belén*, Burguillo, / y con la *Filomena*, un idiota» (vv. 9-11)⁵. ¿Y qué decir de Cervantes y su impronta en la génesis de las *Novelas a Marcia Leonarda*?⁶ Que Lope lo nombre a regañadientes en la primera de ellas y que

² Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1935. Con ediciones enmendadas y corregidas en 1950 y 1961, además de reeditarse en sus *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1972-1993.

³ Diego Marín, «Culteranismos en *La Filomena* de Lope», *Revista de Filología Española*, 39, 1:4, 1955, pp. 315.

⁴ Antonio Rojas Castro, «Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos», *Studia Aurea*, 11, 2017, p. 127. La coincidencia léxica es una muestra mínima del alcance de la influencia gongorina en la fábula mitológica del XVII. El propio investigador reconoce que «el estilo gongorino no se puede reducir a un vocabulario, al uso de ciertas palabras, sean cultismos o no. Muchas de las marcas elocutivas más interesantes tienen naturaleza sintáctica como, por ejemplo, el hipérbaton o las fórmulas *si A, no B*» (p. 130).

⁵ Luis de Góngora, *Obras completas I*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, p. 651, soneto 464: «¡Aquí del conde Claros!», dijo, y luego».

⁶ Marina Scordilis Brownlee, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" and their Cervantine Context*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981; Patrizia Campana, «De Cervantes a Lope de Vega: dos notas sobre la novela ejemplar», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998c, pp. 445-452; Fernández-Cifuentes, *op. cit.*; Blanco y Sánchez

estas se suelen leer actualmente de corrido no ayuda mucho a medir con justicia la extensión de esa sombra, pues, como se deducirá al final de estas páginas, entre la publicación de «Las fortunas de Diana» y las otras tres se ven esfuerzos por poner tierra de por medio⁷.

Por si fuera poco, Góngora y Cervantes no se quedan solos en la larga lista de referentes inmediatos o directos. Debe sumarse, para empezar, el nombre del lisboeta Antonio López de Vega —Lopes da Veiga⁸—, quien en 1620 publicaba en Madrid su *Lírica poesía*, entre cuyos folios 1 y 19 insertaba una fábula trágica en 68 octavas reales dedicada al mito de la Filomela, ora siguiendo a Ovidio, ora a Higino, ora a otras fuentes no confesas⁹. Poco estudiado hasta ahora, Martín Rodríguez enumera este epilío en su monografía sobre el impacto del relato en la literatura española, recordando, cómo no, su vecindad con Lope y el *Polifemo* gongorino:

Cossío, con todo, se refiere a cuatro fábulas mitológicas españolas sobre este tema, además de a diversos tratamientos romancísticos. De estas cuatro fábulas, sólo la de Lope de Vega, incluida en el volumen misceláneo *La Filomena* (Madrid, 1621), había atraído hasta hace poco la atención de la crítica. Las otras tres son las del portugués Antonio López de Vega (ca. 1586-1656), incluida al comienzo de su *Lírica Poesía* (Madrid, 1620), que pudo, tal vez, inspirar en Lope, deseoso ya de rivalizar en su propio terreno con el Góngora del *Polifemo* (1613), el tema mitológico nuclear de *La Filomena* [...] ¹⁰.

Por más que hemos comparado los textos de ambos poetas, el influjo, como creía Martín Rodríguez, no debió de pasar de una inspiración, porque ni la materia, ni la expresión, ni el estilo del portugués recuerdan a Lope. Hay, bien es verdad, fugaces pasajes donde uno y otro convergen, pero en realidad son

Jiménez, *op. cit.*; Carlos Brito Díaz, «Cervantes en Lope: la aventura de la escritura de las *Novelas a Marcia Leonarda* a *La Dorotea*», *Olivar*, 18:28, 2018, pp. 1-10.

⁷ Pabst fue incluso más radical: «El programa novelístico de Lope y las *Novelas ejemplares* demuestran que la tradición de los *cuentos*, las *caballerías* y los *ejemplos* [...] fueron comprendidas y valoradas de modo diametralmente opuesto por dos de los españoles más representativos del siglo xvii» (Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, trad. de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972, p. 263).

⁸ Véase Ernesto Lucero Sánchez, «López de Vega, Antonio», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Recurso en línea <<https://dbe.rah.es/biografias/73975/antonio-lopez-de-vega>> [última consulta el 1 de abril de 2022].

⁹ Antonio López de Vega, *Lírica poesía por Antonio López de Vega. A don Fernando de Toledo, duque de Huéscar, marqués de Coria y de Villanueva del Río*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1620. En su prólogo «A los lectores» revela las fuentes de las que se vale.

¹⁰ Antonio María Martín Rodríguez, *El mito de Filomena en la literatura española*, León, Universidad de León, 2008, p. 153.

anécdotas explicables por haber seguido muy de cerca a Ovidio. Uno de esos *loci* es el que enfatiza el parecido de Itis a su padre, idea que cataliza el filicidio. En las *Metamorfosis* leemos: «*oculisque tuens inmitibus 'a! quam / es similis patri!' dixit nec plura locuta / triste parat facinus tacitaque exaestuat ira*»¹¹, que López de Vega transforma en: «Presente imagen de enemigo odioso / pronta ocasión, y espuelas al deseo / ministra, ardiente furia el odio espira, / afecto maternal cede a la ira» (vv. 453-456), para acabar en la pluma de Lope así: «Mirole Progne, retratando al padre, / mejor hermana que piadosa madre» («Canto tercero de *La Filomena*», vv. 391-392). Pero justamente este motivo, traído de forma tan sintética aquí por Lope, es muy querido y abordado en los dos prosímetros cortesanos, ya sea en «Las fortunas de Diana» —«Si me quedara de ti / un Eneas pequeñuelo...»—; o en «La desdicha por la honra» —con el hijo de Felisardo—, lo que justifica su importancia y valor en el imaginario de Lope. Otro *locus* en el que se observa algo más de originalidad es el de López de Vega: «Propia sangre a sus venas da en sustento; / y a sus entrañas vuelve sus entrañas» (vv. 489-490). El segundo verso recuerda al ovidiano «*inque suam sua viscera congerit album*»¹², pero el primero es invención personal que, sin embargo, resuena en: «¿Qué dudas conocer, bárbaro ateo, / —le dice Progne— al que en tus venas anda / como alimento ya, de que estás lleno» («Canto tercero de *La Filomena*», vv. 421-423). Evidentemente, Lope leyó la *Lírica poesía* de su colega, tal y como admitió en su elogio del *Laurel de Apolo*¹³, pero las semejanzas, a la vista están, apenas llegan a ecos que no merecen mayor comentario. Si bien Martín Rodríguez presumía la influencia de uno sobre el otro, también reconocía en nota a pie lo siguiente: «Es, con todo, más probable que influyeran en él las versiones dramáticas de Timoneda (1564) y Guillén de Castro (1618)»¹⁴. De Timoneda Lope no pudo tomar el tratamiento tragicómico, ni quiso seguir al dramaturgo valenciano cuando hizo recaer la culpa del crimen sobre la propia Filomena:

¹¹ Ov. *Met.* VI, 621-623. Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 123: «y con ojos mirándolo inclementes: "Ah, cuán / eres parecido a tu padre", dijo y no más hablando / la triste fechoría prepara y se consume en callada ira».

¹² Ov. *Met.* VI, 651. Ovidio Nasón, *op. cit.*, p. 124: «y en su vientre sus entrañas acumula».

¹³ «Aquí confuso el Tajo / a imaginar se puso / con voz quejosa, aunque en acento bajo, / porque de Antonio López se interpuso / la grave Filomena» (Lope de Vega, *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630, ff. 26r-26v, vv. 137-141).

¹⁴ Martín Rodríguez, *op. cit.*, p. 153.

Por tanto, avísoles yo,
den enmienda
en ponelles freno y rienda
a las que no son casadas,
que por ir desenfrenadas
pierden las más alta prenda.
(«Introito y argumento», vv. 53-58).

Frente a esta tesis, Lope reforzó el papel de víctima de la joven ateniense, cosa fundamental en la *amplificatio* autobiográfica que desarrolla en la segunda parte contra el tordo murmurador. Además, escenificó hábilmente ante el lector la violencia de algunos pasajes, como la glosotomía, que Timoneda recondujo *off stage* o por medio de acotaciones implícitas según las convenciones del decoro aristotélico¹⁵. Por otro lado, hay que recordar que Timoneda y López de Vega arrancan su fábula con el segundo viaje de Tereo a la casa de Pandión, en búsqueda de la joven Filomena. Lope no parte de ahí. Hurgó en los antecedentes con las bodas de Tereo y Progne, incluyó el sueño premonitorio del rey y un lapsus temporal de cinco años antes de tratar la violación y sus consecuencias. Con todo, de querer ver puntos en común con la pieza del xvi se podrían invocar el monólogo en que se debate Tereo, herido de amor por su hermosa cuñada; la despedida entre Pandión y su hija con el abrazo y la encomienda; el *locus amoenus* que precede al delito; y, sobre todo, la defensa de Filomena frente al arrebato sexual del rey tracio:

***Tragicomedia llamada Filomena*
(1564), de Joan Timoneda**

»¿Señor esta es la hermandad
que a mi padre prometiste?

***La Filomena (1621),*
de Lope de Vega**

»¿Son estas las palabras que le diste
al rey mi padre, aquel tan noble anciano
que en la orilla del mar llorando viste
asir tus brazos y besar tu mano?;
¿son estas las promesas que le hiciste
de quererme y tratarme como hermano,
y de volverme a su ciudad tan presto?
¡Qué bien lo cumple el deshonor propuesto!

¹⁵ Rina Walthaus, «Un drama de violencia: Progne y Filomena», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1463-1473.

¿Esta es la fidelidad?
 Parécese gran maldad
 la que hoy acometiste.

¡Oh, triste padre angustiado,
 cuán loco fuiste en fiar
 tu hija a este malvado,
 que pensando ser fiado
 mi honra quiere borrar!

Mas primero moriré
 que resciba tal afrenta.
 Con mis manos pelearé,
 tal cosa no sufriré
 ni hay razón que la consienta».
 (Escena IV, vv. 91-105).

¿Son estos los regalos que decías
 que me habías de hacer, príncipe ingrato?,
 ¿las verdes huertas y las fuentes frías,
 o las que yo con lágrimas dilato?;
 ¿todo el amor que a Progne le debías
 paga tu obligación en este trato?;
 ¿al rey, a Progne, a mí y a dios, Tereo,
 ha de vencer un bárbaro deseo?

»¡Ay, viejo padre mío, cuánto engaño
 los dos tuvimos: yo, en pedir licencia;
 tú, en dejarme venir, pues tanto daño
 excusara tan justa resistencia!;
 diste la propia oveja al lobo extraño,
 en justa confianza, sin prudencia:
 ninguno con mujer tenerla intente
 del más amigo y del mayor pariente.

»Por los dioses te ruego que refrenes
 esa loca pasión, que, si esto acabas,
 yo te amaré creyendo el que me tienes,
 pues que dejas por mí lo que intentabas;
 y, si resuelto a tu apetito vienes,
 como antes de escucharme imaginabas,
 presume que primero dé mi vida
 que de mi honor serás fiero homicida».
 (vv. 313-344).

El modo en que Lope sigue cada uno de los motivos de las décimas de Timoneda —promesa al padre, fidelidad a la esposa, el error paterno, y la amenaza de suicidio— en octavas independientes es muy llamativo, pero cierto es que ya la fuente ovidiana reparaba, *mutatis mutandis*, en algunos de esos microalegatos, por lo que la supuesta contaminación pudiera no ser más que mera coincidencia. Otra posible convergencia serían los pastores Silvestro y Sorato, que recuerdan inevitablemente al Silvio lopesco, pastor enamorado que acabará transformado en delfín. En este punto cabe subrayar que Sorato, al igual que Silvio, será el encargado de hacer llegar el paño de Filomena a su hermana Progne, y que, por tanto, su figura podría haber sido la chispa creadora de lo que para Zapata constituye una de las aportaciones más novedosas del Fénix a la tradición del mito:

Es éste otro nuevo elemento de Lope: Filomena necesita de alguien para que su desgracia llegue a Progne; en Ovidio era una esclava, en Alfonso X era un sirviente, en Chrét. de Troyes una campesina... en el paisaje en que Lope encuadra a Filomena,

lo más adecuado era un pastor enamorado [...]. De este modo se sirve Lope para dejar atados todos los cabos: una esclava, un sirviente o una campesina al servicio de Filomena, no tienen historia, por así decir, dentro de la leyenda, pero, al introducir un pastor enamorado, Lope tiene que buscar una solución para sacarlo de la narración sin alterar el fin de la misma: Silvio participa en la acción, no es un personaje más o menos pasivo; sus amores están descritos, es alguien que siente y no un simple medio para solucionar el problema que se le presenta a Filomena de cómo entregar a su hermana el mensaje. Una vez introducido el personaje, secundario pero real, Lope busca el modo de sacarlo de escena sin perturbar la acción principal del poema; no le cuesta mucho hacerlo, recurre para ello al famoso tópico de los amores desdichados: Silvio decide matarse, pero es salvado por las Ninfas que lo metamorfosean...¹⁶.

De la comedia de Guillén de Castro, sin embargo, poco o nada pudo tomar de materia prima Lope. Las modificaciones de este valenciano en la trama y personajes llevan el mito clásico hacia otros derroteros, con intrincados cambios en la psicología de Tereo, por ejemplo¹⁷. Y, por último, en la anónima comedia manuscrita (ca. 1575-1585) que Ojeda Calvo rescató de la colección Gondomar en 2006 tampoco hemos apreciado similitudes de importancia¹⁸.

Para sintetizar y no perder el norte, este inconcluso repaso debe ser una antesala desde la que pasar a celebrar ahora la originalidad de Lope, por mucho que este término no operase de igual manera en el siglo XVII. Tanto si se aceptan o no esas fugaces conexiones de los prosímetros cortesanos con textos y autores precedentes, la factura de las obras es indudablemente personal. Así pues, lo que nos proponemos en estas páginas es indagar en la estética de la que hablaba Sánchez Jiménez y pulsar alguna que otra tecla sobre la forma y función de su interrumpir, entendido este como rasgo insignia de su renovada máscara autorial¹⁹. Empezaremos fijando un corpus personal de todas las digresiones

¹⁶ Almudena Zapata, «Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios Clásicos*, 29:92, 1987, pp. 53-55.

¹⁷ Berislav Primorac, «Progne y Filomena de Guillén de Castro, o la destrucción de un mito», en *El escritor y la escena. Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro*, 4, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 1996, pp. 57-68.

¹⁸ María del Valle Ojeda Calvo, «“Progne y Filomena”, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coords. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail/Presses Universitaires du Midi, 2006, pp. 661-680.

¹⁹ Vega, *op. cit.*, 2002; José Montero Reguera, «Prosas de Lope», *Lectura y Signo*, 3, 2008, pp. 195-235: «Junto a estos elementos, incluye otros que me parecen más novedosos y en los que se puede ver al Lope renovador de este género narrativo. Me centraré en el que creo más importante: las intrusiones constantes del narrador, que conllevan la inclusión de numerosas digresiones, pero de una manera distinta a como se solía hacer en las novelas cortas de la época» (p. 227).

apreciables en *La Filomena* y *La Circe*, sobre una estructura formal tripartita; a continuación, las inspeccionaremos según se den en la prosa o el verso de los volúmenes; y, finalmente, señalaremos diferencias entre ellas que nos llevarán hacia una reflexión sobre la función de la *digressio* lopesca y su distancia respecto de la cervantina. Todo ello convencidos de que nos adentramos en un tema inagotable y que necesitaría palabras más exhaustivas en obras de mayor envergadura.

2.1. «TERRIBLE DIGRESIÓN»: BREVE TAXONOMÍA DEL *INTERCOLUMNIO* LOPESCO

Interrumpir el discurso y divagar, retrasar el avance de una trama, dejar en suspenso al interlocutor, exasperarlo, hablar en oblicuo, deambular alrededor de una senda rectilínea, perder el rumbo, detener el tiempo y enunciar realidades coexistentes... son conocidas expresiones que explican la acción y efectos de la digresión, mecanismo retórico que desde Hermógenes de Tarso cuenta con la misma cantidad de apoyos que de censuras. A finales del siglo xx, Randa Sabry e investigadores de una escuela o metodología interactiva han debatido sobre el concepto y su estimación desde la Antigüedad grecolatina, llegando a la conclusión de que se trata de un fenómeno que excede la simple figura retórica y cuyos borrosos límites pueden llegar a hacerlo del todo inaprensible²⁰. A esa corriente nos sumamos nosotros con una definición de partida: en este análisis serán digresiones todo tipo de desvío o interrupción del desarrollo de una trama o de un objetivo propuesto de antemano por el autor, de extensión considerable y con, al menos, un mecanismo de apertura y/o cierre. Las digresiones que no se marquen en el texto mediante esos mecanismos delimitadores las podremos retomar, no obstante, para debatir en última instancia sobre un estilo digresivo global.

La práctica literaria de Lope recurrió a una terminología variada y laxa para nominar la *digressio*, sin ahondar en las prolijidades de la oratoria clásica, especialmente la puntillosa *Institutio Oratoria* de Quintiliano. De este modo, en *La Filomena* y *La Circe* el Fénix podrá hablar indistintamente de «digresión», «paréntesis», «suspensión», «glosa» o incluso servirse de un tecnicismo arquitectónico: el *intercolumnio* (*i.e. intercolumnio*)—«Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced» (*La Circe*, «La desdicha por la

²⁰ Randa Sabry, «La digression dans la rhétorique antique», *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 79, 1989, pp. 259-276; Randa Sabry, *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études e Sciences Sociales, 1992; Maurice Laugaa, «Identifier la digression», *Textuel*, 28, 1994, pp. 101-114. En nuestro análisis no abordaremos la digresión y su relación con el mundo femenino, pero un ejemplo de ese tipo de enfoque puede leerse en Michel Charles, «Digression, régression (Arabesques)», *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 40, 1979, pp. 395-407.

honra», f. 118v) —. Para entender bien ese préstamo, podemos leer el capítulo XIII del *Primer libro de la arquitectura* de Palladio, donde se explica: «los intercolumnios, es decir, los espacios entre las columnas», y «[e]n las fachadas de los edificios, las columnas deben ser pares, a fin de que venga un intercolumnio en medio»²¹. Con algún que otro detalle más, la voz *intercolumnio* es definida por el *Diccionario de Autoridades* como término de arquitectura que hace referencia a «el espacio que hay entre columna y columna en las fábricas [...]. Estos intercolumnios ocupaba un nicho y encima un cuadro». Definición que se remata, precisamente, con unos versos de *La Filomena*: «Pues en cualquiera intercolumnio espacio / estaba, en vez de estatuas, la hermosura» («Canto primero», vv. 91-92). La metáfora arquitectónica que acuña Lope para referirse a sus propias digresiones es, por un lado, un buen reflejo de su concepción del discurso y del valor que concede a sus glosas. Nadie como el Fénix mostró tanta sensibilidad hacia esos elementos que, si bien no tenían una función estructural predominante, poseían un valor ornamental en el conjunto del edificio, facilitando la galería de cuadros, estatuas, hornacinas, bajorrelieves, tarjetones con versos y jeroglíficos... Así, Lope se aseguró de que su fábrica literaria favoreciera también la alternancia de ambos componentes y reservó suficientes espacios de escritura a enriquecer su obra mediante la autorreflexión parentética. Un síntoma más, si se quiere, de su cuidado por la *varietas* y la organicidad del texto. Por otro lado, la metáfora es un saber(se) mirar distanciado, con sus consecuentes dosis de humor. El tecnicismo que ocasionalmente jalona su verso épico provoca ahora, en mitad de la distensión oral y el galanteo, un contraste burlón que ya advirtió Salembien:

Le vocabulaire de l'architecture est utilisé à peu près exclusivement dans les genres dont le style réclame une certaine élévation ; c'est sans doute pour cette raison qu'on le trouve aussi parfois employé ironiquement et pour faire contraste avec des idées et des expressions prosaïques²².

Tanto Schwartz como Sánchez Jiménez hicieron un repaso a la valoración histórica que ha merecido la digresión de la prosa lopesca desde principios del siglo pasado, con algunos altos en los duros juicios de Avalor-Arce, Bataillon o F. G. Bell²³. Los estudios de Cirot en 1926, no obstante, rescataron positivamente la digresión, abriendo una senda crítica que seguiremos en nuestro análisis, y

²¹ Andrea Palladio, *Los cuatro libros de la arquitectura*, trad. de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, Madrid, Akal, 2008, pp. 73 y 74.

²² Léontine Salembien, «Le vocabulaire de Lope de Vega (suite et fin)», *Bulletin Hispanique*, 35:4, 1933, p. 375.

²³ Lía Schwartz, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 265-285; y Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2013a.

sobre la que también transitan hoy día los trabajos de Checa o Bonilla, entre otros²⁴. Sabemos que una técnica relacionada con la que ahora analizamos ya había sido puesta en práctica en la *Arcadia*, y que se siguió empleando en *El peregrino en su patria* y los *Pastores de Belén* antes de llegar a su apogeo en la ficción editorial que son las *Novelas a Marcia Leonarda*. Pero no es menos cierto que las digresiones en esas obras, al menos las señaladas por Sobejano en 1978²⁵, no pasan de ser mecanismos puestos en boca de los personajes para hilar los diferentes materiales del conjunto. No presentan fuerte conciencia auto-discursiva ni mecanismos de apertura o cierre tal y como los estudiaremos enseguida. Tampoco en la *Jerusalén conquistada*, por presentar un ejemplo de épica culta previa a nuestro corpus, la *digressio* llega a cotas tan renovadoras: son pasajes manidos que se deleitan en descripciones minuciosas de lugares, relaciones genealógicas, encomios y ensalces patrióticos. Es decir, que podemos hablar de un rasgo estilístico con el que Lope experimenta hasta convertirlo en seña de estilo o una de las llamativas características de su producción de los años veinte. El estudio de la digresión, así pues, evidencia la ruta que tomó el poeta hacia una estética propia, lo que nos anima a desarrollar un sucinto análisis sobre el intercolumnio lopesco y su posible valor en los prosímetros cortesanos.

Desviándonos de las clasificaciones que propusieron Basgöz en 1986, Sánchez Martínez en 2002, o Bonilla Cerezo en 2007²⁶, según asunto o intencionalidad, aquí nos gustaría empezar prestando atención a las estructuras formales de esas digresiones. Nuestro enfoque no tiene la intención de desdeñar su temática, pero, puesto que la esencia del fenómeno no estriba en un contenido específico²⁷, nos parecía más productivo aproximarnos a ellas desde el modo en

²⁴ Georges Cirot, «Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28, 1926, pp. 321-355; Jorge Checa, «Lope de Vega ante la cuestión morisca: ideología y juego literario en *La desdicha por la honra*», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 7-24; y Rafael Bonilla Cerezo, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26, 2007, pp. 91-145.

²⁵ Gonzalo Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, vol. 2, pp. 469-494, recogido en la recopilación «*El pícaro hablador*» y otros estudios sobre prosa narrativa del XVII, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 209-231.

²⁶ İlhan Basgöz, «Digression in Oral Narrative. A Case Study of Individual Remarks by Turkish Romance Tellers», *The Journal of American Folklore*, 99: 391, 1986, pp. 5-23; Rafael Sánchez Martínez, «El requiebro en las *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro". Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1609-1618. En la p. 1611, n. 11, el investigador cree poder hablar de cinco tipos de digresiones: las moralizantes, las retóricas, las explicativas, las de argumento de autoridad y las de carácter íntimo. Y Bonilla Cerezo, *op. cit.*

²⁷ Christine Montalbetti y Nathalie Piegay-Gros, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, p. 9: «La digression ne peut donc recevoir qu'une définition négative, c'est-à-dire

que han sido articuladas, para, a continuación, abrir el debate hacia otras áreas aledañas.

En primer lugar, hay que volver a la metáfora espacial con que los autores clásicos se referían a la *digressio* —del latín *digredi* = ‘alejarse’, ‘separarse’—; esto es, como desviación momentánea del camino o como ruta alternativa con trayectoria parabólica. Justamente porque el desvío es temporal e implica una salida y una vuelta al tema, la oratoria ciceroniana mostró interés en la habilidad del orador para ejecutar tales transiciones de manera suave y elegante. A esas transiciones que introducen y cierran la digresión, indispensables en nuestra definición del concepto, es a lo que Davies denominó *pre-linkage* y *post-linkage*, respectivamente: «For convenience, I shall in future use the terms ‘pre-linkage’ and ‘post-linkage’ to denote respectively the introductory and concluding links of the *digressio* to the main theme»²⁸. En línea con estas bases metodológicas, tenemos que una digresión es, por lo tanto, un recurso generalmente trimembre que consta de un *pre-linkage* de apertura, un nudo con la idea matriz —al que nosotros llamaremos *core*— y un *post-linkage* que devuelve la voz al propósito inicial de su discurso. Con estas tres partes bien diferenciadas hemos elaborado una tabla en la que describir todas las digresiones advertidas en los dos prosímestros cortesanos. Todas ellas van numeradas, por lo que a lo largo de estas páginas siempre que tratemos una digresión remitiremos a ese identificador. Ahora bien, antes de dejar al lector perderse en ella, hemos de advertir qué secuencias han quedado fuera de este especial censo y por qué motivos.

Han quedado fuera de nuestro interés las que actúan de exordio y/o epílogo en las novelas y epístolas. Entendemos que esos pasajes crean un marco envolvente al *cursus* del autor, pero en sentido estricto no son «una narrazione all’interno di un’altra narrazione»²⁹. Además, el propio autor las denomina con una terminología distinta al resto de divagaciones, reconociendo su

une définition par différenciation, par négation de son inverse : je ne peux pas dire ce qu’elle contient, mais seulement ce qu’elle ne contient pas (la digression, c’est ce qui développe un propos qui n’est pas le sujet du texte)».

²⁸ J. Colin Davies, «*Reditus ad Rem*: Observations on Cicero’s Use of *Digressio*», *Rheinisches Museum für Philologie*, 131: 3/4, 1988, p. 305. Entre la terminología clásica leemos las expresiones *reditus ad rem*, *redeo ad propositum* o el término griego *aphodos* para la fórmula de regreso; sin embargo, no hemos leído ninguna específica para el punto de partida *ab re*, por lo que usamos estas voces anglosajonas que facilitan nuestra sistematización.

²⁹ Maria Panico, «La *digressio* nella tradizione retorico-grammaticale», *Bollettino di Studi Latini*, 31:2, 2001, p. 479. Navaud nos recuerda que: «la fonction métanarrative de la digression se rapproche alors de celle de certains paratextes (préfaces ou prologues), à la différence notable que ce recul prend place au cœur du texte, tout comme la parabase de la Comédie Ancienne intervenait au cœur de la représentation» (Guillaume Navaud, «La digression dans *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*», *Loxias*, 15:2, 2007, p. 1).

emplazamiento periférico: «¡Qué prólogo tan largo y excusado! / ¡Qué extraño exordio! No diréis, Mecenas, / que no es mayor respeto hablar turbado.» (*La Filomena*, «Epístola V», vv. 55-57); o «Con este advertimiento, que a manera de proemio introduce la primera fábula, verá vuestra merced el valor de un hombre de nuestra patria...» (*La Circe*, «La desdicha por la honra», f. 109v). Son un par de ejemplos que, aun aprovechando fórmulas y expresiones típicas de la *digressio* lopesca —como enseguida veremos—, actúan solo a nivel epidérmico: juegan con las expectativas del lector retrasando o sellando el asunto del texto, pero sin interrumpirlo realmente. Pero, ¿qué pasa con las digresiones que puedan darse dentro de esos exordios y epílogos? Todos tenemos presente la anécdota del viejo analfabeto que aprendió el credo de boca de los estudiantes al inicio de «La desdicha por la honra» o la del rústico que pierde su liebre, engañado por un gentil caballero, en «Guzmán el Bravo». Pues bien, tampoco esas interrupciones las hemos considerado bajo este enfoque restrictivo, pero reconocemos que podrían añadirse al estudio y aportar más matices en lo que respecta a la dilación y el suspenso entre novelador y narrataria.

Asimismo, han quedado fuera todos los ejemplos de sentencias (refranes, proverbios, citas de autores y epifonemas) y los paréntesis. Sobre los primeros poco hay que decir: son dictámenes de alcance universal y/o con sustrato emocional que sirven para rematar un pasaje. Algunos ejemplos son: «¡Oh, Amor, qué de cosas niegas que deseas! ¡Bien haya quien te entiende!»; o «y, como dijo el mayor Plinio: “Ningún gobierno es más aborrecido que aquel que más conviene al pueblo”», ambos extraídos de «Las fortunas de Diana». Para los segundos, en cambio, se necesita algo más de tacto. A pesar de encajar bien bajo la *declinatio brevis a proposito* ciceroniana y ser figura de *adiectio* o expansión textual, la crítica sostiene que el paréntesis —del griego *παρενθεσιν*— difiere de la *digressio* en su brevedad y estatismo, rasgos que le restan autonomía semántica y fluidez³⁰. En la práctica esos deslindes se vuelven más finos y borrosos de lo que nos gustaría. Por ejemplo, podemos encontrar el caso de un paréntesis que, a su vez, forma parte de una digresión, como este de «Guzmán el Bravo»: «como digo (y perdone vuestra merced la digresión, que debo mucho a esta ilustrísima casa), en la ciudad por donde tuvo principio la novela...» (f. 136v), donde el paréntesis se integra en un *reditus* con consciencia discursiva. O este otro ejemplo de «La prudente venganza», cuya extensión es superior a la media: «(¡oh noche!, ¡qué de desdichas tienes a tu cuenta!; no en balde te llamó Estacio “acomodada a engaños”, Séneca “horrenda”, y los poetas “hija de la tierra y de las Parcas”, que es lo mismo “que de la muerte”, pues ellas matan y la tierra consume lo que entierra)» (f. 127r). Si finalmente consideramos este segundo ejemplo como un

³⁰ Panico, *op. cit.*, p. 479.

paréntesis es fijándonos en otro parámetro de la *interiectio* o inciso latino: la intensidad expresiva. Para Panico, el correspondiente latino del término griego destaca formalmente por «la capacità di esprimere emozionalità e stati d'animo e di enfatizzare la voce dell'attore dell'azione linguistica»³¹; cosa apreciable en las exclamaciones iniciales. Otro aspecto peliagudo es el reconocimiento gráfico. Son fáciles de detectar en casos como los espigados, cuando estos se abren y cierran con signos gráficos [()] que favorecen la brevedad, cierto aislamiento formal y la omisión de *pre-* y *post-linkages*. Aquí abajo hemos marcado unas cuantas secuencias en cursiva. Aunque versan sobre una temática similar, pueden estar formuladas como digresión o paréntesis, según voluntad del autor:

[Tema: Intertextualidad (comedia latina)]

Digresión: «[...] y con juramentos exquisitos le aseguraba. *Aquí se me acuerdan las líneas del amor escritas de Terencio en su Andria: ya Celio de las cinco tenía las cuatro.* Notablemente [...]. (*La Filomena*, «Las fortunas de Diana», f. 61v).

Paréntesis: «[...] intervienen amando (como lo siente el *Anfitrión* de Plauto), vuelven [...]». (*La Circe*, «La desdicha por la honra», f. 121v).

[Tema: Lengua (definiciones, etimología, usos, decoro, etc.)]

Digresión 1: «[...] llegando en un caique, *si vuestra merced se acuerda que le dije que era pequeña barca, pero no excuso una palabra turca, como algunos que saben poco griego,* entró por una puerta falsa [...]». (*La Circe*, «La desdicha por la honra», f. 119v).

Digresión 2: «“Repórtate, Fende”, le volvió a decir don Félix. *Y advierta vuestra merced que no repito otra vez este nombre porque me güelgo de hablar arábigo, sino por no exceder de las palabras de esta ocasión: así me precio del rigor de la verdad, a ley de buen novelador.* Encendido Hamete en ira, quitó un bastón a un moro [...]». (*La Circe*, «Guzmán el Bravo», f. 144r).

Paréntesis: «[...] llevando una liebre un rústico apiolada (así llama el castellano a aquella trabazón que hacen los pies asidos después de muerte), le topó un caballero [...]». (*La Circe*, «Guzmán el Bravo», f. 136r).

Sin embargo, la poca sistematicidad de esos signos gráficos en la práctica editorial de la época deja a muchos paréntesis «a la intemperie» y en tierras movedizas. Sirvan de ilustración estas dos secuencias. ¿Acaso no podría ser la *Digresión 2* un paréntesis sin marcas?:

[Tema: Técnica de la novela breve (distanciamiento de la novela pastoril)]

Digresión 1: «[...] Diana tenía exteriores. *Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela; pues cierto que he pensado que*

³¹ *Ibidem*, p. 491.

no por eso perderá el gusto el suceso ni que puede tener cosa más agradable que su imitación. Pasados algunos días [...]» (La Filomena, «Las fortunas de Diana», f. 69v).

Digresión 2: «Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas, para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión, cuando Laura dijo a Fenisa [...]» (La Circe, «La prudente venganza», f. 124v).

Recapitulando esta cuestión y usando el *sermo humilis*: hay más paréntesis de los que son y los que son pueden no serlo. Conscientes de que estos contribuyen a un estilo digresivo y que pueden complementar o matizar nuestras conclusiones sobre el estudio de la digresión en Lope, hemos elaborado una segunda tabla simplificadora con todos los marcados por signos gráficos en las ediciones *principes*. También van en ella con un identificador numérico al que siempre remitiremos cuando los traigamos a colación de ahora en adelante.

Nº	<i>Digresio: localización en la princeps y temática</i>	<i>Pre-linkage</i>	<i>Core</i>	<i>Post-linkage</i>
1	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 60v, col. izq., l. 4-15. <i>Sobre los amores de Calixto y Melibea</i>	Aquí me acuerdo, señora Leonarda,	de aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de <i>Celestina</i> , cuando Calisto le dijo [...], que ni había libro de <i>Celestina</i> ni los amores de los dos pasaran adelante.	Así, ahora, en estas dos palabras de Celio...
2	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 61v, col. izq., l. 38-41. <i>Sobre Andria, de Terencio</i>	Aquí se me acuerdan	las líneas del amor escritas de Terencio en su <i>Andria</i> :	ya Celio de las cinco tenía las cuatro.
3	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 61v, col. der., l. 14-26. <i>Sobre la deshonra de la mujer</i>	Dígame vuestra merced, señora Leonarda: si esto saben hacer y decir los hombres,	¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres? [...] ¿Era Troya Diana, era Cartago o Numancia? ¿Qué bien dijo un poeta: «Tardose Troya en ganar, / pero al fin ganose Troya»!	[no se advierte]

<p>4 <i>La Filomena</i>, «Las fortunas de Diana», f. 64v, col. der., l. 29-f. 65v, col. izq., l. 6-18.</p> <p><i>Sobre una lectura multisequencia^{β2}, y sobre el amor y los celos</i></p>	<p>...y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio,</p>	<p>podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más despacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa: [...]</p>	<p>Esto, en fin, cantaba aquel villano a la serrana referida...</p>
<p>5 <i>La Filomena</i>, «Las fortunas de Diana», f. 67r, col. izq., l. 13-f. 67r, col. der., l. 5.</p> <p><i>Sobre el lamento de Dido según Virgilio y Ovidio</i></p>	<p>...para que no pudiese quejarse, como en Virgilio, la despreciada Dido del fugitivo Eneas:</p>	<p>«Si me quedara de ti / un Eneas pequeñuelo [...]». Aunque de otra manera lo sintió Ovidio en su epístola [...]: cosa que no solo fingen las mujeres, pero los mismos partos.</p>	<p>No lo era el de Diana, sino tan verdadero...</p>
<p>6 <i>La Filomena</i>, «Las fortunas de Diana», f. 68v, col. der., l. 30-37.</p> <p><i>Sobre la veracidad de sus detalles</i></p>	<p>Paréceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado mozo.</p>	<p>Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento vuestra merced tenga paciencia</p>	<p>y sepa que la dicha Silveria...</p>
<p>7 <i>La Filomena</i>, «Las fortunas de Diana», f. 69v, col. izq., l. 11-18.</p> <p><i>Sobre la técnica de la novela</i></p>	<p>Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced</p>	<p>este discurso más libro de pastor que novela, pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso ni que puede tener cosa más agradable que su imitación.</p>	<p>[no se advierte]</p>
<p>8 <i>La Filomena</i>, «Las fortunas de Diana», f. 71r, col. der. l. 41-f. 71v. col. izq., l. 11.</p> <p><i>Sobre la técnica de la novela</i></p>	<p>¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio,</p>	<p>que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela?</p>	<p>Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariqueea, para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera.</p>

³² Aquella que permite al lector leer determinados bloques de texto fuera del orden lineal, cronológico y gráfico o espacial. Véase Enrique Santos Unamuno, «En torno a una posible tradición de escritura no secuencial», en *Literatura hipertextual y teoría literaria*, ed. María José Vega, Madrid, Mare Nostrum, 2003, pp. 73-104.

9a	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 71v, col. izq., l. 29-39. <i>Sobre ciertos versos de Marcial y Garcilaso</i>	...casi en imitación de Marcial, un poeta latino por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua:	«Ondas, dejadme pasar / y matadme cuando vuelva». Y lo imitó el divino Garcilaso: «Ondas, pues no se escusa que yo muera, / dejadme allá pasar, y a la tornada / vuestro furor ejecutá en mi vida».	[se encadena a la siguiente digresión]
9b	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 71v, col. der., l. 1-14. <i>Sobre la lengua de Garcilaso</i>	Y aquí, de paso, advierta vuestra merced que a muchos ignorantes que piensan que saben espanta que con tales vocablos se dé a Garcilaso nombre de príncipe de los poetas en España.	«Tornada» y otros vocablos que se ven en sus obras era lo que se usaba entonces; y así, ninguno de esta edad debe bachillerear tanto que le parezca que si Garcilaso naciera en esta no usara gallardamente de los aumentos de nuestra lengua.	[se encadena a la siguiente digresión]
9c	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 71v, col. der., l. 14-30. <i>Sobre la recepción de Garcilaso</i>	Pero ¿a vuestra merced qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?	Así decía una canción que cantaban un día los músicos de un señor grande: «Las obras de Boscán y Garcilaso / se venden por dos reales, / y no las haréis tales / aunque os preciéis de aquello del Parnaso».	Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas.
10	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 75v, col. izq., l. 27-f. 75v, col. der., l. 5. <i>Sobre la veracidad de sus detalles</i>	Pienso, y no debo de engañarme, que vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas,	viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero suplico a vuestra merced me diga [...].	Lo cierto es que, entre las mercedes...
11	<i>La Filomena</i> , «Epístola I», f. 111r-f. 111v, vv. 148-189. <i>Sobre el número siete</i>	Mas ya vuestra alabanza mi amor llama (v. 148)	La estimación del número siete (vv. 151-186)	Mirad dónde el paréntesis acabo (vv. 187-189)
12	<i>La Filomena</i> , «Epístola II», f. 113r-f. 115v, vv. 13-123. <i>Sobre el servilismo y estoicismo autobiográfico</i>	Mas tengo tan sujeto el albedrío (vv. 13-18)	Allí, desde el decrépito al muchacho (vv. 19-120)	Mas ¿dónde voy con desatino tanto? (vv. 121-123)

13	<i>La Filomena</i> , «Epístola III», f. 120r-f. 121v, vv. 40-99. <i>Sobre el menosprecio de corte y estoicismo autobiográfico</i>	Verdad es que mil veces pierdo el tino (vv. 40-41)	Relinchos sufro ya, pero no coces (v. 43-96)	Con vos quisiera yo, si vos conmigo [...] / que por sendas más fáciles prosigo (vv. 97-99)
14	<i>La Filomena</i> , «Epístola III», f. 122r-f. 122v, vv. 130-144. <i>Sobre la murmuración</i>	Espero en Dios que su justicia goce (v. 130)	Lo que quisieren de mis cosas crean (133-141)	Volviendo, en fin, a donde el alma quiere (vv. 142-144)
15	<i>La Filomena</i> , «Epístola IV», f. 129v-f. 130v, vv. 211-282. <i>Sobre el amor platónico</i>	mas porque he visto un ruiseñor, que, nuevo (vv. 211-213)	No os quiero encarecer tanta hermosura (vv. 214-279)	Mas, ¿no os causa donaire ver adónde (vv. 280-282)
16	<i>La Filomena</i> , «Epístola V», f. 135r-f. 137r, vv. 202-285. <i>Encomio al conde de Lemos</i>	De solo vos, señor, me maravillo (vv. 202-204)	No escribís —como dicen— de los nobles (vv. 205-282)	Mas ¿dónde voy, que si el amor responde (vv. 283-285)
17	<i>La Filomena</i> , «Epístola VIII», f. 152v-f. 153r, vv. 100-130. <i>Sobre la virtud y el linaje</i>	Y no os riais, que estos hidalgos cuentan (vv. 100-102)	Yo no lo sé, por Dios, mas no desdicen (vv. 103-126)	¡Qué necia digresión! Mas no es dragmática (vv. 127-130)
18	<i>La Filomena</i> , «Epístola VIII», f. 154r-f. 158v, vv. 181-486. <i>Parnaso personal</i>	¿Quién duda que tú aquí lugar tuvieses (vv. 181-183)	Elisio, que ya vive el campo elisio (vv. 184-483)	Mas si de tanta máquina te espantas (vv. 484-486)
19	<i>La Filomena</i> , «Epístola IX», f. 161r-f. 162r, vv. 7-48. <i>Sobre la búsqueda de la verdad</i>	No porque tanto del ingenio fío (vv. 7-9)	Yo he visto enloquecer dos mil versistas (vv. 10-45)	Pero volviendo a lo que más me exhorta (vv. 46-48)
20	<i>La Filomena</i> , «Epístola IX», f. 163v-f. 166r, vv. 127-255. <i>Parnaso personal y sobre Alejandro y Poro</i>	Y para que sepáis cómo concierta (vv. 127-129)	En la dorada cumbre del Parnaso (vv. 130-249)	Pero, ¿por dónde vine a tan diversos (vv. 250-255)

21	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 110r, col. izq., l. 30-f. 110r, col. der., l. 28. <i>Sobre los valores morales de los personajes y los actores que los encarnan</i>	Mal he hecho en confesar que escribo historia en tiempos presentes, que dicen que es peligro notable,	porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado, por buena intención que tenga [...].	Aquí no correrá este peligro con Felisardo, porque irá su desdicha a solas...
22	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 110v, col. der., l. 2-24. <i>Sobre la eclosión de poetas</i>	No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo,	en este fertilísimo siglo de este género de legumbres, que ya dicen que los pronósticos y almanaxes ponen, entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos: «Habrán tales y tales poetas».	Dejemos de disputar si era culto [...] Pues vaya de soneto...
23	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 111v, col. der., l. 14-37. <i>Sobre la elegancia y estatus del toscano o italiano</i>	Creo que aquí vuestra merced me maldice,	pues para decir: «Yo no soy descortés; vos sí, que por dos veces habéis hecho sentir al mundo la braveza de vuestros bigotes», no había necesidad de hablar tan bajamente la lengua toscana. Pues no tiene razón vuestra merced, que esta lengua es muy dulce y copiosa [...]	Si vuestra merced tiene en la [memoria] suya la ocasión con que se amohinaron estos dos amantes, haya de saber que Felisardo...
24	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 111v, col. der., l. 40-f. 112r, col. izq., l. 10. <i>Sobre los bigotes</i>	que, aunque no había los estantales que les ponen agora,	ya de cuero de ámbar, ya de lo que solía ser fealdad, y agora, o los hace más gruesos o los sustenta, que se llama en la botica <i>vigotorum duplicatio</i> , como si dijésemos por donaire a un gordo: «tiene dos barbas»,	no los traía con descuido...
25a	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 112r, col. izq., l. 39-f. 112r, col. der., l. 9. <i>Sobre la cobardía/valentía de los músicos</i>	...que es gente a quien embarazan los instrumentos por la mayor parte, que no se entiende en todos,	y yo he conocido músico que traía tan bien las manos en la espada como en las cuerdas; pero, en fin, tienen disculpa con que van a guardar los instrumentos, que aventurar aquello con que se gana de comer es extrema ignorancia;	[se encadena a la siguiente digresión]

25b	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 112r, col. der., l. 9-27.</p> <p><i>Sobre la relación entre el huir y el compás musical</i></p>	<p>demás de que quien canta está sin cólera, y no le trujeron a reñir, sino hacer pasos de garganta, y el huir también es pasos,</p>	<p>y se pueden hacer con los pies a una necesidad, como se ve en los que bailan, que no carecen los pies de armonía y música, que por eso la llaman «compás», que es todo el fundamento de la música.</p>	<p>Esto es guardar el decoro a los señores músicos que cantan en nuestra lengua...</p>
26	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 112r, col. der., l. 29-f. 112v, col. izq., l. 19.</p> <p><i>Sobre las tesis de Carranza en el enfrentamiento con espada</i></p>	<p>Si eran valientes, no lo disputemos,</p>	<p>oigamos a Carranza, que dice en su libro <i>De la filosofía de la espada</i> [...].</p>	<p>Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío. Pero, ¿por qué no tengo yo de pensar que vuestra merced es belicosa...</p>
27	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 113r, col. izq., l. 16-31.</p> <p><i>Sobre la philautia aristotélica</i></p>	<p>...que como cada uno se ama a sí mismo (por opinión del Filósofo),</p>	<p>aunque tema, da crédito, por entretener su gusto, que nadie quiso a otro que no se quisiese más a sí mismo.</p>	<p>Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno [...] que la quiere más que a sí, dígale que Aristóteles no lo sintió de esa suerte; y que a vuestra merced le consta que este filósofo era más hombre de bien que Plinio y que trataba más verdad en sus cosas.</p>
28	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 113r, col. der., l. 9-22.</p> <p><i>Sobre la técnica de la novela</i></p>	<p>¿Dije ya la ciudad?</p>	<p>No importa, que, aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos, aunque fuese conocida la persona;</p>	<p>y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosa que dude; que esto de novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio, y después de haberlo entendido, es lo mismo que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras.</p>

<p>29 <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 113v, col. der., l. 24-f. 114r, col. izq., l. 7.</p> <p><i>Sobre el esplendor de Nápoles y contra los Ragguagli de Boccalini</i></p>	<p>...ciudad que vuestra merced habrá oído encarecer por hermosura y riqueza,</p>	<p>y donde viven más españoles que en el resto de Italia, desde que el Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba echó de ella los franceses, [...] si bien un escritor moderno, más envidioso que elocuente y docto, presumió que podía su poca autoridad en un libro que escribió, llamado <i>Raguallos del Parnaso</i>, escurecer el nombre que no le pudieron negar hasta las naciones bárbaras.</p>	<p>Con la tristeza que en ella vivía Felisardo no merece encarecimiento, porque en las cosas tan conocidas no se han de gastar palabras.</p>
<p>30a <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 114v, col. der. l. 15-29.</p> <p><i>Sobre la expulsión de los moriscos</i></p>	<p>...cuya acción yo no puedo alabar, pues en casa de tan generoso príncipe pudiera estar seguro cuando viniera a España, que en Italia no lo había menester, aunque fuese en los reinos de su Majestad,</p>	<p>pues solo pretendió echarlos de aquella parte con que presumieron levantarse, como se ve por las cartas y persuasiones del ilustrísimo patriarca de Antioquía, arzobispo de Valencia, don Juan de Ribera, de santa y agradable memoria.</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>
<p>30b <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 114v, col. der. l. 29-f. 115v, col. izq., l. 36.</p> <p><i>Sobre la ciudad de Constantinopla</i></p>	<p>[no se advierte]</p>	<p>Dentro de nuestra Europa, [...] yace Constantinopla, primera silla del Romano Imperio, después del griego y ahora del turco, que por la inmensidad de la tierra que posee le llaman «Grande»; destruyola el emperador Severo, reedificola Constantino y ilustrola Teodosio [...].</p>	<p>Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle [...] Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias...</p>
<p>31 <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 115v, col. der., l. 6-36.</p> <p><i>Sobre el principio de autoridad</i></p>	<p>...como dijo no sé si era el filósofo Mirtilo, como solía la buena memoria de fray Antonio de Guevara, escritor célebre, a quien de aquí y de allí jamás faltó un filósofo para prohijarle una sentencia suya.</p>	<p>Y cierto que algunas veces es menos lo que de ellos dijeron que lo que podría decir ahora cualquier moderno [...]; y tenía puesto a la margen algún hombre de buen gusto, cuyo había sido el libro: «Sí diría», que me pareció notable donaire.</p>	<p>Pues, como digo, y volviendo al cuento, estuvieron algunos días Felisardo y sus padres...</p>

32	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 115v, col. der., l. 40-f. 116r, col. izq., l. 12.</p> <p><i>Sobre las transformaciones en las comedias</i></p>	<p>Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que no sé (porque no me lo dijeron) cómo o por dónde vino a ser Felisardo no menos que Bajá del Turco,</p>	<p>que parece de los disfraces de las comedias, donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre, y a la fe que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua.</p>	<p>Turco, pues, era Felisardo: no lo apruebo...</p>
33	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 117v, col. izq., l. 18-28.</p> <p><i>Sobre el reciclaje compositivo de los músicos de capilla</i></p>	<p>...como suele suceder a los músicos que traen capilla por las festividades de los santos,</p>	<p>que con solo mudar el nombre sirve un villancico para todo el calendario; y así es cosa notable ver en la fiesta de un mártir decir que bailaban los pastores, trayéndolos de los cabellos desde la noche de Navidad al mes [de] julio.</p>	<p>[no se advierte]</p>
34	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 118r, col. izq., l. 10-28.</p> <p><i>Sobre la definición tautológica que Aristóteles da de la fortuna en su Física</i></p>	<p>Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la definición que da Aristóteles de la fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese de él.</p>	<p>Dice, pues, que la buena fortuna es cuando sucede alguna cosa buena, y la mala, cuando mala.</p>	<p>Mira vuestra merced si tengo razón, pues en verdad que lo dijo en el segundo de los <i>Físicos</i> [...] Harto mejor lo sintió Plutarco Queroneo...</p>
35a	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 118r, col. der., l. 16-24.</p> <p><i>Sobre la técnica de la novela</i></p>	<p>Aquí, señora Marcia, ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes,</p>	<p>cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética, aunque la escribiera el autor de las relaciones de los toros, quejoso de su fortuna adversa;</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>
35b	<p><i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 118r, col. der., l. 24-40.</p> <p><i>Sobre el injusto olvido al que Zamora somete al "relacionero" frente a otros personajes del romancero</i></p>	<p>y tiene muy justa causa,</p>	<p>pues le están en tanta obligación los de Zamora, de quien no se acordara este lugar después que se dejaron de cantar los romances del rey don Sancho, la traición de Bellido de Olfos y las tristezas de doña Urraca [...].</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>

<p>35c <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 118r, col. der., l. 40-f. 118v, col. izq., l. 13.</p> <p><i>Sobre el honor o deshonra que porta la conducta de los parientes</i></p>	<p>Y ya que nos habemos acordado de Bellido de Olfos,</p>	<p>suplico a vuestra merced me diga si conoce algún pariente suyo; que me ha dado cuidado ver que, en siendo un hombre ruin, no le queda pariente en este mundo, y en habiendo procedido virtuosamente o hecho alguna cosa digna de memoria, todos dicen que decinden de él [...]</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>
<p>35d <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 118v, col. izq., l. 13-33.</p> <p><i>Sobre los bautismos masivos del clérigo Pedro Ordóñez de Cevallos en Asia</i></p>	<p>aunque un hombre haya nacido en la Cochinchina,</p>	<p>tierra donde dicen que se halló Pedro Ordóñez de Zavallos, natural de Jaén, y convirtió una infanta, bautizando más de ducientas mil personas, y hizo muy bien, y Dios se lo pagará, si fue verdad, y si no, no.</p>	<p>Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced...</p>
<p>36 <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 119r, col. der., l. 27-f. 119v, col. izq., l. 9.</p> <p><i>Anécdota entre un rico con cientos de fanegas de cereales y una dama</i></p>	<p>...donde me ha quedado escrúpulo si a vuestra merced le han parecido muchas las acémilas y los soldados pocos.</p>	<p>Y a este propósito quiero que sepa que un gentilhomme de este lugar, más dichoso en hacienda que en ingenio [...].</p>	<p>Pero dejando aparte esta cantidad de acémilas [...] digo que Nasuf Bajá volvió a Constantinopla...</p>
<p>37 <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 119v, col. der., l. 20-23.</p> <p><i>Sobre la lengua y el decoro</i></p>	<p>...si vuestra merced se acuerda que le dije que era pequeña barca,</p>	<p>pero no excuso una palabra turca, como algunos que saben poco griego...</p>	<p>[no se advierte]</p>
<p>38 <i>La Circe</i>, «La desdicha por la honra», f. 120v, col. der., l. 19- f. 121r, col. izq., l. 20.</p> <p><i>Sobre el palacio del Gran Visir turco</i></p>	<p>[no se advierte]</p>	<p>Tiene el palacio del Turco dos leguas de cerca, y por la parte del mar que mira a Calcedonia, mucha artillería; [...] que el de los cocineros es de cuatrocientos y cincuenta hombres:</p>	<p>cosa que la cuentan y la escriben, y que podrá vuestra merced no creer sin ser descortés a la novela ni a la grandeza del Turco.</p>

39	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 121v. col. der., l. 32-f. 122r, col. der., l. 1.	Y en este lugar me acuerdo de haber leído en una comedia portuguesa	tratar un viejo con un amigo suyo de que quería casar su hijo [...]. Ésta es la hora que anda vuestro hijo buscando disculpas a esa mujer para el mismo agravio que le ha hecho».	[no se advierte]
	<i>Sobre la reconciliación de los amantes</i>			
40	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 123r, col. der., l. 26-f. 123r, col. izq., l. 40.	Tiénelas hermosísimas Sevilla en las riberas de Guadalquivir,	río de oro no en las arenas, que los antiguos daban a Hermo, Pactolo y Tajo, que pintaba Claudiano [...], sino en que por él entran tantas ricas flotas, llenas de plata y oro del Nuevo Mundo.	[no se advierte]
	<i>Sobre el río Guadalquivir</i>			
41	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 123v, col. izq., l. 10-28.	Caerá vuestra merced fácilmente en este traje que, si no me engaño, la vi en él un día, tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa.	Ya con esto voy seguro que no le desagrade a vuestra merced la novela, [...] no hay lisonja para las mujeres como llamarlas «hermosas». [...] si no se les dijese, y muchas veces, pensarían que no lo son y deberían más al espejo que a nuestra cortesía.	Lisardo, pues, contemplaba en Laura...
	<i>Sobre la lisonja a las mujeres</i>			
42	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 123v, col. izq., l. 31-f. 123v, col. der., l. 2.	...como dicen los romances, murmuraba o se reía, mayormente aquel principio:	«Riyéndose va un arroyo, / sus guijas parecen dientes, / porque vio los pies descalzos / a la Primavera alegre».	Y no he dicho esto a vuestra merced sin causa, porque él debió de reírse de ver los de Laura...
	<i>Sobre la personificación del arroyo</i>			
43	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 124v, col. izq., l. 12-24.	Y advierta vuestra merced que quiere decir «lo breve»,	porque eran muy enemigos los lacedemonios del hablar largo; creo que si alcanzaran esta edad se cayeran muertos [...].	Fenisa, finalmente, creyó a Laura, que parece principio de relación de comedia...
	<i>Sobre la verborrea generalizada</i>			
44	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 124v, col. izq., l. 1-6.	Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas, para que sepa vuestra merced	que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere la ocasión,	cuando Laura dijo a Fenisa...
	<i>Sobre la técnica de la novela</i>			

<p>45 <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 124v, col. izq., l. 37-f. 124v, col. der., l. 5.</p> <p><i>Sobre el hambre de los enamorados</i></p>	<p>Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: «No me parece sino hambre».</p>	<p>Y cierto que tendrá razón si no sabe lo que come un enamorado favorecido a tales horas.</p>	<p>Pero, porque no le tenga vuestra merced por hombre grosero, sepa que les dio dos doblones de a cuatro...</p>
<p>46a <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 126r, col. der., l. 25-f. 126v, col. izq., l. 10.</p> <p><i>Sobre la generación y corrupción de la naturaleza</i></p>	<p>Cuando yo llego a pensar por dónde comienzan dos amantes el proemio de su historia, me parece el amor la obra más excelente de la naturaleza, y en esto no me engaño,</p>	<p>pues bien sabe toda la filosofía que consiste en él la generación y conservación de todas las cosas en cuya unión viven [...] y a este ejemplo, las demás de la generación y corrupción de la naturaleza.</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>
<p>46b <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 126v, col. izq., l. 10-19.</p> <p><i>Sobre la relación entre los principios físicos y las pasiones naturales</i></p>	<p>Pero dirá vuestra merced: «¿qué tienen que ver los elementos y principios de la generación de amor con las calidades elementales?».</p>	<p>Mas bien sabe vuestra merced que nuestra humana fábrica tiene de ellos su origen, y que su armonía y concordancia se sustenta y engendra de este principio que [...] es la primera raíz de todas las pasiones naturales.</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>
<p>46c <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 126v, col. izq., l. 20-34.</p> <p><i>Sobre el efímero principio de amores</i></p>	<p>Notable edificio, pues, levanta amor en esta primera piedra de un papel</p>	<p>que sin prudencia escribió esta doncella a un hombre tan mozo, [...] ¿Quién vio edificio sobre papel firme? ¿Ni qué duración se podrá prometer la precipitada voluntad de estos dos amantes, que desde este día se escribieron y hablaron [...]?</p>	<p>Y tengo por sin duda que si luego pidiera Lisardo a Laura...</p>
<p>47 <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 126v, col. der., l. 22-f. 127r, col. izq., l. 1.</p> <p><i>Sobre la codicia de las mujeres</i></p>	<p>Amor no se conserva sin esto, yo lo confieso, pero en este género de mujeres es la codicia insaciable.</p>	<p>Hame acontecido reparar en unas hierbas que tengo [...]. Este efeto considero en la tibieza y desmayo del amor de las cortesanas, [...] que el galán que de noche fue aborrecido porque no da, a la mañana es querido porque ha dado.</p>	<p>Olvidada finalmente Dorotea, que así se llamaba esta dama, de las obligaciones que tenía a Otavio, puso los ojos en un perulero rico...</p>

48	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 127v, col. der., l. 34-f. 128r, col. der., l. 30. <i>Sobre Himeneo</i>	Y porque vuestra merced no ignore la causa por que invocaba la gentilidad en las bodas este nombre,	sepa que Himeneo fue un mancebo natural de Atenas [...] de que se hallan tantos en los poetas griegos y latinos, y a recebirse su nombre por las mismas bodas.	No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio, [...] pero por lo menos le desvié la imaginación del agravio injusto que hicieron estas bodas al ausente Lisardo...
49	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 128v, col. izq., l. 11-40. <i>Sobre la estatura y la moda de la mujer</i>	...y en esta parte soy de su parecer, por la dificultad del traje y la gravedad de las personas, [...] haciéndose los talles tan largos, que se hincan de rodillas con las puntas de los jubones.	Casose un hidalgo mío de buen gusto, y la noche primera que se había de celebrar el himeneo, [...] vio a su mujer apearse de tan altos chapines y quedar tan baja, que le pareció que le habían engañado en la mitad del justo precio [...] Y ¡ay del enfermo que ellas no curan, el solo que no regalan, y el triste que no alegran!	[no se advierte]
50	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 130v, col. izq., l. 6-f. 130v, col. der., l. 2. <i>Sobre la mujer casada</i>	Paréceme que dice vuestra merced: «¡Oh, lo que os deben las mujeres!».	Pues le prometo que aquí me lleva más la razón que la inclinación, y que si tuviera poder instituyera una cátedra de casamiento [...].	Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermonario. «No, señora», responderé yo, «por cierto, que yo no los estudio en romance, como ya se usa en el mundo, sino que esto me hallé naturalmente, y siempre me pareció justo».
51	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 131v, col. der., l. 32-f. 132r, col. izq., l. 8. <i>Sobre amor y ética aristotélicos</i>	No sé qué disculpa halle a este caballero,	habiendo sido opinión del mayor filósofo que amor ni lo es para ese fin ni sin él [...] si no es que quiere decir que puede haber amor verdadero con deseo de unión y sin él.	Vuestra merced juzgue cuál de estos dos tiene ahora el pensamiento, y perdone a los pocos años de Lisardo el no platonizar con la señora Laura. Finalmente, de línea en línea...

<p>52 <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 133r, col. izq., l. 28-38.</p> <p><i>Sobre la mujer imprudente y la agitación emocional del novelador</i></p>	<p>Realmente, señora Marcia, que cuando llego a esta carta y resolución de Laura me falta aliento para proseguir lo que queda.</p>	<p>¡Oh imprudente mujer! ¡Oh mujer! Pero, pareceme que me podrían decir lo que el ahorcado dijo en la escalera al que le ayudaba a morir y sudaba mucho: «Pues, padre, no sudo yo, ¿y suda vuestra paternidad?».</p>	<p>Si a Laura no se le da nada del deshonor y del peligro, ¿para qué se fatiga el que solo tiene obligación de contar lo que pasó?, que, aunque parece novela, debe de ser historia.</p>
<p>53 <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 134r, col. der., l. 11-23.</p> <p><i>Sobre la deshonra que trae el intercambio epistolar entre amantes</i></p>	<p>Los amantes, que esto guardan donde hay peligro, ¿qué esperan, señora Marcia?</p>	<p>Pues en llegando a papeles ¡oh papeles, cuánto mal habéis hecho! [...] Dos cosas hacen los hombres de gran peligro sin considerarlas: escribir una carta y llevar a su casa un amigo, que de estos dos han surtido a la vida y a la honra desdichados efectos.</p>	<p>[no se advierte]</p>
<p>54 <i>La Circe</i>, «La prudente venganza», f. 135r, col. izq., l. 31-f. 135r, col. der., l. 39.</p> <p><i>Sobre la pena condenatoria de los hombres que agravian</i></p>	<p>Pues, señora Marcia, aunque las leyes por el justo dolor permiten esta licencia a los maridos,</p>	<p>no es ejemplo que nadie debe imitar [...] Que querer que los que agravió le sufran a él y él no sufrir a nadie no está puesto en razón; [...] pues por sólo quitarle a él la honra, que es una vanidad del mundo, quiere él quitarles a Dios, si se les pierde el alma.</p>	<p>Finalmente, pasaron dos años de este suceso...</p>
<p>55 <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 136v, col. der., l. 6-37.</p> <p><i>Sobre el linaje de los Guzmán</i></p>	<p>Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido,</p>	<p>que unos quieren que venga de Alemania, y otros que sea de los godos, procedido de este nombre «Gundemaro». [...] Como quiera que sea, ellos son grandes de tiempo inmemorial, [...].</p>	<p>El referido don Félix estudiaba, como digo (y perdone vuestra merced la digresión, que debo mucho a esta ilustrísima casa), en la ciudad por donde tuvo principio la novela...</p>
<p>56 <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 137r, col. izq., l. 22-28.</p> <p><i>Sobre la honra del duelo abierto y la deshonra del libelo difamatorio</i></p>	<p>Y en esta parte confieso</p>	<p>que tengo a los caracteres de almagre por blasones de honra; pero en llegando a libelos infamatorios, tengo por cobarde al dueño y por mujer la mano.</p>	<p>[no se advierte]</p>

57	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 137r, col. der., l. 18-f. 137v, col. izq., l. 14.	Lición es esta ya tan recibida,	que no se ve un hombre en puerta ni en ventana por milagro, como se vían en otros tiempos [...] con que despertaba la vecindad, y era fuerza que se fuesen.	[no se advierte]
	<i>Sobre la deshonra de las visitas a damas</i>			
58	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 137v, col. der., l. 4-16.	Esta voz, señora Marcia, es italiana;	no se altere vuestra merced, que ya hay quien diga que están bien en nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo [...] porque es vulgar bajeza.	[no se advierte]
	<i>Sobre los extranjerismos en la lengua castellana</i>			
59	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 138v, col. izq., l. 29-32.	Y si le parece a vuestra merced que son muchas para novela,	podrá con facilidad descartar las que fuere servida.	[no se advierte]
	<i>Sobre el abuso de cartas en novela y la posibilidad de una lectura multisequencial</i>			
60	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 139r, col. der., l. 34-f. 139v, col. izq., l. 5.	...que es tanto lo que les debo,	que aun en esta novela me alegro de nombrarlos, pues fueron agüelo y padre del que hoy con tanta felicidad honra y premia las armas y las letras. « <i>Nec nos ambitio, nec nos amor urget habendi</i> , etc.».	Ya vuestra merced tendrá perdonado el verso, por lo arriba contenido, y sabrá que nuestro don Félix...
	<i>Sobre la gratitud y estoicismo del novelador hacia los condes de Olivares</i>			
61	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 139v, col. izq., l. 6-17.	...tan escrita de tantos historiadores, tan cantada de tantos poetas, que ni a mí está bien referirla, ni a vuestra merced escucharla.	Y aunque para esta ocasión pudiera remitirla al divino Herrera, que lo fue tanto en la prosa como en el verso, me parece que es más acertado que la busque en uno de los tomos de mis comedias, donde la entenderá con menos cuidado.	En esta, pues, ocasión, como dicen que ha de decir nuestra lengua...
	<i>Sobre fuentes literarias que tratan la batalla naval de Lepanto</i>			

<p>62 <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 139v, col. izq., l. 32-f. 139v, col. der., l. 31.</p> <p><i>Sobre el heroísmo del centurión Marco Casio Esceva en la batalla de Dirraquio</i></p>	<p>Acuérdome en éste ocasión de aquella pintura famosa que hace Lucano de Casio Seceva, de quien escribe el emperador Julio César, en el libro tercero de sus <i>Guerras civiles</i>,</p>	<p>que sacó en aquella memorable batalla el escudo pasado por ducientas y treinta partes, y afirma haberle visto; persona debía de ser de crédito, pues fue señor de Roma, que lo era entonces del mundo.</p>	<p>Mas no diremos por don Félix lo que por Sceva Lucano [...] Pues no empleó las armas en las guerras civiles, sino contra enemigos [...] tan injustos robos sobre las aguas pacíficas del Arcipiélago.</p>
<p>63a <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 140r, col. izq., l. 19-34.</p> <p><i>Sobre la veracidad de sus detalles</i></p>	<p>Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida.</p>	<p>Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el letor a cuestras; y esta no es historia sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser [...].</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>
<p>63b <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 140r, col. izq., l. 35- f. 140r, col. der., l. 29.</p> <p><i>Sobre la fuerza de Jerónimo de Ayanza, el joven Soto y el labrador del conde de Lemos</i></p>	<p>Cierto que tiemblo de decirlas, pero la fuerza de este caballero fue tan grande, que facilita el crédito.</p>	<p>Todos conocimos a don Jerónimo de Ayanza, Hércules español, [...] y hoy tenemos con diecinueve años a Soto [...] Pasando a Valencia [...] vi un labrador que llevó consigo a Nápoles el conde de Lemos [...].</p>	<p>El temor que me da el mentir, aunque no sea cosa de importancia, me ha hecho traer estos ejemplos.</p>
<p>63c <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 140r, col. der., l. 29-f. 140v, col. izq., l. 11.</p> <p><i>Sobre la fuerza de la hermosura y el ingenio</i></p>	<p>Vuestra merced tenga en opinión a la naturaleza, que sabe hacer de estas cosas para ostentación de su poder, aunque pocas veces.</p>	<p>Y ¿para quién no es mayor milagro una mujer hermosa que un hombre fuerte? Pues el que más lo es podrá vencer un hombre, y la hermosura rinde cuantos mira [...] que no lo harán todas las fuerzas de los hombres.</p>	<p>[se encadena a la siguiente digresión]</p>
<p>63d <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 140v, col. izq., l. 11-24.</p> <p><i>Sobre Hércules</i></p>	<p>Y así pintó Luciano, retórico, aquella prosopografía de Hércules</p>	<p>[...] para dar a entender que no con las fuerzas ni las armas los había vencido, sino con la elocuencia, diciendo: «Den ventaja las armas a la toga, /porque atrae los duros corazones /la elocuencia a su voto».</p>	<p>[no se advierte]</p>
<p>64 <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 141r, col. der., l. 21-33.</p> <p><i>Sobre el símil</i></p>	<p>...hispanismo cruel, pero de los de la primera clase en el vocabulario del novelar [...].</p>	<p>Las comparaciones, ya sabrá vuestra merced que no han de ser tan uniformes que pareciesen identidades [...].</p>	<p>Ella era hermosa, últimamente, y no mal entendida; llamábase Susana...</p>

65	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 143v, col. izq., l. 2-19. <i>Sobre la amistad y su respeto</i>	¡Oh palabras dignas de estar escritas con letras de oro en mármoles,	para que aprendiera la bestial ignorancia de algunos hombres el respeto que debe a la honra la amistad y el buen nacimiento a la obligación! [...]	Creo que no le agrada a vuestra merced esta devoción, con el deseo de saber en qué se concertaron don Félix y Felicia para remediar tanto mal como les amenazaba. Finalmente, salió...
66	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 144r, col. izq., 12-18. <i>Sobre la técnica de la novela</i>	Y advierta vuestra merced que no repito otra vez este nombre porque me güelgo de hablar arábigo,	sino por no exceder de las palabras de esta ocasión: así me precio del rigor de la verdad, a ley de buen novelador.	[no se advierte]
67	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 144r, col. der., l. 6-33. <i>Sobre el origen del término mojiçón</i>	Pero antes que pase de aquí, le quiero preguntar a vuestra merced [...]	¿por qué dijo el castellano «mojiçón»? Que a mí me ha costado algún estudio, como a hombre que no se ha despreciado de su lengua; que bien sé yo que un culto le llamará «afirmación de puño clauso en faz opósita con irascible superbia» [...].	Esto no lo ha topado vuestra merced en el <i>Tesoro de la lengua castellana</i> ; para que vea que es razón estimarla en su pureza, pues hasta cosas tan viles no las tiene sin causa. Finalmente, quedaron algunos moros...
68	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 144v, col. izq., l. 9-19. <i>Sobre la monarquía islámica</i>	...que esta manera de reyes, como los virreyes entre nosotros usaron los moros en España [...],	y así había reyes en Alcalá, en Jaén, en Écija, Murcia y otras partes de las Españas que poseían por la inundación de los árabes en tiempo de los godos.	[no se advierte]
69	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 145v, col. der., l. 22-35. <i>Sobre la veracidad de sus detalles</i>	Si está vuestra merced diciendo	que de cuál de los moros del romancero le he sacado, no tiene razón, porque los otros estaban en Madrid o en Granada, y éste en medio de Túnez [...].	Todos me contaron que iban de esta suerte, y aunque los caballos no eran morados ni azules, bien podía ser que estuviesen celosos [...]. Finalmente, salieron...
70	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 146r, col. izq., l. 18-26. <i>Sobre lo innecesario de entrar en detalles</i>	...cuyos botes no pinto,	pues ya vuestra merced ha visto un caballero de Orán [...] como si estuviera en lo florido de sus primeros años.	[no se advierte]

<p>71 <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 146r, col. der. l. 14-29.</p> <p><i>Sobre el uso de la adarga en España</i></p>	<p>He hallado en Lucano, no lejos del principio del libro sétimo, donde describe la gente que llevaban los dos campos de Pompeyo y César,</p>	<p>este verso: «Movieron los valientes españoles / sus adargas tan bien».</p>	<p>Y dígolese a vuestra merced para que sepa cuán antigua cosa es la adarga en España, tomada de los africanos, cuya fue siempre, como se lee en Livio. No le pesó, con todo eso, a Baloro...</p>
<p>72 <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 147r, col. izq. l. 28-38.</p> <p><i>Sobre Túnez</i></p>	<p>...que un tiempo fue tan famosa por Micipsa,</p>	<p>que la pobló de griegos, aunque hoy debe de tener poco más de ocho mil fuegos, si bien conserva en las historias la fama de haber sido cabeza de la antigua Numidia, que cae entre la Libia y el Atlante, donde Cartago merece eterna memoria y la tragedia de Sofonisba;</p>	<p>[no se advierte]</p>
<p>73a <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 147r, col. der., l. 16-31 f. 147v, col. izq., l. 13.</p> <p><i>Sobre el amor sublimado</i></p>	<p>Grandes dudas le quedarán a vuestra merced del amor de Felicia y los desdenes de Guzmán el Bravo,</p>	<p>porque parece que, en tierra de moros, con tanta privación y soledad, y habiendo sido la compañía de su cautiverio y el consuelo de sus trabajos, no fuera menos que ingratitud no corresponder a su voluntad.</p>	<p>Prometo a vuestra merced que no lo sé, y que en esta parte sólo puedo decir que el trato ha juntado en amistad animales de géneros diferentes, a despecho de la naturaleza,</p>
<p>73b <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 147r, col. der., l. 31-f. 147v, col. izq., l. 13.</p> <p><i>Sobre Lanzarote y Ginebra</i></p>	<p>y que ningún hombre debe fiarse de sí mismo, de que tenemos tantos ejemplos.</p>	<p>El Dante escribe de aquellos dos cuñados [...] Y el Petrarca hace memoria de ellos en el capítulo tercero del <i>Triunfo del Amor</i>, diciendo [...] príncipe de Arimino.</p>	<p>[no se advierte]</p>
<p>74 <i>La Circe</i>, «Guzmán el Bravo», f. 148v, col. der., l. 17-35.</p> <p><i>Sobre la reacción lectora ante la aparente muerte del protagonista</i></p>	<p>Aquí entra bien aquella transformación</p>	<p>de un gran señor de Italia, que, leyendo una noche en <i>Amadis de Gaula</i>, sin reparar en la multitud de criados que le miraban, cuando llegó a verle en la Peña Pobre con nombre de Valtenebrós comenzó a llorar y, dando un golpe sobre el libro, dijo: «<i>Maledeta sia la dona que tal te ha fatto passare</i>».</p>	<p>Pues no se desconsuele vuestra merced, que ya don Félix está convallescente, que no se salió el valor por las heridas, y la fortaleza del ánimo detuvo la vida, que en otro era imposible, no sin admiración de la naturaleza. Viéndose, pues, con ella...</p>

75	<i>La Circe</i> , «Epístola I», f. 152v-f. 153v, vv. 133-162. <i>Encomio a don Antonio Hurtado de Mendoza</i>	¡Oh Antonio, claro honor del academia (vv. 133-135)	Mejor es para vos este argumento (vv. 136-159)	Mas, ¿dónde este paréntesis camina (vv. 160-162)
76	<i>La Circe</i> , «Epístola I», f. 154r-f. 154v, vv. 193-222. <i>Alegato auto-biográfico</i>	Verdad es que partí de la presencia (vv. 193-195)	Pasé por alta mar reinos extraños (vv. 196-219)	Mas, ¿qué tienen que ver sucesos míos (vv. 220-222)
77	<i>La Circe</i> , «Epístola II», f. 157v-f. 159r, vv. 88-147. <i>Sobre el proceso del amor platónico</i>	Pero subiendo a punto más altivo (vv. 88-90)	amor puede mover el pensamiento (vv. 91-144)	Terrible digresión; mas era el texto (vv. 145-147)
78	<i>La Circe</i> , «Epístola II», f. 160r-f. 162r, vv. 208-294. <i>Contra las historiografías extranjeras</i>	y veo de qué suerte nos agravia (vv. 208-210)	y tan atropellada la justicia (vv. 211-291)	No he visto alegre de su bien ninguno (vv. 292-294)
79	<i>La Circe</i> , «Epístola III», f. 165v-f. 166v, vv. 127-183. <i>Sobre la importancia de guardar silencio</i>	Pero mudando el son que voy haciendo (vv. 127-132)	Alojó un capitán su compañía (vv. 133-180)	¡Qué vil ejemplo en tales ocasiones! (vv. 181-183)

Nº	Localización en la edición <i>princeps</i>	Paréntesis marcados
1	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 59v, col. izq., l. 22-26.	una hija que se llamaba Diana (y de quien toma nombre esta novela) estaba tan gloriosa como Latona por Apolo y la Luna.
2	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 59v, col. izq., l. 26-28.	Acudía Lisena (que este fue el nombre de la madre) a las galas y [...].
3	<i>La Filomena</i> , «Las fortunas de Diana», f. 63v, col. izq., l. 27-29.	y los envidiosos amigos (si hay amigos envidiosos) comenzaron a decir [...].
4	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 110r, col. izq., l. 7-11.	Habiendo oído Felisardo (que así se ha de llamar este mancebo y, como si dijésemos, «el héroe» de la novela) algunos años la facultad [...].
5	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 112v, col. der., l. 1-5.	cincuenta escudos (que soy tan puntual novelador, que aun he querido que no le quede a vuestra merced este escrúpulo de lo que pesaba), le dijo que le contase todo el suceso [...].

6	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 113r, col. izq., l. 16-18.	que como cada uno se ama a sí mismo (por opinión del Filósofo), aunque tema [...].
7	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 113v, col. izq., l. 3-6.	duque de Selandia (que a la cuenta debía de ser esta dama leída en el Ariosto), ni todos los que [...].
8	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 114v, col. der., l. 29-35.	Dentro de nuestra Europa, a solos cuatro estadios del Asia (tanto que, habiéndose helado aquel mar, por una puente de hielo y nieve que cayó encima se pasaba del Asia a Europa), yace Constantinopla [...].
9	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 115r, col. der., l. 7-9.	Conserva en ella el tiempo (a pesar de los bárbaros) algunas columnas [...].
10	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 115v, col. der., l. 40-f. 116r, col. izq., l. 4.	confieso a vuestra merced, señora, que no sé (porque no me lo dijeron) cómo o por dónde vino a ser Felisardo [...].
11	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 116r, col. izq., l. 28-31.	a quien, deseando matar (fiera costumbre de aquellos bárbaros) envió una mañana [...].
12	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 116v, col. izq., l. 33-35.	Quiso nuestro Felisardo (mal dije, pues ya no lo era) agradar [...].
13	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 119v, col. izq., l. 33-36.	habiéndole dado muy bien a beber (cosa que saben hacer, donde no lo vea Mahoma, con muy buen aire), durmiese [...].
14	<i>La Circe</i> , «La desdicha por la honra», f. 121v, col. der., l. 19-22.	intervienen amando (como lo siente el <i>Anfitrión</i> de Plauto) vuelven [...].
15	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 124v, col. der., l. 5-7.	sepa que les dio dos doblones de a cuatro (que era siglo en que los había) para que fuese [...].
16	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 127r, col. izq., l. 4-7.	puso los ojos en un perulero rico (así se llaman), hombre de mediana edad [...].
17	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 127r, col. izq., l. 35- col. der., l. 4.	venía de visitar un amigo (¡oh noche, qué de desdichas tienes a tu cuenta!; no en balde te llamó Estacio «acomodada a engaños», Séneca «horrenda», y los poetas «hija de la tierra y de las Parcas», que es lo mismo «que de la muerte», pues ellas matan y la tierra consume lo que entierra), saliéronle [...].
18	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 128v, col. der., l. 16-18.	sin señales de hijos (que lo suelen ser del matrimonio) Marcelo y Laura [...].
19	<i>La Circe</i> , «La prudente venganza», f. 129r, col. der., l. 11-16.	el buen aire con que cenaba (que el comer aseadamente y con despejo se cuenta entre las cosas a que está obligado un hombre bien nacido), y le parecía que [...].
20	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 136r, col. der., l. 17-21.	un rústico apiolada (así llama el castellano a aquella trabazón que hacen los pies asidos después de muerta), le topó un caballero [...].
21	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 136v, col. der., l. 33-36.	como digo (y perdone vuestra merced la digresión, que debo mucho a esta ilustrísima casa), en la ciudad por donde tuvo principio la novela [...].
22	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 138r, col. der., l. 39-f. 138v, col. izq., l. 2.	siendo tan usada (que ya los hombres, si son discretos, sólo se han de guardar de sus amigos), intentó satisfacerse [...].

23	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 138v, col. izq., l. 21-22.	decía mal de don Félix (¡Dios nos libre de enemistad de amigos!) [...].
24	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 139r, col. izq., l. 25-30.	en este tiempo con sus bajaes (que en aquella edad en toda Europa concurrieron valientes hombres, así cristianos como bárbaros) tomar la isla de Chipre [...].
25	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 144v, col. der., l. 19-23.	porque Hamete le hubiera muerto a palos si yo no hubiera (opuesto a tan gran soberbia) defendido su vida [...].
26	<i>La Circe</i> , «Guzmán el Bravo», f. 145v, col. izq., l. 2-5.	habrá seis días que me ha escrito este papel (y sacole entonces) en que me desafía [...].

2.1.a. Digresiones en prosa

Examinando en primer lugar los *pre-linkages* de «Las fortunas de Diana», en *La Filomena*, observamos una abundancia de digresiones que se sustentan en interrumpir el relato para implicar al interlocutor³³, la señora Marcia Leonarda, y anticiparse a su posible reacción: «Paréceme que dice vuestra merced...» (n. 6), «Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced...» (n. 7), etc. Pues bien, bajo el repiqueteo del «vuestra merced», casi todos los *pre-linkages* en esta novela son testimonios indirectos del horizonte de expectativas de la narrataria, al mismo tiempo que una justificación burlesca de las elecciones del Lope novelador. No obstante, hacia el inicio de la novela, se advierten contados mecanismos que divergen de ese patrón de máscara desdoblada. Los dos primeros casos que no se ajustan a la fórmula vista engarzan el tema principal con un recuerdo del orador por medio de la deixis: «Aquí me acuerdo, señora Leonarda...» (n. 1), y «Aquí se me acuerdan...» (n. 2)³⁴. Y los otros dos *pre-linkages* que le siguen introducen a la señora Marcia sin pretender aún ser altavoces de su psique, sino simplemente demandándole o sugiriéndole una acción: «Dígame vuestra merced, señora Leonarda: si esto saben hacer y decir los hombres...» (n. 3); y «y vuestra merced, señora Leonarda, podrá pasar los versos de este romance...» (n. 4). El empleo de estos cuatro nexos en la primera parte del relato puede explicarse por la poca experiencia enunciativa acumulada entre interlocutores, lo que obliga al novelador a divagar aún en su propio mundo y bagaje antes que proyectarse en el de su

³³ Montalbetti y Piegay-Gros, *op. cit.*, p. 25: «Pour justifier la digression, le narrateur prend à témoin son narrataire : c'est une stratégie récurrente dans *La Comédie humaine* qui permet d'impliquer fortement le lecteur dans la lecture d'un passage qu'il aurait pu considérer comme superflu».

³⁴ Es importante señalar el rol de la memoria en la digresión, pues actúa de filtro interesado y de cordón umbilical entre el sujeto y un pasado que él se obstina en glorificar ante el otro. De hecho, ¿podría Lope articular sus digresiones sin el factor recuerdo? Véase Antonio Garrido, «Sobre el relato interrumpido», *Revista de Literatura*, 50:100, 1988, p. 357, notas 13 y 20.

dama. Visto así, diríamos que el *pre-linkage* de «Las fortunas de Diana» modula o gradúa la distancia psicológica entre ambos sujetos, desde la individualización de universos a la construcción de mundos compartidos. A su vez, estos resortes descubrirían el inicio y afianzamiento de una relación ficcional que se explotará en años sucesivos.

Pasando a los *post-linkages* de la misma novela, estos son bastante suaves y sutiles. Tan sutiles, de hecho, que en algunos casos ni siquiera se advierten: no son transiciones amplias y no llaman la atención sobre ellas mismas. Lo que observamos, antes bien, es que la acción de la novela se reanuda con pequeñas marcas discursivas que resumen, reordenan o aportan mayor cohesión textual:

Puede haber secuencias que se salgan del marco del discurso, las llamadas *digresiones*. Esas digresiones deben ser señaladas mediante un elemento cohesivo, mediante un marcador del discurso que relacione esa secuencia con lo anterior, o que cierre el marco anterior y abra otro nuevo, o que, a modo de inciso o nota, incluya un nuevo tema y marco, que tal vez ya no serían desarrollados posteriormente³⁵.

Son las huellas del impacto de esa digresión volviendo al tema, un cierre mínimo bien diferente a los usados por Cicerón, pero que Davies hubiera catalogado entre los de tipo *A*: «closely integrated and almost completely unobstrusive»³⁶. En «Así, ahora, en estas dos palabras de Celio...» (n. 1) se usa la deíxis a modo de anclaje en el presente del relato, además de remitirse, por repetición léxica, a «aquellas primeras palabras» del inicio de la digresión en torno al encuentro entre Calixto y Melibea. En «ya Celio de las cinco tenía las cuatro...» (n. 2) tenemos un esquema similar: el «ya» deíctico, más el guiño, con zeugma incluido, a un elemento del *core*; en este caso, al progreso en los lances amorosos de la *Andria* de Terencio. En «Esto, en fin, cantaba aquel villano a la serrana referida...» (n. 4) tropezamos con más deíxis, un conector recapitulativo, y una «tornada» a la escena entre Fabio y su serrana, que se vio interrumpida con la transcripción del romance y un breve apunte a los escritos de Plinio y Aristóteles. En «No lo era el de Diana, sino tan verdadero...» (n. 5) volvemos al zeugma y a la referencia implícita del dato examinado en el *core*: el parto fingido de Dido, traído a colación junto con su lamento. Y en «Lo cierto es que, entre las mercedes...» (n. 10) el novelador intenta zanjar las objeciones declaradas previamente y fingir una verosimilitud que nadie, ni él mismo, toma ya en serio. De lo hasta aquí expuesto ya se atisba la importancia de los apoyos deícticos para

³⁵ Rosario González Pérez, «La coherencia textual como fenómeno discursivo», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 19:2, 2003, p. 227.

³⁶ Davies, *op. cit.*, p. 314.

mejorar la progresión temática y la cohesión textual; son “lianas” primordiales con las que el novelador puede saltar de un bloque a otro.

Lope, en definitiva, no cultiva un *reditus ad rem* enfático o grandilocuente, sino más bien uno discreto que justifique la necesidad del intercolumnio en su novela. De este modo, lo que *a priori* resultaba incoherente e inoportuno, demuestra ser útil para guiar la lectura o extender detalles de la acción y los personajes. Entonces, ¿son todas las interpelaciones a la narrataria un indicio de digresión en el texto? No. Los dispositivos de apertura y cierre vistos pueden, no obstante, conducir a error o hacia una “falsa digresión”, pues en ocasiones el novelador realiza un comentario dentro del marco epistolar que sí afecta o desarrolla la fábula. Por ejemplo, en

Contenta estará vuestra merced, señora Leonarda, de la mejoría de nuestro cuento, pues ya queda Diana en servicio del Rey Católico, y en pocos días tan privado que en mil cosas que se le ofrecían holgaba de su parecer y, de lance en lance, ya tenía los papeles de más calidad e importancia. Pues prometo a vuestra merced que no lo estaba la pobre dama [...] (*La Filomena*, «Las fortunas de Diana», ff. 73v-74r),

el inicio y final del pasaje recuerdan a los *pre-* y *post-linkages* vistos, con esa voz masculina solapando a la femenina —«Contenta estará vuestra merced»— y con un *reditus ad rem* amortiguado en la analepsis pronominal —«no lo estaba»—. Empero, el *core* o idea matriz del fragmento no vira hacia otros rumbos, sino que retoma y avanza una información previa de la historia de Celio y Diana: que las gracias de la protagonista «obligaron al rey a pedirse al duque». No hay digresión, pues.

Tan solo un caso de «Las fortunas de Diana» contraviene toda esta casuística descrita. Se trata del n. 9, que empieza con «casi en imitación de Marcial, un poeta latino...» (n. 9a) para, a continuación, seguir con dos asociaciones indirectas en torno a la lengua de Garcilaso (n. 9b) y a su recepción en la época (n. 9c). Digamos que es una “digresión múltiple”, una parábola con un par de tirabuzones³⁷. La novedad y longitud de este procedimiento son tan llamativas que el novelador se ve obligado a pergeñar un *post-linkage* abrupto y metadiscursivo: «Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas», seguido inmediatamente de «Llegó Celio derrotado con

³⁷ Compárese este esquema con los diagramas de Sterne para su *Tristram Shandy* (1759-1767), y que Sabry recupera para ilustrar las “turbulencias de lo rectilíneo” (Sabry, *op. cit.*, 1992, p. 132).

su nave», sin trazas de su impacto, sin marcas ilativas³⁸. La digresión múltiple es, desde luego, toda una excepción y un hallazgo en la novela, de suerte que Lope la explotará en las tres siguientes con otros aliños que veremos luego. A partir de ella se pueden desgranar varias premisas: que en la consciencia del novelador esta digresión ha sido especialmente inusual frente a lo que nos tiene acostumbrado; que si el desvío queda a merced de la voluntad caprichosa del novelador, se incurre en transgresión —«Atrévome»—; que la metadiscursividad, admisión implícita o explícita de la presencia de una digresión, recaerá siempre en el *post-linkage*; que el novelador conoce la oratoria clásica y el modo en que esta juzga la *digressio*; que, a pesar de ello, el novelador la alimenta como decisión estilística³⁹; y que, por encima del novelador, el Lope autor no ha censurado tales opciones retóricas, sino que las toma para sí como señas identitarias de su voz en el prósimetro cortesano.

Ahora es el momento de ver el grado en que Lope supo digerir y recalibrar todos estos mecanismos en *La Circe*. De entrada, tenemos que disentir de las tesis de Sobejano cuando dice que

en la práctica no hay diferencia importante entre la primera novela y las otras: en las cuatro se exponen sendos ejemplos morales (amor, pundonor, venganza, bravura) y entre las líneas del cuento se desarrolla en las cuatro un lujoso trenzado de apóstrofes a la dama, poesías y digresiones. Consigue así el autor un vívido timbre de plática, sirviéndose de las novelas «para festejar a su amada», como recuerda Ynduráin⁴⁰.

Pues bien, a nuestro modo de ver, sí que hay diferencias importantes. *La Circe* acusa el impacto de las decisiones estilísticas tomadas en *La Filomena* un par de años atrás. La recepción de las digresiones practicadas en «Las fortunas de Diana» hubo de ser forzosamente positiva, o al menos Lope aprobó su resultado, de lo contrario no se explica que las tres novelas siguientes doblen el número de intercolumnios: frente a los 10 de «Las fortunas de Diana», hemos recogido 19 en «La desdicha por la honra», 15 en «La prudente venganza», y 20 en «Guzmán el Bravo». El repunte es, asimismo, paralelo al que experimentan las estructuras

³⁸ Algo más sobre las conjunciones usadas por el Lope novelador, como el *que* causal-ilativo que introduce las sentencias, puede leerse en Ynduráin, *op. cit.*, a partir de la p. 41.

³⁹ La actitud del novelador casa bien con estas declaraciones de Sabry: «aux XVII^e et XVIII^e siècles, elle [la digresión] sera plutôt, selon un consensus tacite et inavoué, une figure irréductiblement travaillée par la contradiction: reconnue comme potentialité redoutable, mais aussi comme faute heureuse et précieuse, elle entraînera le rhéteur à plaider simultanément pour et contre elle» (Sabry, *op. cit.*, 1989, pp. 260-261).

⁴⁰ Sobejano, *op. cit.*, 1978, p. 486.

parentéticas marcadas, las cuales se disparan vertiginosamente en «La desdicha por la honra»: 11, frente a las 3 de «Las fortunas de Diana» —¿decisión editorial o de Lope?—. Es más, el aumento de casi el 100% en la incidencia del fenómeno debe complementarse con una breve nota acerca de la densidad. Recordemos que «Las fortunas de Diana» es la novela más extensa de las cuatro, con más de 14.000 palabras, mientras que las de *La Circe* rondan las 11.400-11.900. Mayor número de digresiones en menor espacio textual conlleva un incremento de la densidad digresiva en las novelas de 1624, lo que redundará en el protagonismo del recurso estilístico.

Las fases de irrupción e iteración de rasgos que habíamos señalado en el capítulo anterior para describir la relación entre *La Filomena* y *La Circe* son superadas en este estrato retórico hasta cotas caricaturescas. El abuso es tal y la importunación a la narrataria tan procaz que incluso se diría que el novelador se parodia a sí mismo⁴¹. Por ejemplo, se retoma la relación ficcional ya desde el mismo punto en que se dejó en *La Filomena*, por lo que los *pre-linkages* no van a dibujar esta vez un acercamiento paulatino entre sujetos, sino que se regodean en el modo en que la voz masculina solapa socarronamente, una y otra vez, las expectativas de la femenina. Ahora los *post-linkages* se vuelven hacia la narrataria muy a menudo, lo que resulta en estructuras especulares desdobladas por el machacón «vuestra merced». Las digresiones se cargan de mayor metadiscursividad y el novelador se ríe de su propia ocurrencia. Hay, en definitiva, una búsqueda intencionada y humorística por llevar al límite los efectos del retardo y la suspensión, rozando el hartazgo de Marcia y los lectores. Para ilustrar esta sobreexplotación podemos recuperar algunas digresiones de «La desdicha por la honra», primera de las novelas de *La Circe*. Con ella al frente, pareciera que Lope hace una declaración de intenciones con respecto del recurso. En primer lugar, coloca ya en el exordio un advertimiento de lo que se propone en favor de la *varietas*, dándose licencia a interrumpir el relato:

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la bajeza del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde agora, que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a

⁴¹ Mientras que el humor de Laurence Sterne fue apreciado y recuperado en la novela postmoderna italiana, el de Lope todavía no ha sido suficientemente explorado y aplicado a la experimentación literaria contemporánea. Véase Olivia Santovetti, *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Bern, Peter Lang, 2007, pp. 13-14. También se echa en falta su representación en una historia de la *novela digresiva* o *novela pensamental* europea. Véanse Juan A. G. Ardila, «Cartografía de la Novela Digresiva en España», *Symposium*, 65:3, 2011, pp. 207-227; y Alexis Grohmann y Caragh Wells (eds.), *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011).

la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos, porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden (f. 109v).

La advertencia se cumple y se confirma luego en el *post-linkage* de la digresión n. 27: «Cumpliendo voy lo que dije, cansando a vuestra merced con cosas tan fuera de propósito, ya que lo sean del mío». Además, insiste a lo largo de la novela en el tema del cansancio —«Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle» (n. 31b)—; da nombre a su propia ocurrencia al cierre de una digresión múltiple —«Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced» (n. 36d)—; investiga en la demora a través de la topografía —la de Constantinopla y la del palacio del gran visir (n. 31b y n. 39)—, la cual se caracteriza por introducirse sin *pre-linkages* y sellarse con una autorreflexión⁴²; y, por último, multiplica los paréntesis marcados, si es que se trata de una innovación autorial. Gran parte de esta munición también la descarga Lope en las novelas circeanas restantes, junto con alguna que otra nueva vía de proyectarse sobre la señora Marcia, como «el gusto» —«No pienso que le habrá sido a vuestra merced gustoso el episodio» (n. 49); «Creo que no le agrada a vuestra merced esta devoción» (n. 66)—. Lope genera, así, un efecto acumulativo de juegos y mofas, de apostillas superficiales y dardos vejatorios que a la larga construyen una *performance* autosuficiente. La guinda a todo esto vendrá con una «digresión negada» en «Guzmán el Bravo», una especie de *scherzo* que confirma la actitud paródica con que aborda y cultiva su propio estilo: «La cristiandad, alborotada toda con la braveza de Selín, *cuyas victorias no refiero, que no son de mi propósito*, determinó oponerse al enemigo común [...]» (f. 139r).

⁴² Aunque se trate de una modalidad de *digressio* ya recogida por Quintiliano, nos parece muy interesante el uso de la topografía en Lope y su relación con las Crónicas de Indias, especialmente por las pretensiones conocidas del autor a un puesto de cronista real: «Como en gran parte de las Historias de Indias, las digresiones que más abundan en su [López de Gómara] obra se refieren a descripciones de lugares, costumbres o creencias. Así, suspenden el relato de los sucesos para intercalar capítulos, en su mayoría breves, donde da noticia del ámbito donde ocurren los sucesos» (Estela Moreno-Mazzoli, «Práctica de la *digressio* en las Historias de Indias y los preceptos para su uso en la historiografía del siglo xvii», en *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la AIH, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, coords. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 1, p. 76).

2.1.b. Digresiones en verso

Todo este panorama da un vuelco en cuanto pasamos al análisis de las epístolas. No hace falta más que ojear la tabla anexa para reparar en dos cosas: que los *post-linkages* ganan más protagonismo, y que estos desaparecen hacia el final de *La Circe*. En efecto, mientras que en las novelas tropezábamos con digresiones encuadradas, con inicio y cierre muy marcados a causa de la interpelación a la narrataria o con marcas discursivas de reacomodo al tema principal, las de las epístolas presentan un arranque muy sutil, apenas distinguible. Se reconocen gracias a sus *post-linkages*, que las marcan retrospectivamente. Así, más que señalar un *pre-linkage* en las epístolas, lo que hacemos es advertir el momento en que, creemos, Lope se aparta de su propósito. La diferencia en la estructura de la digresión epistolar frente a la novelística debe achacarse a la ausencia de un doble canal o nivel en las cartas. Es decir, las digresiones en la novela se hacían pasando del marco externo a la fábula —digresiones interjerárquicas—, lo que favorece las fórmulas de apertura y clausura, pero las digresiones en las epístolas se desarrollan en un único nivel —digresiones intrajerárquicas—, saliendo y regresando sobre un solo plano ficcional. Añadámosle a este galimatías la naturaleza digresiva de la epístola, según el propio Lope admite en la «Epístola IX» de *La Filomena* —«Las cartas ya sabéis son centones, / capítulos de cosas diferentes, / donde apenas se engarzan las razones» (n. 20)—. Sin el trenzado de argumentos y una estructura lógico-lineal, con centros y periferias análogos a los de la novela breve, la epístola nos desafía con un propósito móvil, que se desplaza conforme avanza la lectura. La peculiaridad nos lleva inevitablemente al concepto de *Loiterature* manejado por Chambers: una literatura que se entretiene en distraerse —*to loiter*—, en el placer de la dilación indefinida:

Critical as it may well be behind its entertaining façade, loiterly writing disarms criticism of itself by presenting a moving target, shifting as its own divided attention constantly shifts. Thus what looked for a moment like an acerbic observation or an implied objection may be instantly displaced by another thought, or a weak pun, or a curious anecdote⁴³.

El resultado es que la dinámica digresiva de la epístola lopesca camufla las secuencias que verdaderamente son digresiones, de no ser por los *post-linkages* que las retienen. Eliminadas esas “balizas”, tendríamos serios problemas críticos para diferenciar entre lo que parecería una expresión pre-ilustrada de *Loiterature* y un texto afectado por la *digressio*, de ahí que en su delimitación conceptual

⁴³ Ross Chambers, *Loiterature*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1999, p. 9.

pensemos que unos *formal markers* sean tan necesarios. La perspicacia de Sobejano reincide en estas mismas conclusiones, si bien usa el término griego «áphodos» para la fórmula de regreso y añade los parámetros de *progresión/retrogresión* para reconocer la «esencia de la digresión»:

El criterio más seguro para identificar una digresión es el «áphodos», la fórmula de regreso. Pero, aparezca o no tal fórmula, podrá delimitarse la esencia de la *digresión* observando que es un concepto que puede y debe ser contrastado con otros dos: el de *progresión*, o narración hacia adelante desde un punto determinado, y el de *retrogresión*, o narración de lo anterior a ese punto. Lo que se narra a partir de cierto momento haciendo avanzar el relato por levemente que sea, no es digresión; lo que se refiere como antecedente, tampoco. Digresar no es progresar ni retrogresar, sino salir fuera del camino (*ex-curso*) para volver a él⁴⁴.

En línea con el acierto de Sobejano, se diría que detectar digresiones (lo-pescas) sin contornos nítidos queda a la discreción y buen juicio del lector⁴⁵. Tanto del contemporáneo como del de la época. Por ejemplo, y como se verá en el capítulo 5, una de las anotaciones que Díaz de Rivas hizo sobre su ejemplar de *La Filomena* fue: «pudiera escusar esta digresión» (nota nº 13), refiriéndose a los versos en los que el ruiseñor, ya en la segunda parte del poema inicial, cavila sobre los *Idilios* de Teócrito para validar su tratamiento de lo bucólico. En esa digresión lírica no hay ningún atisbo de *pre-* o *post-linkages*, pero eso no impidió que su crítico lector la reconociese y censurase como tal. Nótese, además, que el comentario de Díaz de Rivas tiene mucho que ver con el horizonte de expectativas de Marcia Leonarda, según los desdobles burlones del Lope novelador. Otro tanto puede decirse del ejemplar de *La Circe* que perteneció a Luis Usoz y Río (1805-1865) —conservado en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura U/10385—, en el que un lector anotó con llaves los pasajes que, a su juicio, interrumpían los relatos de las novelas breves, con o sin transiciones evidentes.

En suma, diríamos que la epístola es un artefacto bipolar, o que discurre entre dos fuertes tensiones: la de la dinámica centrífuga digresiva, que le exige difuminar fronteras, y un propósito centrípeto de unidad. La solución que se

⁴⁴ Sobejano, *op. cit.*, 1978, p. 471.

⁴⁵ Un ejercicio de interpretación crítica muy esclarecedor en este punto lo proponen Montalbetti y Piegay-Gros, *op. cit.*, pp. 18-20, sobre la célebre carta de Plinio el Joven en la que describe su villa toscana (Plin., *Epist.*, V, 6). También son interesantes estas preguntas retóricas con las que Laugaa, *op. cit.*, p. 101, comienza su estudio: «Ne puis-je, dans le cours de ma lecture, noter *in petto*, sans m'en inquiéter, ni m'y arrêter, à propos de tel segment —“Tiens, une digression!”— ne puis-je, quelques pages plus loin, sans m'encombrer de possibles contradictions, suivre les indications du texte, annonçant «Ici digression»? Ne puis-je, en somme, consommer tranquillement les digressions tranquilles ou discrètes, dont le mode d'identification serait à la limite insignifiant?».

alcanza, y según ya hemos dejado intuir, es el mayor relieve del *reditus ad rem* para alertar al destinatario de la momentánea interrupción y su enmienda. La secuela compensatoria que impone la tensión epistolar se fija en los *post-linkages* de manera muy interesante. Tras nuestra lectura observamos un andamiaje estable del tipo *conjunción adversativa + pregunta retórica*: «Mas ¿dónde voy con desatino tanto?» (n. 12); «Mas, ¿no os causa donaire ver adónde / vine a parar de tal principio?» (n. 15); «Mas ¿dónde voy, que si el amor responde / —señor excelentísimo—, que sabe, / porque es amor —y amor que os debo— adónde?» (n. 16); «Pero, ¿por dónde vine a tan diversos / pensamientos, don Juan, y digresiones» (n. 20)⁴⁶. Si bien esta estructura predilecta no proviene de fuentes clásicas concretas, el estilo, tono y naturaleza de la misma la acercarán a las que Davies agrupó bajo el tipo *B* para el caso ciceroniano, fusionando rasgos del tipo *B1* (formas interrogativas, grandilocuencia) con los de *B2* (consciencia metadiscursiva):

The latter, on the other hand, which we have subdivided into categories B1 and B2, are concerned rather with recapitulation, summary, or relief. The change of direction which the passage assumes is emphasized by the linguistic devices employed in the linkages. B1 linkages (pre- and post-) consist in a stylistic change, sometimes to exclamatory or interrogative form, sometimes to an unmistakably grand style. B2 linkages, on the other hand, comprise an explicit or implicit admission of the presence of *digressio*⁴⁷.

Lo metadiscursivo es, así pues, otra consecuencia de una operatividad intrajerárquica que se debate entre dos polos. Todos los *post-linkages* epistolares expresan esta consciencia y es en ellos donde eventualmente puede injertarse una suerte de «digresión sobre la digresión» o, al menos, un «nominar a la digresión», cosa que en las novelas surgía a raíz de las digresiones múltiples, según vimos. Frente a la prosa, las epístolas lopescas son un espacio más abierto a la autorreflexión: el *detour* se nombra, se limita y se sanciona. Es sorprendente la regularidad con que Lope las concluye marcando su presencia e identidad, ya haga uso de un término u otro. Además, la *figura correctionis* de Lope, con cierto regusto garcilasiano⁴⁸, emplea giros lingüísticos que conectan con el sentido etimológico

⁴⁶ Esta misma estructura de *post-linkage* la encontramos en las digresiones que realizan el ruiseñor y el tordo en su peculiar duelo de la «Segunda parte de *La Filomena*» (vv. 361-364 y 585).

⁴⁷ Davies, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁸ «Mas ¿dónde me llevó la pluma mía, / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía?» (*Elegía II*, vv. 22-24). Véanse Claudio Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, coords. Gonzalo Sobejano y Rizel Pincus, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233; y Eugenia Fosalba, «La ironía horaciana en la epístola poética del Siglo de Oro», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. Recurso en línea: <https://

y metafórico de la *digressio*, por lo que el autor reafirma una visión espacial de su discurso. Así, el cierre es siempre una vuelta a aquello que había trazado en su plan primigenio: «¡Cuán lejos del propósito me veo! / ¿Por dónde volveré?» (n. 12); «Mas, ¿dónde voy...» (n. 16); «Pero volviendo a lo que más me exhorta...» (n. 19), etc.⁴⁹. Bajo su simpleza retórica, la *correctio* guarda implicaciones más profundas. Es un freno a lo natural, al impulso no encauzado ni regulado por el *Ars*, a lo no aprendido. La enmienda lo único que hace es resaltar las dotes dialógicas innatas del Fénix y sostener su ideal estético de la naturalidad, pues crea la ilusión de una escritura espontánea, que coincide con un flujo orgánico del pensamiento: «La digression permet de réduire la distance entre le je (sujet de l'écriture) et le moi (objet de l'écriture), elle tend à faire coïncider la dynamique de l'écriture et le mouvement de la pensée»⁵⁰.

La segunda rareza que anunciábamos es que, mientras casi todas las epístolas de 1621 exhiben *post-linkages* —sobre este mismo armazón, además—, las de 1624 dan la impresión de renunciar a ellos según apuramos el prosímometro. En concreto, solo las dos primeras epístolas de *La Circe* se suman hasta lo aquí dicho. El patrón *conjunción adversativa + pregunta retórica* o la *excusatio* regresan en esas primeras cartas sin modulaciones originales: «Mas ¿dónde este paréntesis camina...» (n. 75); «Mas ¿qué tienen que ver sucesos míos con induciros a alabar al Conde...» (n. 76); «Terrible digresión; mas era el texto digno de aquesta glosa» (n. 77) o «No he visto alegre de su bien ninguno / mas perdonad tan largas digresiones» (n. 78). Lo que sorprende, no obstante, es que a partir de la «Epístola III» el cierre parabólico desaparezca por completo y los textos se articulen en un divagar en *continuum* al que Lope no pone límites. Y sin fronteras, como venimos explicando, no hay territorios. Hemos intentado justificar, sin mucho éxito, ese cambio de estrategia basándonos en la cronología de las epístolas propuesta por Sobejano⁵¹. De primeras, se diría que las más tardías, las escritas en 1623,

www.cervantesvirtual.com/obra/la-ironia-horaciana-en-la-epistola-poetica-del-siglo-de-oro/ [última consulta el 1 de abril de 2022].

⁴⁹ «Se la digressione è rilevata, come una divagazione, dallo scrittore stesso, la ripresa dell'argomento è sottolineata dalla presenza di frasi generiche come *reliquum est ut...* o di espressioni a carattere più soggettivo quali: *redeo ad rem - redeo ad propositum - ut ad rem redeam - redeundum est enim ad propositum - ut ad id quod institui revertar - redeo ad...* Spesso tali enunciati sono accompagnati e introdotti da congiunzioni: a) *sed*; b) *autem* con valore avversativo [...]» (Panico, *op. cit.*, p. 487).

⁵⁰ Montalbetti y Piegay-Gros, *op. cit.*, p. 37. Valga recordar la belleza “natural” del hablar de Lucinda en el soneto «Con una risa entre los bellos ojos»: «con un descuido en el mayor cuidado» (v. 12) (recogido en Guillermo L. Guitarte, «La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana», *Anuario de Letras. Lingüística y Filosofía*, 15, 1977, pp. 165-195).

⁵¹ «Por lo que hace a las seis epístolas de *La Circe*, la serie cronológica, contrastada de nuevo con la ordenación dentro del libro, sería (renunciando otra vez a detallar) la siguiente: “Hurtado”,

acusan un rumbo retórico diferente, pero esto dejaría en el aire otras muchas incógnitas sobre las epístolas III y IV, de 1621, como mínimo. Así pues, aunque no estamos seguros de que el *post-linkage* pueda convertirse en un criterio fiable para establecer una cronología compositiva de las epístolas circeanas, es cierto que su irregularidad merecería un estudio concienzudo.

Recapitulando, la digresión en prosa suele expresarse de manera enmarcada, y dejando que el *post-linkage* justifique la interrupción en aras de una mejor comprensión de la fábula. Cuando la digresión se abre en abanico, encadenándose a una o varias más, el novelador siente la necesidad de aportar una reflexión al respecto, hasta evidenciar elecciones poco ortodoxas. Con *La Circe*, esas alternativas se parodian y aumentan en número y densidad, contrariamente a lo que ocurre con sus digresiones en verso. La *digressio* epistolar, en cambio, prefiere un marcaje en retrospectiva, liberando al *pre-linkage* de toda funcionalidad. Puesto que esta se da en un único nivel del discurso y ofrece fuerte resistencia al deseo de unidad, el *post-linkage* de las cartas gana mayor solidez estructural y metadiscursiva. A pesar de tales diferencias, suele percibirse entre ambas modalidades de digresión una nota discordante más significativa, la que apunta a su función para con el lector. Tanto en las novelas breves como en sus cartas, el Fénix desea deleitar e instruir. Ahora bien, la crítica, y así lo pensamos nosotros, suele adjudicar a la digresión de la prosa un desempeño esencialmente lúdico y ornamental —recreo en el placer que produce el movimiento en oblicuo—, mientras que las epistolares parecen estar dirigidas más bien hacia un *movere*⁵². Aquí viene bien recuperar el pasaje en que Lope forja su metáfora arquitectónica en la primera novela de *La Circe*: «Todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y excusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido» (n. 35d). Para Sánchez Jiménez parece claro que la digresión de la novela sirve

para paliar los efectos emocionales de la narración en la narrataria (y, se supone, en los lectores); además, y ahora desde el punto de vista del narrador, los intercolunios le sirven para ahorrarse el esfuerzo de construir una escena de alta emotividad, como si, por usar una metáfora muy del gusto del Fénix, el escritor recurriera al

1621 (1ª), “Herrera”, 1621 (4ª), “Bonet” ;1621? (3ª), “Tosantos”, 1622-1623 (2ª), “Porras”, 1623 (5ª) y “Vander Hamen”, 1623 (6ª)» (Gonzalo Sobejano, «Lope de Vega y la Epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, p. 23).

⁵² Véase Christina H. Lee, «The Rhetoric of Courtship in Lope de Vega’s *Novelas a Marcia Leonarda*», *Bulletin of Spanish Studies*, 80: 1, 2003, pp. 13-31.

velo de Timantes en *El sacrificio de Ifigenia* para no tener que pintar la tristeza de Agamenón⁵³.

La distancia que la digresión novelesca quiere guardar respecto del *pathos*, ya sea mediante reflexiones metaliterarias o —en la mayoría de los casos— chanzas e ironías, no se percibe en las digresiones epistolares. ¿Es un síntoma de la temática, de la tradición discursiva, de la falta de un doble canal...? Puede ser todo a la vez. En general, los ejemplos espigados de digresión epistolar abordan los mismos tres asuntos capitales de la epístola horaciana: «la filosofía (y especialmente la moral), la crítica literaria y los recuerdos autobiográficos; pero como advierte Dilke (1973: 98), en diversas ocasiones dos de esos temas aparecen trenzados en una misma composición»⁵⁴. Es lícito argüir que la epístola lopesca busca conmovir a través de una cadencia moral a la que se le unen armónicos autobiográficos, según se lee en las «Epístola II» y «Epístola III» de *La Filomena*, en las que ensaya un menosprecio al servilismo y a la corte con cierto dejo personal; o en la «Epístola IV» del mismo prosímetro, donde discurre sobre el amor platónico, con Marta de Nevaes en mientes. Efectivamente, la máscara estoica confeccionada con retales autobiográficos es un disparador frecuente de la *digressio* emotiva, del ensimismamiento autorial que tiende hacia lo empático; algo mucho menos recurrente en la novela breve. Pero aquí hay que tener en cuenta también la cadencia global de las obras que sugeríamos en el capítulo anterior, ese repliegue hacia el interior que nos va arrastrando hacia un Lope *senex* íntimo y patético. La *digressio* epistolar ha de ser forzosamente dispar, en forma y función, a la de su prosa porque evidencia el nuevo meandro que forma ese flujo. Y, sobre todo, su digresión epistolar será más autobiográfica porque, como comentaremos en el capítulo 4, la búsqueda del *movere* está imbricada en las estrategias sociales de Lope para defenderse en un proceso judicial simbólico.

¿Es esto lo que marca un punto y aparte respecto del dechado cervantino? Lo es, entre otras muchas bifurcaciones. Cuando se trata de poner la digresión lopesca —especialmente la de su prosa— en relación con otros antecedentes inmediatos, la crítica suele señalar las *Noches de Invierno* (1609) de Eslava y el magisterio de las novelas de Cervantes (1613). Sobre la primera no hay duda de que muchas de las reflexiones que comparten Leonardo, Fabricio, Albanio, Silvio y Camila en sus tertulias recuerdan muy mucho a ciertas digresiones del Lope novelador. Pero el marco-acción dialogístico de raigambre oriental que explota Eslava queda lejos del soliloquio epistolar de Lope, quien habría trasvasado

⁵³ Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2013a, p. 105.

⁵⁴ Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, p. 203.

la polifonía a un solo emisor que se deleita entre dos canales comunicativos, ora el escrito, ora el oral, y que interrumpe el relato cuanto le viene en gana⁵⁵. Cervantes, empero, tampoco es el referente unívoco en el arte de importunar a Marcia Leonarda. Las doce digresiones narrativas o episodios intercalados en el *Quijote*⁵⁶, así como las alusiones a este recurso a lo largo de su producción —*Novelas ejemplares, Persiles...*— emanan desde el interior del relato, ya sea con un protagonista coordinando todas las *fictional units* o ya sea dejando que sus personajes la nombren y diseccionen. Es usual, pues, que Cervantes aproveche los diálogos de sus personajes para introducir «lúcidos intervalos» y todo tipo de opinión metadiscursiva: «Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones», pedirá Cipión a Berganza⁵⁷. Es decir, en Cervantes *digressio* y fábula corren parejas, la primera profundiza en el conocimiento de la segunda. El autor del *Quijote* recurre, en definitiva, a una técnica simultáneamente digresiva y progresiva, por lo que los efectos de retardo y suspensión son muy moderados. ¿Resultado? Menor interrupción:

La suspensión de cualquier historia acostumbra a derivar en paréntesis y digresiones, como bien argumenta Cervantes; si bien el propio alcaláino frecuentó esta técnica, de forma variada, en la primera parte del *Quijote*: conviven las aventuras del protagonista con la muerte del pastor Grisóstomo, la novela cortesana de *El curioso impertinente* y la morisca de *El capitán cautivo*. La diferencia es que interrumpe la acción principal menos que Lope, ya que el hidalgo «escucha» los relatos en la Venta, lugar aquietado —carente de dinamismo— donde la humanidad desfila⁵⁸.

⁵⁵ De querer buscar una filiación al marco epistolar de Lope habría que pensar, antes bien, en el *Lazarillo* —historia que se narra en una carta-confesión a petición de un señor— o en algunas cartas de Francisco López de Villalobos, siguiendo los análisis de Lázaro Carreter (Fernando Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes* en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972).

⁵⁶ Sobre cómo en la época *episodio*, *digresión* e incluso *prólogo* eran sinónimos, véase Anthony Close, «Los “episodios” del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», *Criticón*, 101, 2007, pp. 109-125. Para un mejor entendimiento de estos episodios y su consideración por parte de la crítica desde A. Parker (1956), véase Juan A. G. Ardila, «Diégesis y digresiones episódicas en el *Quijote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92:8, 2015, pp. 879-896; y Juan A. G. Ardila, «Cervantes y la *Quixotic Fiction*: sucesión episódica y otros recursos narrativos», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21:1, 2001, pp. 43-65.

⁵⁷ Esto no quita que Cervantes, al igual que Lope, también se mueva en la contradicción, pues «el *Coloquio*, dentro de sus cortas medidas, está lleno de moralizaciones y digresiones. Que Cipión recomiende el camino derecho no impide que Berganza, y a menudo el mismo Cipión, reincidan en la digresión moralizadora» (Gonzalo Sobejano, «El *Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *Hispanic Review*, 43:1, 1975, p. 38).

⁵⁸ Bonilla Cerezo, *op. cit.*, 2007, p. 106.

Contrariamente, Lope libera a sus personajes de la carga digresiva y dinámica toda isocronía, pues entiende que sus «cuentos» son productos acabados en los que no caben alteraciones autoriales una vez se actualizan en el presente — recordemos que la novela sobre Diana y Celio, por ejemplo, se compuso en un tiempo pretérito a lo que leemos como «Las fortunas de Diana»—. El remedio a sus limitaciones oratorias será acudir a un nivel superior, a un marco epistolar en el que inserta sus novelas y a una interlocutora como la señora Marcia, con quien desplegar sus intercolumnios⁵⁹. El engranaje es similar al del *storyteller* de la literatura oral turca que analiza Basgöz:

The narrator transfers the message of the story into a different channel, a different level of communication. This channel does not broadcast the story anymore, it becomes a personal channel where the narrator talks from and about himself. It is a direct line of access to the life story, psychology, and the cognitive world of the narrator. He no longer links the story and the audience as a mediator, but introduces himself directly to his listeners, centering the spotlight on his own personality. He is a contemporary man like the other members of the audience. He speaks about his own troubles, acting out the role of a patient in group therapy. He renders his judgment about the attributes and behavior of the story characters and the development of the plot, like an art critic. He discloses his opinions, ideas, and values, enacting the role of an old man, a father. And he praises, protests, and criticizes individuals, institutions, and human relations of the past and present like a social commentator. Thus, he deviates from the story narration. The interjection of the narrator's horizon and individual context into the performance by himself is digression⁶⁰.

⁵⁹ Sobre la relación entre novela y epístola puede leerse el clásico de Bruce Wardoppper, «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, ed. John L. Lievsay, Durham, Duke University Press, 1966, pp. 57-73. Para este mismo tema y un nuevo enfoque sobre la «impresión de oralidad» en el género epistolar —incluido el epistolario al duque de Sessa— puede leerse Fernández-Cifuentes, *op. cit.* Dudamos, en cambio, de que la digresión sea una marca retórica de oralidad. Somos más partícipes de pensar los artificios como vías para una «impresión de», como también parece defender Chozas en su análisis de los principales rasgos estilísticos en la correspondencia de Lope con el duque de Sessa (Diego Chozas Ruiz-Belloso, «El estilo epistolar de Lope», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 28, 2004, s.p.).

⁶⁰ Basgöz, *op. cit.*, p. 7. Otro autor que recuerda la cercanía entre interrupción y oralidad es Jack Goody: «One is (relatively) uninterrupted in the writing as well as in the reading. Human discourse does not work like that; a speaker is constantly being interrupted because, except in authoritarian situations, discourse is dialogic, interactive. A story begins and is interrupted by an interlocutor: "That reminds me of a time..." So that the teller does not get the chance to finish a tale, or even a speech, before another breaks in. From one point of view there is no real division between speaker and audience. All are speakers, all are listeners (of a kind), and the conversation proceeds in starts and stops, often in incomplete sentences and nearly always in unfinished

Es en ese canal no diegético y al mismo tiempo ficcional en el que se produce la digresión lopesca, efecto de posproducción antes que rasgo cervantino de literatura *in fieri*. Y es en ese canal donde Lope decide no ocultarlas, sino acen-tuarlas y darles mayor brío a medida que va cuajando su propia voz⁶¹. Como vemos, lo epistolar, ya sea en sus novelas o en su correspondencia con amigos y colegas, acaba siendo la condición *sine qua non* para su divagar. Es el escenario que mejor proyecta al Fénix hacia un plano dialogístico, hacia una “impresión de la oralidad” —al actor en aparte, a la carta leída en voz alta, a la *escriblectura*, a la *perfonovela*, a «una mitad de diálogo»⁶²— y de ahí hacia la interrupción y la familiaridad.

* * *

Más allá de sus lecturas y referentes, Lope encontró las hebras con las que tejer una divisa estilística propia: la *digressio*. Su cultivo refuerza la obsesión del autor por la *varietas*, pues forma una máscara poliédrica en la que alternan el moralizador y el chismoso, el historiador y el lingüista, el padre estoico y el súbdito vilipendiado... Al efecto, Santovetti nos recuerda que: «Digressions are the ‘sunshine of reading’ because they introduce variety into the text. The predilection for ‘variety’ has always been advocated by digressive authors as the reason for their shifts of narrative or interpolations of digressive essays in their texts»⁶³. Pero, al igual que la *varietas* actuaba a nivel macro e intratextual, ¿podría operar también la digresión entre los miembros que conforman el cuerpo del prosímetro?, ¿podríamos considerar la prosa de la novela un divagar que cruza el volumen?, ¿son las novelas a Marcia Leonarda una extensa digresión interpolada en

narratives» (Jack Goody, «From Oral to Written: An Anthropological Breakthrough in Storytelling», en *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*, ed. Franco Moretti, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 17).

⁶¹ Muy a tono con estas ideas, Sabry nos recuerda un fragmento de *Quelques réflexions sur les Lettres persanes* (1754), de Montesquieu, donde el francés hace hincapié, precisamente, en la cuestión epistolar (Sabry, *op. cit.*, 1992, p. 194).

⁶² «Al respecto, Claudio Guillén señala que el “topos principal ha sido durante siglos, y desde luego durante el XVI, que la carta es un lado, o una mitad de diálogo o conversación entre amigos ausentes o separados”. Erasmo señalaba: “*epistola absentium amicorum quasi mutius sermo*”. Y Vives: “*epistola est sermo absentium per litteras*”. A lo anterior, se añade lo afirmado en el manual de Vaumorière del siglo XVII, que menciona a la epístola como “un escrito enviado a una persona ausente para hacerle saber lo que le diríamos si estuviéramos en condiciones de hablar con ella”» (Darcie Doll Castillo, «La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos», *Revista Signos*, 35: 51-52, 2002, s.p.).

⁶³ Santovetti, *op. cit.*, p. 17.

un clásico poemario de autor? Las incógnitas que plantea este enfoque de amplio espectro no pueden resolverse fácilmente; nos devuelven, antes bien, al análisis particular del intercolumnio lopesco, de cómo se construye y se imbrica en el texto, de cómo su peculiar esqueleto tripartito dibuja parábolas multiformes de temas variopintos. De cómo, en definitiva, Lope quiere dejar su sello personal en un género por entonces peregrino a su pluma. Sobre el impacto de tal sello en las epístolas españolas compuestas inmediatamente después de 1622 y 1624 aún nos faltan datos y estudios. Afortunadamente, contamos ya con algunas tibias pinceladas sobre el alcance de sus propuestas estéticas entre los posteriores cultivadores de la novela breve. Así, a juicio de Bonilla, tales novedades del Fénix —presencia de una lectora-personaje y los paréntesis— «inauguran una tipología narrativa que mereció el aplauso de otros cultores: Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, 1624), José Camerino (*Novelas amorosas*, 1624), Baltasar Mateo Velázquez (*El filósofo de aldea*, 1626) y Cristóbal de Lozano (*Solledades de la vida y desengaños del mundo*, 1663)»⁶⁴.

«Terrible digresión» quizás, pero jamás inoportuna.

⁶⁴ Bonilla Cerezo, *op. cit.*, 2007, p. 117.

3.

ULISES, UN ESPEJO DE DOBLE CARA: AJUSTES ENTRE ORDEN MORAL Y MÁSCARA AUTORIAL

«La isla queda sola, Amor ausente,
donde no ha de volver dicen que olvida;
no soy testigo yo, que no se atreve
su fuego a penetrar mi helada nieve»

(LOPE DE VEGA, «Canto tercero
de *La Circe*», vv. 789-792).

Tras la publicación de sus *Rimas sacras* en 1614, Lope fue visto por sus coetáneos como un “calavera” arrepentido, un vividor que, con su nuevo hábito sacerdotal, implora la redención de Dios a través de una poesía introspectiva y meditativa. Consciente del peso de su mala reputación, un nuevo impulso espiritual le presenta con un *yo* renovado en plena madurez poética, con posturas afines al *Heráclito cristiano* de Quevedo¹. Sin embargo, Sánchez Jiménez advierte de que esa máscara del pecador arrepentido no conseguía «borrar el recuerdo de los escándalos amorosos»², ni tampoco frenar las habladurías sobre su inadecuado modo de vida entonces, por lo que nuestro poeta se vio obligado a urdir una nueva imagen en la década de los veinte que le permitiera congraciarse con las medidas de purga y enmienda moral que se anunciaban desde la administración de Olivares. En definitiva, articular nuevas estrategias que le permitieran conseguir un puesto en la corte, con la estabilidad económica y social que aquello conllevaba. Para iniciarnos en esos reajustes de Lope vamos a

¹ Véase Pedraza Jiménez, *op. cit.*, 2003, pp. 134-150.

² Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2006, p. 73.

retomar la cita de Sánchez Jiménez con que abrimos el capítulo anterior, aquella que enumeraba las características de los grandes poemarios de esta etapa: el «sutil cultismo de los poemas mitológicos, la poesía “filosófica” de la medianía estoica y la castidad neoplatónica, y, finalmente, la estética de la interrupción y la familiaridad»³. Pues bien, de todo aquello que concierne a su poesía filosófica y su castidad neoplatónica trataremos en las páginas siguientes.

Por poner una casilla de salida, nos detendremos en el empecinamiento de Lope por hacer que los lectores de la fábula de *La Circe* —la fábula mitológica más larga de todo el s. XVII, con 3.312 versos— anuden siempre la historia ovidiana a un plano moral, pasando por las glosas naturalistas del mito que tanto éxito tuvieron en el Quinientos. La preponderancia de la fórmula «filosofía moral y natural» no es algo que pueda ignorarse en la propuesta de 1624, así que unas palabras preliminares irán dedicadas a tal fenómeno y al modo en que se articula dentro de su teoría particular del aprovechamiento. Una vez visto que la cuestión de la moralidad no es en absoluto subsidiaria en el volumen, tocará preguntarse por cuáles son realmente las advertencias que deben extraerse. Para ello, vamos a comenzar por la pasarela que se tiende entre las explicaciones físicas sobre Circe y su presentación en el epilio, lo cual nos catapultará hacia una lectura política del prosímetro homónimo. A continuación, el personaje de la maga guiará nuestro interés hacia el protagonista, Ulises, por ser *exemplum* clásico de las mayores excelencias, y cuyo proceder lo pondrá en correspondencia directa con nada menos que el conde-duque de Olivares. Así, el héroe griego comenzará a tomar forma de imagen especular que guía e idealiza al válido, de modo análogo a los planteamientos de un auténtico espejo de príncipes. No obstante, Ulises también servirá de reflejo al mismo Fénix, que lo conforma según unas virtudes que le serán de provecho para reajustar su máscara autorial y corregir su reputación social. El destierro y la castidad con que presenta al personaje inciden netamente en aspectos autobiográficos sobre los que el autor decide apologizar o levantar una cortina de humo, según convenga. La forma en que modela esos dos atributos nos forzarán a diseccionar, una vez más, algunos rasgos de Circe, *contraexemplum* esencial en la tópica polaridad del *vitium/virtus*. De resultas de ese vaivén entre uno y otro, sostendremos finalmente que Ulises será un espejo de doble cara: útil a Lope para ganarse el favor de don Gaspar de Guzmán al mismo tiempo que para confesar su pundonor y ensalzar su afecto platónico hacia Marta de Nevaes. Se trata, en suma, de profundizar en las tesis de Muñoz Cortés cuando decía:

³ Sánchez Jiménez, *op.cit.*, 2018, p. 287.

Desde el punto de vista de la situación íntima y personal la moralización de la mitología y la introducción de los motivos platónicos corresponden a un deseo de ordenar su vivir haciéndolo compatible con la necesidad de justificarse ante sí mismo⁴.

3.1. *PHILOSOPHIA NATURALIS ET MORALIS*

En el verano de 1621 Lope hacía pública su *Filomena*, la cual se había tejido mayormente con hilos de años atrás. En un último intento por granjearse el favor de la nueva corte incorpora algún que otro canto a la reciente muerte de Felipe III, acaecida el 31 de marzo, sustituye al destinatario inicial de su obra, Francisco López de Aguilar, por una dama próxima a la infanta María y a la propia reina Isabel de Borbón, y retoca introitos y encomios superficiales. Por más que el poeta se propuso actualizar el volumen y aun sabiendo los nuevos aires reformistas que soplaban, desconocía a ciencia cierta hacia dónde viraría el nuevo gobierno de manos de un jovencísimo Felipe IV y las medidas reales que impulsarían su valido Baltasar de Zúñiga y el conde de Olivares. Poco margen de maniobra tuvo, pues, para conciliar el contenido de sus versos con la nueva etapa que germinaba justo por esos meses. No significa esto que *La Filomena* no propusiese ya entonces una moralidad distinguida dentro de un refinamiento cortesano acorde al neoplatonismo que predica, pero es evidente que, en el diseño global del volumen, los lamentos y quejas por las heridas de polémicas pasadas prevalecen aún sobre un ejercicio de ajuste real y pragmático para con las consultas y medidas solicitadas por la Junta de Reformación durante el reinado de Felipe IV.

El origen de la Junta no está, como se sabe, en ese año de 1621, sino en 1618, cuando se crea para atajar los males del país. Su casi total inoperancia y efectividad quiso remediarse con una refundación mediante la real cédula de Felipe IV dada el 8 de abril de 1621 «con el cometido de elevar la moral pública»⁵. Parte de su contenido nos lo transcribe Céspedes y Meneses en su obra de 1634, en el que se especifica que el recién nombrado monarca «tenía resuelto de entablar una manera de censura, para mejor desarraigar todos los vicios y cohechos»⁶. Las principales resoluciones de esa Junta en materia de moralidad y costumbres se tomaron entre el 23 de mayo de 1621 y el mes de febrero de 1623: la primera

⁴ Vega, *op. cit.*, 1962, p. XXIII.

⁵ Elliott, *op. cit.*, 1998, p. 134.

⁶ Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historia de don Felipe III, rey de las Españas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634, f. 35r, col. derecha.

de ellas en torno a los vagos y ociosos (23 de mayo y 4 de julio de 1621)⁷, y la segunda en torno a la reformación y moderación de los trajes y vestidos (30 de junio de 1621)⁸, sin olvidar en medio de ambas la carta del alcalde Sebastián de Carvajal al presidente del Consejo exponiendo la mejor manera de reunir en una sola calle o barrio a todas las mujeres de mal vivir (27 de mayo de 1621)⁹. Por consiguiente, fue prácticamente imposible para *La Filomena* hacerse eco de ninguna de ellas, cosa que parece corroborarse tras un rápido cribado de su texto: la palabra *moral* y derivados —*moralidad*, *moralizante*, *moralizar*— solo aparece dos veces en todo el volumen: una para referirse al *árbol moral* o *morena*, en «el prudente moral, la selva enjuta» («Descripción de La Tapada», v. 375), y otra en «—que en lo moral es el mayor ornato—» (Epístola «A Baltasar Elisio de Medinilla» v. 138). Obviamente, la práctica ausencia de la palabra no determina el valor o función de la obra —en el capítulo 4 se advertirán dosis de moralidad en ella—, pero, en comparación con las trece ocasiones en que *La Circe* la recoge, es fácil concluir que en 1624 el poeta se esmeró mucho más en subrayar el dominio desde el que debían leerse sus versos y prosas. Es decir, que *La Circe* expresa una mayor consciencia de su intencionalidad moral frente a *La Filomena*, y eso es debido, probablemente, al impacto de las medidas que se fueron tomando desde la Junta de Reformación, las cuales cincelaron el verdadero carácter del reinado¹⁰.

Esos trece casos recién señalados son, en cuestión: «y a física moral mis pensamientos» («Canto primero de *La Circe*», v. 24); «Enseña la moral filosofía» («Canto primero de *La Circe*», v. 665); «ya por esta moral filosofía» («Canto tercero de *La Circe*», v. 237); «¡Oh fábula moral que nos enseñas» («La rosa blanca», v. 225); «moral y natural filosofía» («La rosa blanca», v. 544); «natural y moral filosofía» (dedicatoria en prosa «Al...señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares», f. 108v); «a una cierta moral filosofía» («A don Antonio Hurtado de Mendoza. Epístola primera», v. 254); «y en lenguaje moral los bachilleres» («A Juan Pablo Bonet. Epístola tercera», v. 75); «disculpa entre morales relaciones» («A Juan Pablo Bonet. Epístola tercera», v. 183); «moral y natural filosofía» («A Juan Pablo Bonet. Epístola tercera», v. 278); «que no suelen mentir siendo

⁷ Ángel González Palencia, *La Junta de Reformación: documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional y del General de Simancas (1618-1625)*, Valladolid, "Poncelix"-Muro, 1932, documentos n.º XV y XX.

⁸ *Ibidem*, documento n.º XIX.

⁹ *Ibidem*, documento n.º XVI.

¹⁰ En realidad, la Junta obraba dentro de un proceso global de consolidación de la denominada «Monarquía católica», un nuevo sistema de relaciones e intereses políticos que subordinaba el gobierno de Felipe IV a las decisiones del papado. Véase José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica. Tomo III, vol. 1. Educación del rey y organización política*, Madrid, Polifemo, 2017.

morales» («A don Lorenzo van der Hamen de León. Epístola sexta», v. 257); «La Filosofía moral obra» («A un señor de estos reinos. Epístola séptima», f. 192r); y, por último, «—que así lo escriben fábulas morales—» («Soneto “Concediendo el gran Júpiter las fiestas”», v. 6). Básicamente, *moral* es el lenguaje, la relación, la fábula o la filosofía, con predominio de la construcción «moral filosofía», a la que se añade, hasta en tres ocasiones, el adjetivo «natural»¹¹. Lo *natural* en *La Filomena* funcionaba dentro del *topos Ars et Natura*; esto es, como un alegato de Lope para defender su talento y sensibilidad poéticos innatos frente a aquellos que alzaban un canto puramente aprendido, como el del tordo. Rescoldo, en fin, de viejas rencillas. *La Circe*, en cambio, aborda lo *natural* desde el entusiasmo científico¹² y lo hermana al plano moral en un enunciado que Lope empleará aún por 1632, en el prólogo a *La Dorotea*, donde, en boca de don Francisco López de Aguilar, hace posar estas palabras suyas:

Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma, y lo que había de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe hacer otra imitación más perfecta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festivo más plausible y lo sentencioso más grave; con tantas partes de filosofía natural y moral que admira cómo haya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto¹³.

La proximidad de «lo sentencioso más grave» a nuestra fórmula nos lleva irremediabilmente al texto en prosa de la dedicatoria al conde de Olivares que Lope emplazó antes de las novelas a Marcia Leonarda en *La Circe*:

Donde falta lugar al mismo tiempo, con la copia de los negocios de esta monarquía, pendientes del cuidado de Vuestra Excelencia, ¿cómo le tendrá la lección de libros de poesía?, aunque no suelen carecer de *algunas graves sentencias, que acompaña la natural y moral filosofía*. Mas como para no romper el arco es la diversión forzosa,

¹¹ Es inevitable, en este punto, recordar los *Diálogos de Filosofía natural y moral*, de Pedro de Mercado (1558), pues en ellos la fórmula que rescata luego Lope había ya quedado consagrada para una dialéctica que condujera a la comprensión de la divinidad a partir del estudio de la Naturaleza y sus fenómenos. Véase Eva María Oña Guil, *Los Diálogos de Filosofía natural y moral (1558), de Pedro de Mercado. Estudio y edición anotada*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2008.

¹² Es importante también subrayar el carácter especulativo que mantiene esta filosofía natural a principios del siglo xvii. En España, la demostración ocular y la base aristotélica no se vieron amenazadas en el siglo xvii por el impacto de las aportaciones experimentales que se originaron en Inglaterra. Véase José Luis Cárdenas B., «Los caminos de la Filosofía natural en el siglo xvii: especulación, experimentos e historias naturales», *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 16:32, 2016, pp. 37-56.

¹³ Vega, *op. cit.*, 2012b, p. 9.

puse aquí estas tres novelas, sacadas de otras muchas, escritas a Marcia Leonarda, por si acaso Vuestra Excelencia gustase de divertirse: que lo que cuesta poca atención no suele cansar el entendimiento. Dios guarde a Vuestra Excelencia (f. 108v).

Bajo el pretexto de la *varietas* sugerida mediante la imagen del arco, según ya vimos en el capítulo 1, Lope propone al conde unas novelas de fácil lectura y divertimento que le hagan descansar de sus muchos cuidados y rigores. Advierte, eso sí, de que hay «libros de poesía» que pueden encerrar mucho de sentencioso y grave según tratan de la filosofía natural y moral. No hace falta ser un lince para ver que Lope habla de su propia fábula sobre la Circe y que, por ende, el potentado haría bien en buscar la lección, ora en la tensión de las «graves sentencias» del verso, ora en la distensión de la prosa. Es decir, hacer efectivo el *delectare et prodesse* horaciano. Ahora bien, para que el lector pueda llegar a buen puerto en esa praxis hermenéutica que culmine en el aprovechamiento, el poeta debe hacer previamente un buen trabajo de codificación. En las estrofas iniciales de la fábula, la voz lírica le pide a Circe que mude su canto no en monstruo infame, como suele hacer, sino en pensamientos de «física moral»:

Ya seas del humor del oceano
y del calor del sol blanda mixtura,
para filosofar del cuerpo humano
la natural distinta arquitetura;
ya de la ciencia química la mano
con que el mercurio transformar procura,
muda mi ingenio, pluma, voz y acentos,
y a física moral mis pensamientos.
(«Canto primero de *La Circe*», vv. 17-24)¹⁴.

Bien mudados los pensamientos, tocaría ahora al lector andar el camino inverso, el de la decodificación. Como se ve, el ingenio de Lope en esta *invocatio*,

¹⁴ Lope acuña una *callida iunctura* con la expresión «física moral», que en realidad esconde un proceso inductivo que parte de la (filosofía) física o natural para llegar a la (filosofía) moral. Confróntese con la siguiente advertencia de fray Juan de Pineda: «Y notad esta regla para la inteligencia de la doctrina poética que nos da, que las alegorías fabulosas se toman física, o moral, o teologalmente (veis cómo llama teología la doctrina poética); y que así Homero significó física o naturalmente, con los nombres de los dioses contrarios, las cualidades contrarias de los elementos y de las estrellas, como entre Neptuno, dios del mar, y Apolo, que es el sol, y entre Minerva y Marte; donde Neptuno significa al agua y Apolo al fuego en lo natural; mas, en lo moral, Minerva significa la parte racional en el hombre, y Marte la irracional, que la contradice» (Juan de Pineda, *Primera parte de los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca, Pedro de Adurza y Diego López, 1589, f. 22r).

que una creación literaria y recepción lectora, redundante en una paradoja superlativa, pues una transformación de Circe permitirá dotar de sentido moral a la fábula, a fin de que el lector sepa cómo guardarse de las perversas transformaciones de la maga. Un rizar el rizo que expone, a fin de cuentas, un proceso de destilación alquímica —«ya de la ciencia química la mano / con que el mercurio transformar procura»— para que de lo natural se extraiga lo moral.

Las imágenes a las que recurre Lope revelan que el andamiaje de su teoría del aprovechamiento se sustenta esencialmente sobre la Gnoseología aristotélica¹⁵. Es decir, que la descodificación que se le demanda al sujeto es en realidad una *denudatio*: el despojamiento de las ideas sensibles o materiales con ayuda de la *virtus* estimativa o fantasía hasta ser entregadas al intelecto activo. No nos vamos a detener aquí en el apoyo de Lope a estas tesis del estagirita, enfrentadas a veces a la anamnesis de Platón¹⁶, sino que proseguiremos en busca de esas graves sentencias anunciadas y de dónde extraerlas. Siguiendo este hilo de Ariadna, lo mejor será comenzar tirando de las interpretaciones que desde la Física se han formulado en torno al mito de Circe, la famosa hechicera de la isla de Eea.

3.2. HACIA UN ESPEJO DE PRÍNCIPES: EL CONDE FRENTE A ULISES

En las exégesis naturalistas de la Edad Media y el Renacimiento, Circe, hija del Sol, y su madre Perse o Perseide, hija del Océano, representaban la alteración de la materia por efectos del calor y la humedad. Con mayor o menor fidelidad a los juicios aristotélicos¹⁷, se entendía que las metamorfosis que producía la hechicera aludían a la transformación de los seres vivos, ya fuera para comenzar un nuevo ciclo vital bajo otra apariencia o ya fuera para devolver el alma a su origen divino, según se apoyaran o no las teorías de la reencarnación¹⁸. Pese a que siglos atrás se habían dado propuestas más diversas, como la de Eustacio de Tesalónica en el siglo XII —explicando que Circe era símbolo del año natural; y sus cuatro doncellas, las cuatro estaciones—, la lectura del mito en tanto que alegoría de

¹⁵ Xavier Tubau Moreu, «Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 127-164.

¹⁶ Recuérdese el soneto de *La Circe* «Tuvo Platón por firme fundamento».

¹⁷ Estas lecturas muestran una comprensión sesgada del oscuro *De Generatione et Corruptione* de Aristóteles, pues simplifican el proceso de generación-corrupción a la combinación de elementos consecutivos o no, pero se obvia la importancia del proceso circular, como el de traslación solar. Uno de los libros de cabecera de Lope, el *Compendium Philosophiae Naturalis* (1540), de F. Titelmans, dedicará su libro quinto a desmenuzar todas estas ideas aristotélicas, precisamente.

¹⁸ Con mayor profundidad se abordan estas teorías en Aurora Galindo Esparza, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015.

la mutación de la *natura* gozó de buenísima acogida durante el Siglo de Oro. Uno de los compendios mitográficos que mejor supo sintetizar estas corrientes, ya presentes incluso en la *General Estoria*, fue las *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, de Natale Conti (1551):

Circe fue hija del Sol y de Perseide, la hija de Océano, o de Hiperión y Astérope, según les plugo más a otros, porque todas las cosas nacen de la humedad y del calor del Sol [...] [Tuvo cuatro siervas, que recogían flores y hierbas para los encantamientos, que son sin duda los cuatro elementos que nos suministran, según sus fuerzas, la naturaleza de todos los movimientos]. Se creyó que esta Circe era inmortal porque la procreación y la corrupción de los elementos entre sí es perpetua. Los antiguos creyeron que ésta cambiaba a los hombres en diferentes tipos de animales, dado que de la corrupción de uno nunca nace otro de la misma forma sino mucho distinto de aquél¹⁹.

La relación del planeta lumínico con el vigor, la virilidad y la creación vital era un lugar común en otros compendios similares del Renacimiento²⁰. No obstante, bajo este prisma, el Sol también es responsable de la transformación y la corrupción de la *natura* en un ciclo sin fin de muerte-vida. Tomando como referencia la propuesta de Conti, es muy sugerente el modo en que la *corruptio*, en cuanto término físico, queda ya ligado al mito de Circe desde mediados del siglo XVI. Poco después, la idea del ciclo de procreación-corrupción es absorbida, tal cual, por Juan Pérez de Moya en su *Filosofía secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios* (1585):

Tener los antiguos por inmortal a Circe es decir que es perpetua entre los elementos la generación y corrupción. Que mudase a los hombres en varios animales es decir que de la corrupción de una cosa no nace otra de la misma forma, sino muy diversa de lo que se corrompe. No poder convertir a Ulises en bestia, como hacía a los otros hombres, denota ser el anima entendida por Ulises inmutable e inmortal, por el beneficio del poderoso Dios, a la cual el Sol, ni elementos, ni otra fuerza de naturaleza la puede corromper, aunque el cuerpo esté sujeto a muchas enfermedades, y a trabajos, y alteraciones, y corrupciones²¹.

¹⁹ Natale Conti, *Mitología*, traducción, con introducción, notas e índices de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 409.

²⁰ En esta línea profundiza uno de los manuales predilectos de Lope: *Compendium Philosophiae Naturalis*, de François Titelmans (probablemente consultado en la edición de 1582). Véanse K. J. Jameson, «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, 5:2, 1937, pp. 124-139; y Simon A. Vosters, «Lope de Vega y Titelmans: cómo el Fénix se representaba el universo», *Revista de Literatura*, 21, enero-junio 1962, pp. 5-33.

²¹ Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*, Madrid, Francisco Sánchez, 1585, f. 236v.

Esta traducción de Conti que Pérez de Moya nos ofrece bajo el «sentido natural» del mito es heredada, a su vez, por Sánchez de Viana en las anotaciones en prosa con que adereza *Las transformaciones de Ovidio* (1589). En ella tropezamos prácticamente con las mismas palabras arriba citadas²², lo que nos asegura que Lope conoció de primera mano estas tesis que integraban el mito en la filosofía natural de la época, pues parece demostrado que nuestro poeta se sirvió de la traducción de Viana frecuentemente, como en el mito de la Filomena en 1621, sin ir más lejos²³. La asociación del mito de Circe con la corrupción, alteración o incluso enfermedad a partir de sus exégesis naturalistas es importante para entender la manera en que la fábula pudo acumular lecturas que la desplazaran fácilmente hacia el plano moral y político. Por un lado, la propia definición que da Covarrubias para *corromper* señala su amplitud semántica y la fina membrana que separaba el *ethos* de la política: «Corromper las buenas costumbres, estragarlas. Corromper los jueces, cohecharlos». Por otro lado, en el Siglo de Oro la corrupción y las enfermedades formaban parte de las metáforas organicistas, a través de las cuales se ilustraba la sociedad desordenada como un cuerpo enfermo. Los postulados sobre el cuerpo de la república para la legitimización de la jerarquía y el poder fueron monedas de cambio frecuentes en los tratados didácticos y de intención política en la época²⁴. En definitiva, la corrupción era un fenómeno esencial que desencadenaba efectos en diferentes planos de la vida. Así, la amplitud semántica del término y las analogías organicistas favorecieron extrapolar objetos de estudio de la filosofía natural a un terreno político.

Un indicio ilustrativo de ese trasvase lo encontramos en la octava 35 del «Canto primero de *La Circe*». En los primeros cuatro versos Lope elabora un retrato nada favorecedor de Circe, a la que muestra como mujer fría y despiadada por haber envenenado sin motivo aparente a su marido, rey de Sarmacia:

²² Véase Pedro Sánchez de Viana, *Las transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas, por el licenciado Viana*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589, f. 248v.

²³ Aunque Lope prefiere emplear en *La Circe* la pareja *corrupción-regeneración* desde el neoplatonismo a la hora de teorizar sobre el amor, tuvo que conocer forzosamente estas otras argumentaciones traídas por los mitógrafos del s. xvi. De hecho, no sabemos a ciencia cierta si el uso neoplatónico del binomio es una descontextualización hecha a partir de su lectura de Titelmans, como sugiere Tubau (Tubau Moreu, *op. cit.*, 2001, pp. 152-153) o efecto de la revisión de Aristóteles hecha por estos mitógrafos.

²⁴ Algunos estudios relevantes sobre la cuestión son los de Ivonne David-Peyre, «La alegoría del cuerpo humano en la Península Ibérica del Siglo de Oro», *Asclepio*, 28, 1976, pp. 243-254; Agustín Redondo (coord.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992; y Miguel Vicente Pedraz, «El cuerpo de la república. La metáfora organicista en tres discursos médicos del Siglo de Oro español», *Brocar*, 40, 2016, pp. 43-62.

Había dado Circe al rey, su esposo,
 veneno sin razón, en que descubre
 el alma de su pecho cauteloso,
 y el Sol, con ser tan claro, a Circe encubre:
 que la sombra de un hombre poderoso,
 claro en linaje, mil delitos cubre,
 pues muchas cosas de sufrirse duras
 la misma claridad las hace oscuras.
 («Canto primero de *La Circe*», vv. 273-280).

Los últimos cuatro versos, en cambio, se resuelven en una *sententia* basada en la paradoja de una claridad capaz de velar la oscuridad²⁵. El recurso sirve para conectar el relato homérico con las intrigas políticas del siglo xvii, de modo que el Sol encubridor de la hechicera es también la sombra de un poderoso de claro linaje: «que la sombra de un hombre poderoso, / claro en linaje, mil delitos cubre». ¿Dónde quedaría el trasvase de la filosofía natural a la *res* política? A nuestro modo de ver, y aun sin mencionar el término *corrupción*, Lope abre aquí una brecha por la que la exégesis naturalista del mito se desliza hacia lo forense, ya que el Sol corrompe en tanto que encubre múltiples «delitos». Si a esto se le suma el empeño de Lope por que la lectura del poema se haga conectando filosofía natural y moral, no queda otra al lector que pasar por este mismo circuito de asociaciones y planos.

Por mucho que la *sententia* dictamine un pensamiento universal, es más que probable que para los lectores de la época el dardo que dispara aquí Lope evocara nombres y hechos concretos. Entendemos que, tratándose de delitos y encubrimientos en fechas en las que la corte española intentaba distanciarse de un nada modélico reinado anterior, Circe desenterraría a uno de los tantos

²⁵ Recordemos que esa imagen de la luz cubriendo oscuridades ya podía leerse en la canción «A la venida de Italia a España del duque de Osuna», compuesta hacia septiembre-octubre de 1620. En ella Lope exaltaba al militar entre fulgores que exterminaban la maledicencia contra él vertida: «Tus rayos fulminantes / eclipsaban calumnias y mentiras» (vv. 71-72), donde «calumnias y mentiras» representarían un polo oscuro similar al asesinato de Circe. Sin entender que precisamente la paradoja se basa en una incongruencia aparente, el autor del libelo *Examen crítico de la canción que hizo Lope de Vega a la venida del duque de Osuna* —muy probablemente Francisco Pérez de Amaya— criticó esos versos encomiásticos: «Pero ¿quién ha de poder sufrir que los rayos fulminantes sirviesen de eclipsar calumnias y mentiras? Que los rayos rompan riscos, destrocen, abrasen, en buena hora, pero ¿que eclipsen? Ahora me desayuno de ello. Mas nunca decimos que se eclipsa, sino lo refulgente y lúcido, como el sol, la luna; y no diríamos bien que se eclipsa la noche. Y así decir eclipsar calumnias, que no hay cosa más tenebrosa y anochecida, es decir, una bobería de las de a ciento la onza». En cualquier caso, a las claras está que el Fénix hizo oídos sordos a este y otros muchos lamentos, y que siguió echando mano de esa contradicción retórica todavía por 1624.

privados que hicieron y deshicieron a su antojo en el tesoro de la corona y las cuestiones de estado bajo la protección de nobles cercanos al poder de Felipe III. De entre los nombres de aquellos que cayeron en desgracia una vez que Zúñiga y Olivares empezaron a tomar las riendas del nuevo gobierno, el de Rodrigo Calderón fue sin duda el que mayor eco público tuvo en la época, justificado en gran medida por su ajusticiamiento ejemplarizante ante la población de Madrid. Bajo la protección del duque de Lerma, sol de claro linaje, don Rodrigo Calderón, I conde de la Oliva y I marqués de Siete Iglesias, desarrolló una carrera meteórica como ayuda y secretario de cámara del rey, capitán de la Guardia Alemana, embajador en Flandes y confidente de su protector, entre otras ocupaciones. Su personalidad arrogante y la aparente inmunidad que le granjeaba el valido de Felipe III le llevaron a tramar y cometer diversos delitos que, una vez fallecido el monarca, le condujeron a la prisión y a la pena de muerte. Al mismo tiempo, su caída le convirtió en protagonista de cientos de relatos y poemas que le hicieron famoso en toda Europa occidental²⁶. Reforzando esa identificación, es cuanto menos curioso que, si al principio de la obra Lope indaga a través de Circe en el carácter y *modus operandi* de uno de estos privados, hacia el final del mismo también deje constancia de su muerte. Nos referimos al soneto «A un cadahalso», manteniendo como válida aquella conjetura que Blecua anotó al pie: «Parece aludir a la muerte de Rodrigo Calderón (1621), tan celebrada por los poetas de la época [...]»:

Estos que presumió mármoles parios
la esperanza mortal, siempre fingida,
mudos testigos son de una caída,
a quien ceden valor cónsules Marios.
Aquí sujeto ya de dos contrarios,
glorioso fin calificó la vida;
nació la fama de una breve herida,
materia al mundo de discursos varios.
Corriose la Fortuna de haber sido
causa del nombre que muriendo alcanza
quien ella pretendió cubrir de olvido;
y el ejemplo mayor de su mudanza
con tan alta virtud quedó vencido:
que respetó su muerte la venganza.

²⁶ Véase Santiago Martínez Hernández, *Rodrigo Calderón, la sombra del valido: privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, CEEH/Marcial Pons, 2009.

Bien es sabido que el 21 de octubre de 1621 se condenó al secretario a degollamiento público, además de a pérdida de bienes, títulos y oficios, en el cadalso levantado al efecto en la Plaza Mayor de Madrid. De aquella «breve herida» en su garganta nació una enorme fama a través de los «discursos varios» de su tragedia que circularon dentro y fuera de España. Con algo de misericordia, Lope le concede a Calderón cierta dignidad cifrada en el estoicismo y coraje con que enfrentó sus últimas horas: «y el ejemplo mayor de su mudanza / con tan alta virtud quedó vencido»²⁷. Entre los delitos de los que se le acusó, consta el haber dado orden de muerte a D. Francisco Joara, el haber fulminado al alguacil Agustín de Ávila —a quien quiso «matar en la misma prisión con venenos»²⁸— e incluso el envenenamiento de la reina Margarita, todo lo cual nos devuelve a esos versos anteriores de la presentación de la maga: «Había dado Circe al rey, su esposo / veneno sin razón [...]». Y si bien en los poemas satíricos de la época referidos a Rodrigo Calderón «el término predilecto para los insultos explícitos es “ladrón”»²⁹, también encontramos composiciones que aireaban las acusaciones de hacer uso de hechicería «para atraer a sí las voluntades del Rey nuestro señor y de otras personas»³⁰, como esta demoledora décima del conde de Villamediana, donde volvemos a hallar una estrecha conexión con la actividad de Circe:

Adiós, título de viento,
caballero pegadizo,
quintaesencia del hechizo,
que hechiza el entendimiento;
haz luego tu testamento,
manda al Rey hacienda tanta,
al verdugo la garganta,
y por últimos despojos

²⁷ La lectura con la que Lope va concluyendo su volumen fácilmente puede traducirse mediante el sermón con que Matías de Novoa, ayudante de cámara de Felipe III, reflexiona en su crónica del día del ajusticiamiento: «si por sólo el asesino de Joara solamente padeció tan recia tempestad de miseria; si por el asesino muere, cuidemos los más entronizados (que harto lo estuvo éste), de no incurrir en delito tal; mandar matar a un hombre ordinario pone a un hombre tan grande en el estrecho que habemos visto» (Matías de Novoa, «Historia de Felipe III, rey de España», en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España [CODOIN]*, por el Marqués de la Fuensanta del Valle y D. José Sancho Rayón, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1875, vol. 61, p. 389).

²⁸ Federico Carlos Sainz de Robles, *Vida, proceso y muerte de Rodrigo Calderón*, Barcelona, Iberia, 1932, p. 33.

²⁹ Karidjatou Diallo, *La figura de don Rodrigo Calderón a través de la literatura (s. 17-21)*, tesis doctoral dirigida por Isabel Colón Calderón, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 71.

³⁰ Sainz de Robles, *op. cit.*, p. 33.

el cuerpo a leña y manojos,
que así tu gloria se canta³¹.

O como igualmente se lee en este poema anónimo del *Romancero de don Rodrigo Calderón*, donde un pastor de Fuencarral advierte al mismísimo Felipe IV:

Abrid los ojos, buen Rey,
Que un zagal de tantas prendas,
Tan sabihondo y tan erguido,
No es justo que ahora se duerma.
Si el Mayoral vuestro padre
(¡Que el Cielo su alma posea!)
Hizo mercedes abondo
Dando títulos y rentas,
Fue por haberlo hechizado
Unos brutos, malas bestias,
Que de la vida le privan
En quitándole la hacienda³².

Con tono menos hiriente que el de Villamediana, la presencia del político en la producción de Lope ya ha sido advertida desde hace décadas por parte de los especialistas. Entre 1961 y 1962, Salomon creía ver alusiones indirectas en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, así como en *El perro del hortelano*³³. A esa línea hermenéutica se sumaron Halkhoree en 1972, con su análisis del personaje de Juan Labrador en *El villano en su rincón*³⁴, y Engelbert en 1989 para proponer una fecha de escritura de *El caballero de Olmedo*³⁵. Aunque todas ellas tienen sólida fundamentación, Pedraza Jiménez considera algunas de esas teorías algo precipitadas, visto lo problemático que aún resultan las dataciones de varias de

³¹ Citamos por Conde de Villamediana, *Poesía inédita completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994, p. 70. Incluido en Martínez Hernández, *op. cit.*, p. 307; y en Diallo, *op. cit.*, pp. 89-90 y 92.

³² Antonio Pérez Gómez (ed.), *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*, Valencia, La fonte que mana y corre, 1955, pp. 39-40. Incluido en Diallo, *op. cit.*, pp. 384-385.

³³ Noël Salomon, «Simple remarque à propos du problème de la date de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Bulletin Hispanique*, 63, 1961, pp. 251-258; y «Toujours la date de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, “tragicomedia” de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 64b, 1962, pp. 613-643.

³⁴ P. Halkhoree, «Lope de Vega's “El villano en su rincón”: an Emblematic Play», *Romance Notes*, 14:1, 1972, pp. 141-145.

³⁵ Manfred Engelbert, «La Historia como provocación de la Ciencia Literaria: el caso del “Caballero de Olmedo”», *13 Jahrgang*, 2/3, 1989, pp. 40-50.

esas comedias³⁶. En cualquier caso, la crítica tiene clara la animadversión de Lope hacia Rodrigo Calderón, o al menos eso desprende de las once cartas del Fénix enviadas al duque de Sessa en las que Amezúa consigue detectar al secretario³⁷. En ellas se trasluce la envidia ante la ristra de títulos de «aquella persona», el inmerecido favor del duque de Lerma, y la condena pública que el propio poeta comparte una vez que Calderón es enviado a prisión: «no puede decir nadie que pagan justos por pecadores. Quien se holgó y tomó, que pague»³⁸.

Con todo, y a pesar de todos los indicios recién expuestos, no podemos decir de manera categórica que Lope hilara aquí un poema *à clef*, con Calderón de fondo, pues las correspondencias isotópicas no se sostienen a lo largo del epilio —¿Ulises trasunto de Felipe III, pues?—. Como tampoco queremos pasar por alto los ecos que esta Circe, que asesina y delinque con la complicidad de señores de mayor nobleza, pudiera suscitar entre una población conmocionada por hechos tan recientes, afirmaremos simplemente que la maga encarna un arquetipo del mal gobernante, un contraejemplo dentro de una lectura didáctico-moralizante. La llegada de Ulises, capitán de noble trayectoria alejado de su patria, da pie a una batalla entre el buen y el mal dirigente, entre la virtuosa y la falaz autoridad. Mientras que uno se mantendrá firme y hará caso a las voces de sus hombres para mantener el recuerdo de Penélope y el rumbo final a Ítaca, el otro permanecerá en su isla, despreciado y enfurecido por no conseguir lo que pretende con sus malas artes.

Dentro de toda esta alegoría política ya matizada, no cabe más que pensar que el correlato de Ulises sea el conde de Olivares, dechado del buen gobernante y dedicatario del poema. La ecuación es sin duda razonable y de ella se han percatado otros investigadores antes que nosotros³⁹. A favor de esta lectura tenemos, por un lado, las concomitancias entre la biografía del conde y las aventuras de Ulises: ambos han dejado atrás una patria, ambos surcan el mar de la vida con hombres bajo sus órdenes, ambos han entrado en contacto con una corte justo cuando la conducta de sus dirigentes es totalmente reprochable, ambos son figuras ejemplarizantes sobre las que se proyecta un ideal de orden, rectitud y estoicismo cristiano, y, por último, ambos salen victoriosos de sus luchas manteniéndose fieles a sus valores morales e idearios de buenas costumbres. Con Ítaca en la mente, Ulises y el conde serán testimonios de que gracias a la *virtus* no pueden ser corrompidos ni transformados en una bestia irracional.

Por otro lado, no hay que pasar por alto que esa identificación era recurso

³⁶ Pedraza Jiménez, *op. cit.*, 2009, p. 206.

³⁷ Vega, *op. cit.*, 1935-1943, cartas n. 15, 59, 61, 62, 63, 64, 77, 115, 364, 406 y 448.

³⁸ *Ibidem*, carta 406.

³⁹ Galindo Esparza, *op. cit.*, p. 306.

frecuente en la práctica poética del momento. Dentro de esa herencia nos sirve de antecedente inmediato *La Filomena*, en cuya fábula mitológica la protagonista, ya en su integridad moral, ya transformada en ruiñeñor, comparte en sus vuelos las alturas celestes en donde mora metafóricamente doña Leonor de Pimentel, dedicataria del volumen:

pues muda vive, cantaré yo agora
 con la voz que después decreta el cielo
 lo que dice a la Tarde y a la Aurora,
 tejido en tiernas plumas mortal velo.
 Y vos, heroica y celestial señora,
por quien mi engaño equiparó su vuelo,
 oíd el fin que le promete el hado
 pagando en inmortal ser desdichado
 («Canto tercero de *La Filomena*», vv. 9-16; cursivas nuestras).

Además, la correspondencia de género entre Filomena-Leonor Pimentel y Ulises-conde de Olivares jugaría a favor de ese paralelismo entre los protagonistas y sus dedicatarios.

Pero más allá de la escritura de Lope, contamos con numerosísimas piezas de Quevedo, Villamediana, Rioja... en las que don Gaspar de Guzmán circuló retratado de forma críptica, bajo el nombre de personajes y pseudónimos⁴⁰. Y decimos «retratado» porque su figura quedó ocasionalmente galvanizada en calcográficos como los de *El Fernando o Sevilla restaurada* (1632), de Juan de Antonio de Vera Figueroa, conde de la Roca, «cuyo título está enmarcado por dos representaciones del conde-duque en figura de Hércules con bigotes, a la izquierda desnudo y a la derecha revestido de la piel de un león, sosteniendo en ambos casos el globo terrestre»⁴¹. Hércules o Ulises —segundo Alcides, en definitiva—, la república de las letras le cortó al conde de Olivares tantos trajes a medida como bondades esperaba de su mano. En este sentido, Ulises es un espejo que Lope planta frente a don Gaspar de Guzmán con la intención de encomiarle y validar su plan de gobierno, de darle un reflejo hecho, de nuevo, conforme a su horma.

Dentro aún de este razonamiento, habría que recordar la función ejemplificativa del mito en Lope —aunque Romojaro solo se centrara en sus tres *Rimas*—, a través del cual se pretende «actuar poéticamente sobre el *tú*, destinatario de la

⁴⁰ Antonio Carreira, «El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 64:2, 2016, pp. 429-456.

⁴¹ *Ibidem*, p. 436.

enunciación», haciendo del mito una suerte de «aviso o advertencia»⁴². Esta función del mito apela asimismo a la propia esencia del epilio barroco, a su comportamiento y funciones didácticas heredadas del ovidianismo medieval, a cómo sus personajes se crean para representar conductas en las que debe reflejarse un destinatario, individual o colectivo⁴³. Fuera del ámbito de las *Rimas* y el epilio, el mito también acometía ese papel desde las comedias mitológicas que Lope compuso para ser representadas ante la corte: *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *El Perseo*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella aurora*, *El Amor enamorado*, y *El vellocino de oro*⁴⁴. Con respecto a esta última, Sánchez Jiménez habla de un Jasón-Felipe IV que «debe proteger el nuevo Vellocino colonial de la codicia de los extranjeros»⁴⁵; y sobre *El Perseo*, Sánchez Aguilar está de acuerdo en que su protagonista alberga una función especular, si bien esta empieza lentamente a resquebrajarse:

El modelo ético que debía ser Perseo empieza así a resquebrajarse: deja de ser un espejo moral y se convierte en un espejo roto. Y es que, en realidad, las pretensiones aleccionadoras de Lope no eran más que un escaparate sin trastienda: un atuendo de ocasión que el poeta se vistió por un rato para aparentar lo que no era. Sabía que los hombres cultos de su tiempo lo acusaban de escribir un teatro frívolo, así que trató de depurar su mala imagen presentándose como un escritor aficionado a la filosofía moral⁴⁶.

Estemos más o menos de acuerdo con tales conclusiones, lo cierto es que los *homines viatori* —Ulises, Jasón, Perseo— tenían un fácil engarce alegórico con los altos mandos del país; especialmente Ulises y Jasón, capitanes de un navío-gobierno. Así pues, Jasón-Felipe IV o Ulises-conde de Olivares serían desdobles que avalan un sentido político en *La Circe*. ¿Podemos considerar al prosímetro una instrucción o espejo de príncipes? La crítica todavía no se ha

⁴² Rosa Romojaro, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 39.

⁴³ Sofie Kluge, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115, 2012, pp. 159-174.

⁴⁴ Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, vol. 6, pp. IX, C y XL; Juan Antonio Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, tesis doctoral dirigida por Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2001; y Natividad Valencia López, *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por José María Díez Borque, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

⁴⁵ Antonio Sánchez Jiménez, «“Dorado animal”: una nueva metáfora colonial y *El Vellocino de oro*, de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 84:3, 2007, p. 288.

⁴⁶ Agustín Sánchez Aguilar, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010, p. 82.

pronunciado sobre este enfoque conceptual en lo que concierne a nuestro corpus primario, pero podemos tantear cuál sería su veredicto a partir de lo dicho sobre algunas piezas que Lope compuso bajo el reinado anterior con similar espíritu reformista. Por caso, desde una óptica amplia y flexible, Wright no tiene ningún inconveniente en asegurar que *La Dragonteá* (1598) es «un texto presentado al joven Felipe III como un espejo de príncipes para aprender a regir el imperio que iba a heredar»⁴⁷. Y para Atienza, tanto *El último godó* como *La quinta de Florencia*, comedias compuestas en torno a 1600, son espejos especialmente sugerentes a la hora de regular las relaciones entre el monarca y su valido:

La quinta de Florencia (al igual que *El último godó*) es una comedia genealógica donde se alaba a uno de los antepasados más famosos de la familia Médicis [...]. Lope convierte al duque Alejandro y su privado César en dos emblemas de la templanza y la tiranía, respectivamente. [...] La tragicomedia es un espejo de príncipes y privados sobre el cual Lope proyecta sus ansiedades y reservas en torno a Felipe III, el duque de Lerma y la posible decadencia moral de la corte que rodeaba a los Austrias. Las representaciones de Alejandro y César como príncipe virtuoso y privado corrupto están íntimamente conectadas con reflexiones en torno a la corte, el arte, la arquitectura y la mitología del poder⁴⁸.

En la edición crítica que Blanco preparó de *El príncipe perfecto, segunda parte* (ca. 1616) se leen, no obstante, mayores reparos para categorizaciones de tal sesgo:

... lo que encontramos en *El príncipe perfecto* es una trama desarrollada en la corte por reyes y príncipes («en acción») en la que unos cuentecillos y la propia actuación del rey y de su hijo el príncipe sirven a modo de ejemplos políticos («en ejemplos»). Pero de ahí a defender que las piezas sean un *De regimine principum*, caracterización por cierto medieval y que tiene poco que ver con el periodo en que nos hallamos, hay un trecho bien difícil de saltar. Una cosa es sostener una cierta intencionalidad política y otra convertir a Lope en un pensador político. Digámoslo claramente: en nuestra opinión, Lope se sirve de la figura real (como en tantos otros casos) para urdir una interesante acción dramática de la que se pueden extraer algunas conclusiones y tal vez inferir una cierta intención política de Lope. Pero

⁴⁷ Elizabeth R. Wright, «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 2001a, p. 116.

⁴⁸ Belén Atienza, *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 190.

ninguna de las dos partes de *El príncipe perfecto* es un tratado de educación [de] príncipes, y menos una política⁴⁹.

La reflexión de Blanco sobre el subgénero editorial, en sentido estricto, niega a Lope cualquier interferencia con la tratadística, pero sin descartar que haya una intención política del texto, que es el verdadero meollo de esta discusión.

Al igual que en los títulos mencionados, en *La Circe* se ve cierto propósito por preparar a un gobernante desde presupuestos antimaqueavelistas; esto es, dentro de un pensamiento político en el que se enfatiza la emanación divina del poder real y en el que prima el temor a la voluntad de Dios⁵⁰. En relación justamente con estas premisas, hay que regresar a las composiciones paratextuales que Lope despachó en *El buen repúblico* (1611), de Rojas Villandrando, el *Oficio del príncipe cristiano* (1624), de Belarmino, o el *Gobierno humano sacado del divino* (1624), de Alonso Remón, famosísimos espejos de príncipes y ministros⁵¹. En la primera, la idea del buen súbdito —paradigma en el que entra también el válido— pasa inevitablemente por el cumplimiento de las obligaciones del buen cristiano:

Buen repúblico es aquel,
Rojas digno de honra y fama,
que ama a Dios y también ama
su prójimo como a él.
El bueno, el honrado, el fiel
que *ninguna ley traspasa*,
en sus gustos pone tasa,
los sacramentos frecuente,
con su estado se contenta
y gobierna bien su casa⁵².

⁴⁹ Lope de Vega, «El príncipe perfecto, segunda parte», ed. de Emilio Blanco, en *Comedias. Parte XVIII*, ed. de PROLOPE, coords. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019a, vol. 1, pp. 69-70.

⁵⁰ Sobre cómo Lope se aparta en 1624 del tacitismo político y la atea *Razón de Estado*, véase Blanco y Sánchez Jiménez, *op. cit.*

⁵¹ Agustín de Rojas Villandrando, *El buen repúblico*, Salamanca, Antonia Ramírez, viuda, 1611; Roberto Belarmino, *Oficio del príncipe cristiano*, Madrid, Juan González, 1624.

⁵² Rojas Villandrando, *op. cit.*, f. ¶¶5, cursivas nuestras. Algo más sobre la combinación de disciplina social y exceso de piedad para el desarrollo de la autoridad regia puede verse en Iván Sánchez Llanes, «El rigor de la conciencia. Escrúpulos, disciplina y la ordenación de la república», *Tiempos Modernos*, 30, 2015, pp. 1-14.

Además, en *La Circe*, la recreación de un espacio cortesano mediante la maga y sus doncellas, la arquitectura del palacio y sus galerías de arte, y la autoridad femenina *versus* el divertimento del banquete contextualizan la trama y el ámbito de aplicación de la exégesis. Para remate, tenemos las aventuras de Ulises, que, desde las mitografías ya citadas y la traducción que Gonzalo Pérez preparó para Felipe II (*Ulyxea*, 1550), se habían filtrado en las letras hispánicas con un carácter eminentemente didáctico y requiriendo una *denudatio* análoga a la vista en el Fénix:

viendo cómo en la una de sus obras [Homero] pinta a Ulises varón discreto y moral, prudente en los consejos, avisado en los peligros, sufrido en los trabajos, y que le saca y libra de todos ellos con el favor de su prudencia y de la diosa Minerva, que es la que favorece y guía a los sabios, y que en aquella obra tratando de sus peregrinaciones y viajes escribe muchas cosas en que quitada la corteza se descubren muy grandes secretos⁵³.

En razón de todo lo dicho hasta aquí, y siendo altamente cautos, concluimos que no habría impedimento para afirmar que, si bien no es un tratado, *La Circe* es un texto que tiende hacia un verdadero espejo de príncipes.

La lectura de la que aquí damos cuenta debe complementarse con otras notas políticas de las que alardea la obra más abiertamente, ya señaladas por parte de la crítica⁵⁴, como la estrofa 32 del canto tercero de la fábula, en la que la voz poética apremia a Ulises para que llegue a España y así pueda fundar la villa de Madrid:

Vence, famoso griego, y date prisa,
que has de venir a España belicosa,
que ya por sus celajes te divisa
la ciudad de tu nombre generosa;
también mi patria desde aquí te avisa,
puesto que digan que Ocno y Manto hermosa
fundaron a Madrid, que si ellos fueron,
contigo, ¡oh claro príncipe!, vinieron.
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 249-256).

Idea que luego se retoma en la estrofa 42:

⁵³ Gonzalo Pérez, *De la Ulyxea de Homero. XIII. libros traducidos de griego en romance castellano*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1550, f. aa3.

⁵⁴ Vega, *op. cit.*, 1962, p. XXV: «También pretendía el apoyo del Conde de Olivares, y para ello le dedicará la obra, como había hecho con otras, y va a introducir la alabanza genealógica, junto con las fábulas etnogénicas relativas a Madrid».

Ven, pues, ¡oh capitán!, que el lusitano
 valor aguarda que sus puertos pises,
 y a quien de ti murmura desengaña
 de lo que debe a tu principio España
 («Canto tercero de *La Circe*», vv. 333-336).

Sin entretenernos en esas teorías fundacionales difundidas a partir de las tesis de López de Hoyos⁵⁵, la filiación de la saga de Ulises con la ciudad y sus ciudadanos es una estrategia del *laus genus* que busca el ensalzamiento de la corte y la dignificación de la tarea del gobierno de Madrid, entendida esta como sinécdoque de todo un imperio. Poner en los antecedentes del conde de Olivares a un héroe como Ulises era trasvasar todas las virtudes y dotes del griego a la autoridad del sevillano. Es en estos caladeros del poema donde mejor se ve cómo «Lope buscaría satisfacer fines nacionalistas y políticos además de literarios»⁵⁶.

Sintetizando lo hasta aquí expuesto, estimamos que una de las primeras tesis que debe refrendar Lope para poder acercarse al nuevo monarca es la condena de la corrupción que se propagó bajo el reinado de Felipe III y de una política amoral. Aun sin querer herir sensibilidades ni sonar diametralmente hostil, Lope tuvo que hacer ver a la nueva corte que aceptaba sus propuestas de enmienda y que sintonizaba con esas medidas, pues censuraba todo tipo de delincuencia y el abuso de poder de décadas pasadas. La sentencia espigada sobre los «hombres poderosos», y la consecuente lectura política de la fábula de Circe a partir de sus exégesis naturalistas sirven al poeta para establecer un punto de partida; es decir, sentar las bases del tono de su obra y tender un terreno de empatía y encuentro con el valido. Por delante quedaba toda una fábula-guía de conducta para que el conde no tropezara sobre viejas piedras.

3.3. HACIA UN ESPEJO DE SÍ MISMO: LOPE FRENTE A ULISES

La figura de Circe, ya sea desde el relato homérico, la epopeya de Virgilio o las transformaciones ovidianas, no era inusual en el imaginario de los poetas del Barroco: la vemos asomar en versos y prosas de Cervantes, Mateo Alemán, Gracián, Calderón...⁵⁷. Entre 1590 y 1595 Lope la había empleado para tratar

⁵⁵ Juan López de Hoyos, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima reina de España doña Isabel de Valois*, Madrid, Pierres Cosin, 1569, Ff1 en adelante: «Declaración y armas de Madrid».

⁵⁶ Galindo Esparza, *op. cit.*, p. 303.

⁵⁷ Delfín Leocadio Garasa, «Circe en la literatura española del Siglo de Oro», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 29:112-113, 1964, pp. 227-271.

los celos de Floriano en *El dómine Lucas*, luego reescrito para las *Rimas* en 1602 («Circe, que de hombre en piedra me transforma», soneto CLXVI, v.1), y ligeramente la recuerda de nuevo ese año en *La hermosura de Angélica*: «ahora a mil despechos me provocho / de ver lo que una Circe me detuvo, / habiendo yo pasado otras sirenas / de tanto engaño y artificio llenas» (canto XIX, vv. 789-792). Romojaro, a partir del análisis de *Rimas*, *Rimas sacras* y *Rimas de Tomé de Burguillos* concluye que

La imagen moralizadora de la vida como nave y el mundo como mar proceloso, de tanta relevancia en estos sonetos, la conecta Lope con el mito *Ulises-Circe-Sirenas*, fundiendo los motivos paganos con los bíblicos, algo usual, por otra parte, en toda su lírica. De especial incidencia en *Rimas sacras*, Lope mantiene la herencia petrarquista en la confluencia *Dios-Sol*, como ya lo hiciera con la dama en su código amoroso profano. Dios, por tanto, será la luz que guíe a *Ulises-poeta* a través de este mar lleno de peligros⁵⁸.

Pero en años más inmediatos a 1624, lejos del ciclo troyano tan recreado en su cuarentena⁵⁹, el mito de Circe reaparece en una de las *selvas* de «Las fortunas de Diana», esta vez para tratar el desengaño amoroso:

En los palacios de Circe
estuvo mi entendimiento
cautivo sin hermosura,
y agradecido sin premio.
En esta transformación
no pude ver sus defetos:
¡mal haya amor, que, pasado,
es todo arrepentimiento!
Pero ya, selvas amigas,
soy por mi bien de otro dueño,
tan hermoso, que parece
de imaginaciones hecho.
[...]
Y aunque os dio la primavera
la rosa en honra de Venus,
perdió con la de sus labios,
donde yo también me pierdo (vv. 17-28; 49-52).

⁵⁸ Romojaro, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ María José Gómez Sánchez-Romate, «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 453-459.

Llama la atención que en este pasaje del volumen de 1621 el mito de Circe se conjugue con otro que será igualmente desarrollado en el de 1624 a través de «La rosa blanca»: la rosa de Venus. Más que como una suerte de preludeo o anticipo de lo que Lope compondría años más tarde, estos versos que canta Diana los interpretamos como muestra de que los relatos mitológicos de *La Circe* compartían espacio en el vocabulario lírico del autor desde fecha muy temprana.

Ahora bien, el enfoque con que Lope aborda el mito en 1624 trastoca algunos parámetros de la poesía *stilnovista* de sus *Rimas*, pues ahora el Sol es un aliado de la casa de Circe, y, por tanto, su luz también puede ser cegadora o albergadora de males. Lógicamente, este Sol de Circe representa una falsa guía para Ulises, quien debe poner sus ojos en cotas más altas y espirituales, sintetizadas en Penélope y la patria celeste. En todo lo demás, y a grandes rasgos, Lope secunda el sentido moral que para los mitógrafos del s. XVI tenía el relato: Circe era símbolo del amor deshonesto, el vicio o la corrupción de costumbres; los compañeros de Ulises representaban las potencias del alma que conspiran con los deseos carnales para deleitarse en el amor sucio de la maga o bien representaban lo corpóreo en cuanto cárcel del alma inmortal; la transformación en bestias era símbolo de la rendición ante la fiera pasión, ya sea mudándolos en puercos libidinosos, ya sea en múltiples fieras —leones iracundos, lobos crueles y robadores, etc.—; Ulises, que no sufre transformación alguna, simbolizará la parte del alma que participa de la razón o entendimiento, o, de forma más amplia, el alma inmortal y divina, la cual solo se sujeta a Dios; y la hierba que regala el dios Mercurio al griego era la clemencia o favor divino, que impide al alma resbalar por sus propios deseos. Así, cuando Lope afirma en el prólogo a la fábula que escribe «en razón de la virtud de Ulises, resistiendo por la obligación a Penélope el loco amor de Circe» (f. 4r), o cuando en el primer canto se propone cantar el engaño y la hermosura de Circe, pues «que no puede oprimir violencia de arte / del sabio Ulises la celeste parte» (vv. 31-32), asistimos a un reciclaje ortodoxo de ese sentido moral volcado en los manuales mitológicos. La novedad del tratamiento de Lope irá por otros caminos: equilibrar lo épico y moral con un lirismo refinado plagado de digresiones personales y cierres epifonemáticos, recontextualizar la fábula en un ambiente cortesano, desarrollar el manierismo figurativo a través de la multiplicidad de animales, hispanizar en algunos momentos el mito, y enarbolar, ante todo, el destierro y la castidad como insignias de su texto; esto es, un *textus* o tejido con el que salvaguardar la *virtus*, así como el lienzo bordado de Filomena informaba de su honra y así como la tela que Penélope teje y desteje la salvaguarda del asedio de los pretendientes. En otras palabras, Lope construye desde el destierro y la castidad un héroe en el que poder mirarse, con la intención de proyectar un reflejo depurado de sí mismo ante la nueva corte. Veamos a continuación cómo maquina ese espejismo.

3.3.a. Ulises-Lope desterrado

Ulises es un hombre desterrado. Hace años que salió de Ítaca y, sin saber exactamente cuándo regresará, aguarda nuevos obstáculos en su camino, según ya le predijo Tiresias en el infierno. Esa circunstancia sale a flote con más intensidad en el canto tercero de la fábula, quizá por el deseo de Ulises de partir de la isla y tener que solicitar a Circe que le deje marchar. Tanto su amigo Palamedes,

«¿Hasta cuándo presumes, fuerte griego,
de la patria vivir tan olvidado?
Años ha ya, desde el troyano fuego,
que vives por los mares desterrado
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 353-356),

como Circe inciden en esta condición del héroe al dirigirse a él, pues tras ella se confirma la percepción de una identidad que ha sido edificada sobre el castigo o la pena. Es decir, que la mirada del otro sostiene la construcción de un héroe en eterna *peregrinatio*, generando momentos de empatía que terminan por concederle cierta clemencia y misericordia:

Lloraba el griego venerable, y tanto
movió de Circe el pecho, que le dijo:
«No quiera —¡oh capitán!— Júpiter santo
que dure más destierro tan prolijo;
parte, y consueta de tu gente el llanto
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 721-725).

También Ulises expresa una autoconciencia de ese tipo, cuando se refiere a sus compañeros y a sí mismo como víctimas de una fortuna adversa, lo que le lleva incluso a maldecir ese mal que tanto se prolonga en vida:

«Piedad me trae de mis tristes griegos,
que lloran por la patria desterrados,
desde que vieron en los teucros fuegos
de Troya los penates abrasados
[...]
»Ya sabes mis trabajos, ya mis penas,
ya mis destierros te conté, señora,
por puertos de tan bárbaras arenas,
que ni las peina el mar, ni el sol las dora;
cuando rompió de Troya las almenas
la máquina de Palas vencedora

debiera yo morir; que, aborrecida,
 es larga muerte dilatar la vida
 («Canto tercero de *La Circe*», vv. 465-468; 473-480).

La expresión de esa autoconciencia se reparte en el mito de manera equitativa entre *desterrado* y *peregrino*, y con igual distribución remiten a él el *yo* poético y el resto de personajes. Algunos ejemplos de cómo se piensa y pronuncia Ulises en tanto que peregrino son:

»Por arma desigual un fuerte pino,
 de sus menudas hojas despojado,
 que parece que el monte le previno
 por una verde línea dilatado;
 yo, triste y derrotado peregrino,
 pacífico llegué como engañado
 («Canto primero de *La Circe*», vv. 937-942);

Yo dije: «Si es honor de un varón justo
 que liberal con peregrinos ande,
 Baucis y Filemón te dan ejemplo,
 que de los dioses huéspedes contemplo.
 («Canto segundo de *La Circe*», vv. 557-560);

«Pues, ¿por qué –replicó– no me concedes
 el paso libre al tártaro profundo,
 si por desdichas peregrino el mundo?»
 («Canto tercero de *La Circe*», vv. 918-920).

Stricto sensu, el destierro sería una «pena ordinaria» que consiste en «echar a uno de su tierra», según apunta Covarrubias⁶⁰. Junto a esa primera acepción del término imaginamos la severa orden dada por un tercero para que el sujeto salga, contra su voluntad, de su patria y no pueda regresar a ella durante un tiempo por más que lo desee, aunque enseguida Covarrubias dilata la interpretación y prosigue diciendo que «desterrarse uno es dejar de su voluntad su tierra para no volver más a ella. Desterrado, el echado de la patria. Destierro, la privación de estar en la tierra»⁶¹. Para *peregrinar*, el mismo Covarrubias nos aclara que es «andar en romería o fuera de su tierra»⁶². De hecho, Avalor-Arce nos recuerda que

⁶⁰ «Desterrar», en Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, f. 313r.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, f. 585r.

el título de *El peregrino en su patria* (1604) es una clara «paradoja conceptual» que forja Lope, pues uno no puede ser peregrino en su propia nación⁶³. Así, de antemano, *desterrado* y *peregrino* son términos que comparten un mismo campo de acción semántica al reflejar a alguien fuera de su lugar de origen. Esa cuasi sinonimia parece ser válida para Lope, quien al inicio del libro tercero de la novela recién citada despliega una serie de sentencias clásicas para referirse al destierro: «y Séneca, que ninguna tierra es destierro sino una diferente patria [...] y Tulio, que el destierro es terrible a los que tienen lugar determinado para vivir y no para aquellos que todo el ámbito de la tierra llaman una ciudad sola»⁶⁴. Está claro que Lope trastea aquí con la paradoja, retomando las palabras de Avall-Arce, y con nuevos puntos de vista: ¿puede ser alguien desterrado/peregrino en su propia patria?, y ¿qué entender por patria? Es más, múltiples autos sacramentales —entre ellos *El viaje del alma*, *La oveja perdida*, *El desengaño del Mundo...*, todos de Lope— se construyen sobre la tesis teológica de que los hombres, en última instancia, son peregrinos en este mundo por cuanto fueron desterrados de la patria celestial⁶⁵. Unos versos de *La Circe* dispensan todavía esta píldora moral en plena crisis del héroe:

ya por esta moral filosofía
se ve el ejemplo y la virtud presente
de quien, jamás amado y perseguido,
la patria celestial puso en olvido
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 237-240).

Ahora bien, en ningún momento Pánfilo de Luján, nuestro peregrino, se piensa desterrado en la novela. ¿Son o no, pues, intercambiables ambos conceptos? Lo que entendemos que ocurre es que con *desterrado* se incide en la noción de castigo que atenta contra la voluntad del sujeto; y en *peregrino*, no. En otras palabras: que el primero denota pasividad frente al segundo. Ciertamente, la noción de castigo y voluntariedad es muy volátil, ya que opera en la conciencia subjetiva del personaje, quien, a pesar de haber dejado su hogar por decisión propia, podría estar *desterrándose* o conceptualizándose como expulsado

⁶³ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 32.

⁶⁴ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 355-356. Según nos informan las notas del editor, en la cita de Séneca el término «destierro» no surge por traducción del latín, sino por reformulación de Lope. En la de Tulio, en cambio, sí que aparece por traducción de la voz *exilium*.

⁶⁵ Philip Howard Martin, *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1981, p. 41.

debido a circunstancias externas —fortuna, disposiciones celestiales, ímpetu del Amor— que lo empujan a tomar la resolución. No olvidemos que Pánfilo de Luján es doblemente peregrino: deja su patria sin salir de ella y marcha en una romería alegórica como devoto del Amor. En conclusión, la mirada del sujeto sobre sí mismo resulta fundamental a la hora de destilar matices doctrinales; y por eso mismo creemos que Lope introdujo las citas clásicas de *El peregrino* arriba vistas precedidas de la máxima de Boecio «que ninguno es desdichado, sino el que piensa que lo es»⁶⁶. A la vista está que todo es una cuestión de sutilezas.

Igual de claro es que en 1624 Lope sí hace de Ulises un desterrado con todas las de la ley: es convocado por Agamenón y Menelao para partir hacia Troya, la orden va contra su voluntad y, a pesar de que no existe castigo humano en lo tocante a su regreso a Ítaca, el castigo de los dioses impide al héroe volver a ella durante un largo período de tiempo. Pero, sobre todo y más importante, Ulises y sus hombres se piensan y se expresan como desterrados.

La presencia de personajes desterrados en la poesía y prosa del Fénix puede rastrearse en sus composiciones más tempranas, como los romances de juventud y la *Arcadia*, en las que, quizá aún bajo los efectos traumáticos del destierro que sufrió el autor, se oyen lamentos muy similares al ya visto de Ulises, como podría ser este de Anfriso, en su exilio en el monte Liceo:

—¡Ay tiempos —dijo—, ligeros en el bien y pesados para el mal! ¿Cuándo se acabará mi destierro y comenzará mi libertad? ¿Qué fin tendrá mi mortal tristeza y qué lugar mi alegría? ¡Ay horas pesadas de estos cansados días, mayores para mi mal que los eternos siglos!⁶⁷.

Si Lope parece retomar esta fórmula en *La Circe*, veinte años después, o recurre a ella constantemente en su producción literaria es algo que habría que analizar en mayor profundidad, con especial atención sobre el corpus dramático. Mas, aun poniendo en cuarentena la hipótesis de que Lope haga resurgir la queja del exilio con intereses particulares en estos años de aspiraciones cortesanas, es evidente que *La Circe* se puebla de situaciones y excursos sobre el tema con una asiduidad notoria: en «La desdicha por la honra», Felisardo marcha a Turquía a consecuencia de la orden de expulsión de los moriscos que proclama Felipe III y que afecta a su familia y a él mismo; en la «Epístola primera» se rememora una juventud que vuelve a conectar con hechos biográficos de Lope —«Amor en tierna edad, cuyos trofeos / o paran en destierros o en tragedias, / con mil

⁶⁶ Vega, *op. cit.*, 2016, p. 355. El editor propone la siguiente traducción de la cita original latina: «Por ello la desgracia no existe a no ser que pienses en ella».

⁶⁷ Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012a, p. 360.

memorias para dos Leteos» («Epístola primera», vv. 205-207)—; y en la «Égloga a la serenísima infanta doña María, por el Príncipe Esquilache» —seguramente salida de la pluma del Fénix— el pastor Ismeno deplora el rechazo de Celia en esta tesitura:

Suceso triste de enemiga suerte,
Alcido, de estos montes me destierra
a ver tan presto mi temprana muerte.
Dejé la propia por ajena tierra,
y habiendo sido mayoral del Turia,
pastor humilde soy de aquesta sierra.
¡Así un desdén a la nobleza injuria! (vv. 152-158).

Se podría argüir que el empleo aquí del destierro como *topos* responde a los códigos inherentes a los géneros literarios en que se insertan estos fragmentos: así, el abandono de la patria suele ser requisito de la novela bizantina para desencadenar la peripecia del héroe, e igualmente el pastor puede partir en busca de una felicidad mayor en otros lares dentro de la casuística amorosa de la novela pastoril. Pero este argumento no basta para explicar que el destierro se imponga en reflexiones del autor en contextos donde se excede lo puramente ficcional y se pisa terrenos sociológicos e incluso legislativos:

Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita, porque se mate el ofensor, la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio, y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida. ¿Quién duda que está ya la objeción a este argumento dando voces? Pues, aunque tácita, respondo que no se ha de sufrir ni castigar. Pues ¿qué medio se ha de tener? El que un hombre tiene cuando le ha sucedido otro cualquiera género de desdicha: perder la patria, vivir fuera de ella donde no le conozcan y ofrecer a Dios aquella pena, acordándose que le pudiera haber sucedido lo mismo si en alguno de los agravios que ha hecho a otros le hubieran castigado (*La Circe*, «La prudente venganza», f. 135r)⁶⁸.

Marcelo ha dado término a su plan para matar a Laura, su esposa adúltera, y recién ha dado fin a las vidas de Fenisa y Antandro, intercesores de esos amores deshonorosos. Justo al idear el asesinato de Lisardo, amante de su esposa

⁶⁸ Es interesante ver cómo este juicio se repite en su epistolario con el duque de Sessa: «que yo soy de parecer que por agravios no se ha de reñir, sino irse» (Vega, *op. cit.*, 1935-1943, vol. 3, carta 283).

Laura, el narrador se entromete con una digresión en torno al justo castigo del adúltero, que no debe ser la muerte, pues «no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió», sino el destierro y la vía purgativa. Esta conclusión del narrador nos sorprende en mitad del desarrollo de los hechos, entre otros motivos, porque no es una cuestión que aparezca en las novelas cortas de Matteo Bandello, de cuya materia argumental se vale Lope para la suya, ni se advierte en la comedia que compuso décadas atrás con igual trama: *El toledano vengado*⁶⁹. El *intercolumnio* sobre el castigo ejemplar es un tributo con que nos paga Lope aquí expresamente, dentro de un volumen en el que personajes y voces poéticas transitan por el destierro en distintos tonos y claves. La conclusión más lógica a la que llegamos retoma esa hipótesis en reserva para añadir que si Lope hace uso del destierro con un interés particular en estos años de aspiración cortesana es justamente porque él sufrió esa condena, lo que le convierte en un pecador con deudas saldadas además de una persona con una moral renovada, mejorada, si cabe, después de haber superado su particular *periasmos*. La creación de una voz autorial con una *virtus* ya purgada y perfeccionada serviría para poner coto a todos esos fantasmas sobre su vida licenciosa que venían persiguiéndole desde la juventud y que le impedían acercarse a un nuevo poder especialmente sensible a la moralidad y costumbres de sus súbditos. Evidentemente, no solo se pretende acallar los rumores y su mala fama anteriores, sino también hacer ver al resto que si recientemente pecó de amancebamiento o adulterio —y lo hizo en repetidas ocasiones: con Antonia Trillo de Armenta y con Marta de Nevares, respectivamente— su condición de desterrado habría sido martirio suficiente como para redimirle de nuevas acusaciones. A esto hay que sumar el modo en que su voz poética ostenta una castidad hiperbólica para presentarse a sí mismo y a su polémica relación con Marta de Nevares, como veremos a continuación. Así pues, en el siguiente apartado recalaremos en la castidad de Ulises hasta rendirnos ante la idea de que el neoplatonismo de la obra fue un verdadero trampolín para Lope, tanto para elevar su erudición y estilo como para proyectar su reputación personal hacia cotas más pías.

⁶⁹ María del Valle Ojeda Calvo, «Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)», *Etiópicas: revista de las letras renacentistas*, 3, 2007, pp. 35-68. La autoría de *El toledano vengado*, no obstante, no parece del todo fiable y los especialistas aconsejan mencionarla como “atribuida” al Fénix (véase Abraham Madroñal, «La muerte de la esposa infiel en algunas comedias tempranas de Lope de Vega», en *Estudios culturales y literarios del mundo hispánico: en honor a José Checa Beltrán*, ed. Esther Martínez Luna, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021, pp. 103-118).

3.3.b. Ulises-Lope casto

La presentación de Ulises en el prólogo al poema mitológico confirma que el personaje será un arquetipo del *topos fortitudo et sapientia* frente a la concupiscencia de Circe. El héroe griego representa el modelo humano de conducta prístina e inmaculada, sabio, elocuente, pero también intrépido y sagaz, volviendo siempre su favor hacia el amor de Penélope y contra el «loco amor de Circe». Uno de sus principales valores será, pues, su castidad. Sin embargo, algunas secuelas homéricas como la *Telegonía* de Eugamón de Cirene desarrollaron toda una trama en torno a Telégono, supuesto hijo que Ulises y Circe engendraron durante el año de estancia en la isla. Naturalmente, a Lope le entorpece esta tradición heterodoxa que pone en peligro su plan inicial, por lo que en el prólogo se apresura a desmentir tales historias y a seguir defendiendo la noble moral de su héroe a través de la autoridad de Horacio, concretamente de la *Epistola II ad Lollium*: «*Ardua quid virtus et quid sapientia possit / utile proposuit nobis exemplar Ulysses*»⁷⁰. Resuelto el escollo, Lope corona a Ulises con una castidad tan superlativa que en determinados momentos hace brotar la socarronería, como cuando, una vez en el infierno, las sombras desleales se acercan a Ulises sorprendidas de ver un «casto ausente / que nuestra humana condición desmiente» («Canto tercero de *La Circe*», vv. 959-960). La caracterización de Ulises es paralela a la de otros personajes que pueblan *La Circe*, especialmente la de don Félix de Guzmán, quien también defiende su castidad resistiéndose a las provocaciones de Felicia, mujer de su amigo Leonelo. También esa caracterización de Ulises está en correspondencia con la de Penélope —«Dichosa tú, Penélope, y dichoso / quien fue de tal mujer tan casto esposo» («Canto tercero de *La Circe*», vv. 263-264)—, de ahí que a ella se la describa en términos de «casta, semidea» («Canto segundo de *La Circe*», v. 764), fosilizados en epítetos a lo largo de la fábula: «a su casta Penélope» («Canto segundo de *La Circe*», v. 827). El mismo adjetivo vuelve a resurgir en «La rosa blanca» —«de la casta Penélope» (v. 154)—, hasta universalizarse versos más adelante en el contraataque de Venus: «Siempre la castidad fue en las mujeres / el adorno mayor, la mayor gloria» (vv. 633-634). Y es que Lope se preocupa de que la castidad quede correspondida entre los amantes porque, en suma, esa reciprocidad es la misma que debe darse en las relaciones amorosas, gracias a la acción de Anteros, esgrimido por Lope en su interpretación clásica⁷¹. Ulises admite y promete amor casto inmortal a Circe en

⁷⁰ Nótese que Lope cambia el «*Rursus quid virtus*» por «*Ardua quid virtus*», posiblemente por contaminación con otro verso del epigrama *Horatius loquitur* que en algunas ediciones abre la epístola II *Ad Lollium*: «*Ardua quid virtus, quid mollis inertia suadet*».

⁷¹ Tal y como recuerda Tubau, otros autores «moralistas y humanistas de tendencia platonizante» interpretaron [Anteros] como símbolo de la virtud enfrentado al amor sensual, identificado

diversas ocasiones: «¿adónde hallara yo mejor testigo, / pues con tan casto amor viví contigo?» («Canto tercero de *La Circe*», vv. 511-512), o en la estrofa 88 de ese mismo canto:

»El que yo con el alma te prometo
es amor inmortal, amor tan casto,
que tiene al mismo cielo por objeto,
como la tierra el que es amor incasto.
Es un amor tan cándido y perfeto,
que en su virtud a defenderme basto
de tu hermosura humana, con que ha sido
este divino amor encarecido»
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 697-704).

Pero ya nos advierte el poeta de que «Amaba Circe a Ulises; no tenía / correspondencia Amor, faltaba Anteros» («Canto tercero de *La Circe*», vv. 129-130). De donde se colige que el amor de Circe no es el mismo que el que le prometía Ulises, sino otro de opuesta naturaleza, lascivo e impuro. En ese contraste es donde sobresale la hechura moral del griego, y donde se forja uno de los motivos principales sobre el que avanza toda la fábula: el rechazo amoroso. Por eso mismo, vamos a detenernos en las estrategias de Lope para diseñar a esa antagonista y su trato con Ulises. Comenzaremos tratando el tópico de la mujer *relicta*, que servirá para fijar de manera contundente la negativa del héroe al amor loco; pasaremos después al de la mujer *medusea*, que proyectará un varón contemplativo, impertérrito a las imágenes sensuales que embotan su vista y tacto; y, por último, llegaremos al rol de la mujer *porfiadora*, que se obstina en hacer descarrilar al hombre casto con un compartimiento que Lope censurará de cara al galanteo cortesano del nuevo reinado. Sigamos, pues, con el *contra-exemplum*.

Los versos dedicados al carácter y la acción de Circe son menos numerosos que los dedicados a Ulises, quien dispone de todo el canto segundo y el último tercio del canto tercero para sí mismo y sus hombres. Aun así, el título del poema sigue nombrándola a ella, y es en ella donde se cifraba la fascinación del lector, cautivo entre el prodigio y el erotismo que desprendía la maga. Que Ulises no se rindiera igualmente ante tales encantos daba muestras de que su integridad merecía ser cantada y recordada. El rechazo amoroso que sufre Circe, pues, conmociona al lector, pero es uno de los mejores motivos para generar el conflicto en el poema, resaltar la castidad del héroe y construir el personaje de la hechicera. El motivo en sí no era ninguna novedad a estas alturas de la

con Eros (por ejemplo, Alciato, *Emblemas*, CIX). Lope sigue tanto en este pasaje como en otros de su obra poética [...] la interpretación clásica del personaje» (Tubau Moreu, *op. cit.*, 2001, p. 150).

producción de Lope. Trambaioli ha analizado muy certeramente el tópico de la mujer *relicta* o mujer abandonada en diversos títulos no dramáticos del autor, y llega a la conclusión de que este «pertenece, como tal, sobre todo a la etapa juvenil del arte del Fénix. Cabe señalar como excepción el caso de *La Circe*, donde el tratamiento del tema es, una vez más, puramente elegíaco y armoniza a la perfección con el de las epístolas ovidianas»⁷². El *topos*, como bien señaló la investigadora, pone sus ojos en modelos clásicos como la Dido virgiliana, o la Medea y la Ariadne de las *Heroidas* de Ovidio. Si bien puede aducirse también el relato bíblico del casto José y la esposa de Potifar (*Gn.* 39: 1-23), el abandono de la reina de Cartago por parte de Eneas es el que más reaparece en la obra de Lope. Lo encontrábamos en «Las fortunas de Diana», en 1621:

Dos meses había estado Diana en el cortijo de aquellos honrados labradores, bien regalada de Filis, cuando llegó su parto, que fue de un hermoso hijo, para que no pudiese quejarse, como en Virgilio, la despreciada Dido del fugitivo Eneas:

«Si me quedara de ti
un Eneas pequeñuelo
—antes que el airado cielo
te dividiera de mí—
que por mi casa jugara
y tu rostro pareciera,
ni mis engaños sintiera
ni por tu ausencia llorara» (f. 67r).

Y lo volvemos a leer en boca de Circe, en 1624:

»Mas aunque tú me pongas en olvido,
¿para qué quiero —¡ay Dios!— que no me quieras?,
pues no faltará espada, como a Dido,
para matarme yo cuando te fueras;
que ser de ti querida hubiera sido
tan grande bien, aunque después te huyeras,
que me fuera la muerte mejor vida
que verme de tu amor aborrecida»
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 321-328).

⁷² Marcela Trambaioli, «En torno al tópico de la mujer *relicta* en la obra no dramática de Lope (contrapunto/complemento del tema de *La Dorotea*)», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, p. 207.

No cabe la menor duda de que la historia de Dido fue la más cara al autor para expresar la crisis emocional de las protagonistas. En este sentido, es especialmente interesante la manera en que Lope aprovecha una y otra vez micro-secuencias y analogías para desarrollar el *topos* de la mujer «aborrecida». Así, otra de ellas consiste en la irrupción del protagonista en la estancia privada de la dama para defender su honor o reclamar la vuelta a un *statu quo* inofensivo. Ella intenta seducirlo con sus brazos (caricias, abrazo al cuello...), pero él los rechaza y expresa verbalmente su objetivo y ánimo opuestos. Esa micro-secuencia la encontramos, por ejemplo, en el «Canto tercero de *La Circe*» y en la novela «Guzmán el Bravo»:

«Canto tercero de *La Circe*»

Entró [Ulises] luego en la cuadra en que dormía,
[...]

«¿Qué quieres, dijo, dulce ingrato mío?

¿Por dicha tu desdén mudó semblante?

¿Rindióse ya tu desdenoso brío?

¿Labró mi sangre tu feroz diamante?

[...]

Diciendo así, los blancos brazos luego
extiende al cuello de su amado ingrato;
mas, detenidos, suspendióse al ruego
de Ulises, retirada a más recato.

«No vengo, dijo, de amoroso fuego
vencido, ¡oh Circe!, ni por largo trato,
ni por obligación a tu hermosura,
donde no hubiera libertad segura (vv. 417-456).

«Guzmán el Bravo»

y [don Félix] se entró furioso por la puerta hasta el
estrado de Felicia, que se levantó con notable alegría
a recibirle en los brazos. Leonelo le había seguido
y puesto detrás de un paño. «No vengo a eso», dijo
entonces don Félix con airado rostro. «¿Pues a qué,
señor mío?», respondió Felicia; y sin dejarle hablar,
le tomaba las manos y le hacía amorosas caricias y
regalos (ff. 138v-139r).

La escena plasma de manera muy gráfica la victoria de la castidad masculina, así como la disociación *logos* (alma) y pasión (cuerpo). De hecho, se observa a lo largo de todo el volumen una relación directa entre los brazos de la dama y la tentación, como si estos se accionaran para enlazar y arrastrar la virtud del héroe hacia el mundo sensorial⁷³. Así pues, la ruptura del lazo amoroso y el empleo de la palabra frente al gesto ponen sobre la mesa la naturaleza seductora de Circe, que también se explotará para encumbrar al varón casto. No se olvide que la mujer *relicta* es frecuentemente una mujer *medusea*, que en este caso ha sustituido las serpientes de su cabeza por extremidades igualmente sinuosas.

⁷³ En todo caso, esta imagen de la prisión no es aislada en la fábula: como si fueran cadenas echadas a los cuellos de los griegos, los brazos de Circe y sus doncellas han creado galeotes de amor que solo se verán libres cuando Ulises se determine a partir de la isla: «ya suena la partida, ya el olvido / los fuertes lazos del amor desata / a los alegres griegos de los cuellos, / y ellas, mirando el mar, lloran por ellos» («Canto tercero de *La Circe*» vv. 749-752).

Echando un ojo a las fuentes clásicas de la maga, apreciamos la importancia concedida a sus pociones y conjuros, e incluso a la vara con la que realiza las mutaciones que pueblan la isla («ραβδῶ πεπληγυῖα» en *Od.* X 238, o «*tetigit... uirga*» en *Met.* XIV 278). La versión de Lope, en cambio, atenúa la presencia de la vara mágica y potencia el encantamiento de Circe gracias al tacto:

Con blanca nieve, cuyo efeto es fuego,
 tierna le ciñe la robusta mano,
 por ver si fácil de la vista el griego
 le entrega el pecho que conquista en vano;
 discreto Ulises, con mayor sosiego
 defiende el alma del primer tirano.
 ¡Ay de quien, necio, por la mano bebe
 veneno ardiente en áspides de nieve!
 («Canto primero de *La Circe*», vv. 761-768).

La blanca mano de la hechicera, con ese recuerdo de los áspides de Medusa, parece asumir las funciones sobrenaturales del tradicional bastón, de modo que cuando más adelante la voz poética nos hable de la «vara» no sabremos si lo hace como metáfora de la extremidad o de forma literal. Esto ocurre en los versos en los que Circe sostiene la mano de Ulises confiando en que su hechizo haga efecto:

Sentado estaba el griego, y le tenía
 Circe la mano diestra; mas la hermosa
 presencia que miraba suspendía
 la fuerza de la vara venenosa;
 el encanto a los ojos remitía
 arsénico mortal, flecha amorosa.
 Indecisa se vio la esfinge o lamia:
 que hechizos, si hay belleza, son infamia.
 Pero viendo que el hijo de Laertes
 no la miraba tierno, con la vara
 que dio tan fiera causa a tantas muertes,
 vencerle quiso, y al tocarle para.
 El griego entonces con las manos fuertes
 el golpe venenífero repara,
 y sacando la espada —ardiente rayo—
 cubrió sus ojos de mortal desmayo
 («Canto primero de *La Circe*», vv. 817-832).

¿Es la «vara venenosa» de estos versos la propia mano de Circe? Cuando a continuación resuelve tocarle, ¿lo hace con una vara real o con su otra mano, con la que también pudo haber obrado las metamorfosis? Y puestos a precisar, ¿qué

debemos entender por «tocarle»? Al apostar por una mirada más erótica que amorosa⁷⁴, estaríamos transformando un pequeño gesto del juego de cortejo, como el tacto de la mano, en símbolo de una pasión latente que alimenta nuestra propia imaginación⁷⁵. En este mismo dilema dilógico o código expresivo de obviedades y sugerencias, creemos que Lope aboga por una mayor sensualidad en su pintura de Circe, y abona mejor ya desde este encuentro el terreno del que luego brotará el «loco amor», aquel que es preso de los sentidos y el deseo⁷⁶. En realidad, esta supresión del elemento intermediario que constituía la vara a fin de explotar la sexualidad de la hechicera se había producido años atrás en la primera parte del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620), de fray Baltasar de Vitoria (O.F.M.), cuya censura había sido despachada por el propio Lope en 1619. En el libro V leemos sobre Circe lo siguiente:

[...] como lo da a entender san Agustín en el lugar citado, y hace de esto un emblema Andreas Alciato, y púsole por título *Cavendum a meretricibus*. Y allí dice cómo llegando Ulises a su casa [de Circe], convirtió en animales brutos sus compañeros, y no fue más de que como ella era tan hermosa y sabia acariciaba los huéspedes con caricias deshonestas, y con esto los volvía tontos e insensatos, semejantes a bestias, como también lo dijo Páldas (pp. 887-888).

El franciscano, siguiendo la hermenéutica evemerista de Páldas, identificó a Circe con alguna célebre ramera del pasado, quien seduciría a los hombres a

⁷⁴ Para una mejor distinción entre literatura amorosa, literatura erótica y literatura pornográfica véase Maria Grazia Profeti, «La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, eds. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Tuero, 1992, pp. 57-89; y José Ignacio Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Arcadia de las Letras, 2003, p. 17.

⁷⁵ Véase al respecto la interpretación erótica que Pedraza Jiménez sugiere del soneto CLXXIV («Daba sustento a un pajarillo un día») de las *Rimas*, donde la dama tiende la mano para asir al pájaro-miembro viril (Vega, *op. cit.*, 1993, vol. 1, p. 65). Véase también el análisis de la mano en el primer encuentro entre Belisa y don Juan de Cardona en *Las bazarrias de Belisa*: Aurelio González, «La palabra y el gesto de amor en obras de Lope», en *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*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 92-93.

⁷⁶ Recuérdense al respecto estas palabras de Chevalier sobre la epístola de «Alcina a Rugero», inserta en las *Rimas* (1602): «a Lope de Vega le seduce la sensualidad del episodio. En el personaje de Alcina ve la mujer, y no la maga» (Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968, p. 175). Sánchez Jiménez también observa una gran cantidad de motivos eróticos en *La Circe* y su protagonista, de intensidad análoga a los de otros dos poemas de juventud: *La hermosura de Angélica* (1602) y *la Jerusalén conquistada* (1609) (Antonio Sánchez Jiménez, «Lope reservado: facetas del erotismo en las *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega*, 25, 2019a, pp. 317-318).

través de sus «caricias deshonestas». Conscientes de que Lope conoció bien este compendio, no es de extrañar que posicionara a su protagonista a medio camino entre la magia y la prostitución, alternando elementos de uno y otro mundo y aprovechando tanto las lecturas más literarias como las más historicistas. El desplazamiento de lo cortesano a lo prostibulario da como resultado un retrato de Circe y sus damas acorde a las señas identitarias de las meretrices con que Lope atesta sus comedias, e incluso poesía: «hermosas, seductoras, interesadas e independientes, que ostentan un verdadero poder y con una gracia innegable»⁷⁷. El erotismo más o menos oblicuo es, de nuevo, un mecanismo para destacar la pudicia de Ulises, amén de aliciente y anzuelo para lectores con metas menos inocentes.

En resumen, el brazo de la dama era un símbolo de la prisión y el desvío hacia el loco amor, un reemplazo de la antigua herramienta con la que Circe ejecutaba sus maliciosas artes, y ahora también un motivo clave en la voluptuosidad de la corte femenina⁷⁸. Consecuentemente, la sensualidad de los brazos descubiertos aflora en varias ocasiones a lo largo de *La Circe* para ribetear el embeleso femenino, si bien este es estéril sin la complicidad de un *voyeur*:

«Canto tercero de *La Circe*»

Circe tenía en el marfil un velo
transparente y sutil, que descubría
nieve animada, como muestra el suelo
con arena de plata fuente fría.
Tal suele puro arroyo a medio hielo,
que por nevados mármoles corría,
las anchas mangas descubrían los brazos:
todo prisión de amor, redes y lazos (vv. 425-432).

Esto decía Circe, y como hacía
efetos de mujer desesperada,
la nieve de los brazos descubría,
artificialmente descuidada.
El griego –no mirando lo que vía–
entre las olas fluctuando nada:
quien no se ha visto en tan confuso abismo
no sabe qué es guardarse de sí mismo (vv. 617-624).

«Guzmán el Bravo»

No usaba afeites Susana y, así, había amanecido con
los que le había dado el sueño: un nácar encendido,
que se iba disminuyendo con gracia, vencido de
la nieve del rostro, compitiendo la mitad de las
mejillas con los claveles de los labios, en cuya risa
parece que se descubría, sobre una cinta carmesí,
un apretador de perlas. Tenía una almilla de tabí
pajizo, con trencillas de oro, sobre pestañas negras,
tan ancha de las mangas, que al levantar los brazos
descubría con algún artificio gran parte de ellos. Quiso
retirarse Mendoza, corrido del atrevimiento, pero
llamándole Susana, volvió con medrosos pasos hasta
la puerta (f. 142v).

⁷⁷ Santiago Restrepo Ramírez, «La imagen de las cortesanas en Lope: algunos apuntes», en *Cortesanas enamoradas: la prostitución en el Siglo de Oro*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Sial/Trivium, 2019, p. 130.

⁷⁸ Recuérdesse esta frase de Lope al duque de Sessa tras el envío de quince cartas que escribió a Amarilis: «perdone vuestra excelencia; que en el trato de los brazos más corren las puterías que los concetos» (Vega, *op. cit.*, 1935-1943, vol. 3, carta 286).

Ulises y Mendoza-Felicia tienen que «guardarse de sí mismos» deshaciéndose del tacto de los brazos, pero también evitando mirarlos, lo que vuelve a subrayar el paralelismo entre estas mujeres y la Gorgona mitológica⁷⁹. Brazos blancos, el descuido artificioso, la manga ancha y una mirada sonrojada: he ahí una receta para cocinar la lascivia desde el tacto y la vista, los dos principales sentidos del apetito concupiscente. Efectivamente, la dialéctica entre la vista y el tacto se acusa desde la llegada de los hombres de Ulises al palacio de Circe, siendo las vías iniciales de comunicación entre náufragos y huéspedes:

Todos caminan de esperanzas llenos
de hallar en Circe próspera ventura,
que no hay para sentir males ajenos
fe firme, limpio amor, lealtad segura;
Circe, aumentando luces y venenos,
y juntando al engaño la hermosura,
sale a la puerta, y, con fingidos lazos,
le recibe *en los ojos y en los brazos*
(«Canto primero de *La Circe*», vv. 753-760, cursivas nuestras).

Dentro de los planes que la anfitriona y sus cortesanas tienen reservados para los recién llegados, vista y tacto son puerta y puerto de un amor que los transmuta, física y moralmente, en bestias. Llegados a este punto, es imposible resistirnos a evocar algunas ideas que Marsilio Ficino nos legó en sus comentarios al *Banquete* de Platón —*Commentarium in Convivium Platonis* (1469)—, en los cuales se aprecia ese hilo conductor que parte de la vista y el tacto hasta llegar a la imagen de la bestia circeana:

Es el llamado amor ferino, representado mediante la figura de la bestia, y atribuido a los hombres que, amando excesiva y desmedidamente lo sensible, son

⁷⁹ Nótese que en esa relectura de la historia bíblica de José que nos presenta la novela «Guzmán el Bravo» es Felicia, la antigua seductora, la que se ve ahora seducida por Susana, hija de su amo David. De forma paradójica, e incluso paródica diríamos, Felicia, bajo la identidad de Mendoza, sentirá las emociones que ella misma suscitase en don Félix, y «corrida» de las insinuaciones recibirá una lección moral que la redimirá al final del relato. Este «cazador cazado» o inversión de roles con que Lope cierra la prosa ficcional del volumen desdobra el retablo que ya se había iniciado con el poema sobre Circe, pues hacia el final del mismo la hija del Sol confiesa haber quedado hechizada por Ulises y sus hombres: «Decís —prosigue con mayor locura—, / si amáis alguna vez, que os hechizamos; / agora el desengaño os asegura, / pues veis que de vosotros lo quedamos. («Canto tercero de *La Circe*», vv. 625-628). Eva Lara Alberola coincide con Rafel Mérida en que Circe «encarna la modalidad de la hechicera enamorada que termina cayendo en sus propias redes. Y esta modalidad gozará de un gran éxito literario» (Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010, p. 38).

corrompidos por sus placeres y buscan deleitarse únicamente en el goce mismo e inmediato, algo propio de los seres irracionales:

Así pues, todo amor comienza por la vista. Pero el amor del hombre contemplativo asciende desde la vista hasta la mente; el del voluptuoso desciende desde la vista hasta el tacto y [el] del activo permanece en la vista [...] De estos tres amores se obtienen tres nombres: el del hombre contemplativo es denominado amor divino, el del activo, amor humano y el del voluptuoso amor ferino⁸⁰.

La influencia de Ficino en Lope ha sido largamente manifestada por la crítica. Trueblood creía ver cierto impacto del florentino hacia 1605, pero concuerda en que «It is only years later and principally in the sonnets accompanying *La Circe* (1624) that Lope becomes really concerned with concepts of the *Symposium*, both directly and as elaborated in Ficino's commentary»⁸¹. La digestión de esos comentarios se traslucirá hasta 1632, en *La Dorotea*, con mayor o menor intensidad⁸², aunque bien es cierto que todavía queda mucho por rastrear en su producción no dramática. En *La Circe* es evidente que el neoplatonismo ficiniano no se limita a la sección de sonetos, sino que sustenta en buena medida el aparato filosófico con que se trama la entidad completa del volumen. Compárese, por ejemplo, la cita recién vista con estos versos del canto tercero del epilio: «Conviene el apetito sensitivo / con cualquier animal generalmente» (vv. 89-90). Y en la última epístola del prosímpro, dirigida a Francisco López de Aguilar al hilo del soneto «La calidad elemental resiste», Lope es muy explícito en sus intenciones y sus fuentes:

Marsilio Ficino dice que la lumbre de la divina mente no se infunde en el alma, si ella, como la luna al sol, no se revuelve a ella, y que esto no es hasta tanto que ponga a una parte los engaños de los sentidos y las nieblas de la fantasía, y desnuda de aquella calígine y sombra, que así llamó Teofilato a la ignorancia, se reduzca a lo más secreto de la misma mente [...] (f. 234r).

⁸⁰ Daniel Ortiz Pereira, «Amor, furor y catarsis en la *Favola d'Orfeo* (1480) de Poliziano: ¿germen de un neoplatonismo moralizante?», *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37:2, 2020, p. 220.

⁸¹ Alan S. Trueblood, «Plato's *Symposium* and Ficino's *Commentary* in Lope de Vega's *Dorotea*», *Modern Language Notes*, 73:7, 1958, p. 507.

⁸² Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Berkeley and Los Angeles/Valencia, University of California Press/Castalia, 1968a, p. 27: «aunque las ideas de Ficino, verbigracia, tuvieron profunda resonancia en él, para el Lope de *La Dorotea* aún Ficino es menos escritor vivo que leído y transmitido directamente al papel, sin mediar la absorción que le convierta en substancia del poeta».

De manera lógica, en la fábula inicial Lope anima a su casto héroe a apartarse del amor ferino y a «revolver» su mente hacia el divino (tras una reflexión sobre la idea de la belleza y el amor), o, con cierta licencia, hacia el humano (con el recuerdo constante de Penélope ante sus ojos)⁸³. Solo el divino es digno de llamarse amor casto y puro, derivado de los cielos o mundo de las Ideas: «amor que de los cielos se deriva / su legítimo reino y señorío, / ese es amor, y más si casto adora / belleza que del cielo le enamora» («Canto tercero de *La Circe*», vv. 229-232). O como diría el pastor Cardenio en su canción: «Amar la virtud divina / del objeto es justo amor»⁸⁴. Fácilmente se deduce que, puesto que Ulises desconfía de la experiencia sensorial, su castidad proviene enteramente de su talante contemplativo.

Hasta aquí, Circe y su museo de fieras han ido poco a poco tallando la castidad poliédrica de Ulises, dando brillo a cada una de sus aristas. Sin embargo, todavía nos queda por analizar brevemente un último aspecto de la maga que repercute en el comportamiento ético del griego. Ya hemos comentado líneas atrás que la mujer *relicta* es, por lo general, el resultado de un rechazo abierto hacia una mujer *medusea*. Sin embargo, debajo de esas estrategias que seducen a la vista y el tacto subyace una actitud vital sobre la que Lope insistirá a lo largo de su obra y desde fechas muy precoces: la porfía. Es un término que nuestro autor emplea en sus dos principales acepciones, como «contienda o disputa de palabras, tenaz y obstinada», y como «continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahínco y tesón», según el *Diccionario de Autoridades*. Ambas posibilidades semánticas le sirvieron para dar a escena sendas triadas de comedias bien definidas: la de la porfía bélica o *ciclo de Flandes* —*Los españoles en Flandes*, *Pobreza no es vileza* y *El asalto de Mastroque*— y la de la porfía amorosa —*Porfiar hasta morir*, *Porfiando vence amor* y *La porfía hasta el temor*—. Tanto el concepto como estas piezas teatrales han sido muy bien estudiados por Cortijo Ocaña, a través de la edición crítica de *Porfiar hasta morir* y siguiendo después el impacto de las tres comedias históricas en la denominada *leyenda negra* nacional⁸⁵. Si bien la *porfía* oscila entre la *virtus* y el *vitium*, entre el amor y la guerra, Cortijo Ocaña concluye que el sustantivo se usa

⁸³ Confundir el fantasma con la criatura real es conducente al *fol amour* en la psicología medieval. En cambio, la reflexión sobre esa *imago* de la esposa cristalizada en el intelecto puede conducir a un amor lícito, pues la *cogitatio* impide la *visio*, o forma del objeto en el sentido, al mismo tiempo. Véase Antonio Gargano, *La sombra de la teoría: ensayos de literatura hispánica. Del Cid a Cien años de soledad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 100-111.

⁸⁴ Vega, *op. cit.*, 2012, p. 546.

⁸⁵ Lope de Vega, *Porfiar hasta morir. (Persistence until death)*, ed. de Antonio Cortijo Ocaña, Pamplona, EUNSA, 2004b; Antonio Cortijo Ocaña, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*, Barcelona, Anthropos, 2013.

las más de las veces con un significado negativo o trágico, muy frecuentemente asociado al tema del amor y haciéndolo equivaler a *necedad* y *sinrazón*, tomando la *porfía* amorosa ya sea *in bonam* ya sea *in malam partem*; pero también con notas positivas que nos permite [*sic*] ver las posibilidades semánticas del vocablo⁸⁶.

Por lo que respecta a nuestro corpus primario, en *La Filomena* la voz remite casi siempre al ámbito de la contienda y la lucha, fenómeno que encaja bien con la génesis turbulenta de buena parte del volumen y el tono dolorido con que Lope recuerda las varias polémicas en que se vio envuelto. Desde esa coyuntura y estado emocional, *porfiar* es censurable por ser reflejo de actitudes contrarias al amor, a la generosidad o al hermanamiento entre individuos e incluso estados, como nos apunta el poeta en «La Andrómeda»: «[Perseo] Ya miraba la Europa vitoriosa, / la España y Francia en siempre igual porfía» (vv. 353-354). Mientras que en estos versos la crítica se diluye tras el mero apunte histórico-político, en «Las fortunas de Diana» se denuncia a las claras esta lacra, originada en el agravio verbal entre el patrón de la nave y Celio:

Las palabras suelen ser más dueños de las pendencias que los agravios; de unas en otras vinieron Celio y el patrón a descomponerse, porque el mayor contrario del amor no es la ausencia, los celos, el olvido, el interés, ni la inconstancia de la condición, sino la porfía. Llegó, pues, a tanto extremo, que Celio con la daga le dio dos puñaladas, de que quedó muerto (f. 72r-v)⁸⁷.

Por contra, en *La Circe* la voz se diversifica y da mayor juego a la porfía amorosa que en 1621:

Como en invierno suele añadir nieve
el deleite mortal al agua fría,
a la blancura que a los cielos debe,

⁸⁶ Cortijo Ocaña, *op. cit.*, p. 10. Ese es el valor predominante con que Cardenio —a vueltas con las definiciones del amor en la *Arcadia*— la cantaba y censuraba ya en 1598: «Tema es amor y porfía; / porfiar es necedad, / mejor es la soledad / que la mala compañía» (Vega, *op. cit.*, 2012, p. 543).

⁸⁷ Ahondando en la cuestión, el volumen de 1621 ofrece un pasaje en el que la porfía se condena aun desembarazada del sustantivo. Nos referimos a la violación de Filomena, que se produce por la confrontación violenta de Tereo y tras el fracaso de su persuasión retórica: «Robusta fuerza del mancebo tracio / rindió las resistencias femeniles / después de haber luchado largo espacio / con diligencias de artificios viles» («Canto primero de *La Filomena*», vv. 353-356). Es un caso curioso, sin duda, porque la porfía se sugiere hermanando sus dos acepciones vistas, en tanto disputa y en tanto obcecación irracional, del mismo modo en que las unía el gracioso Brito en *El duque de Viseo* (1615): «Siempre soldados y amantes / fueron, señor, semejantes, / que todo es guerra importuna, / todo es conquista y porfía» (vv. 89-92).

Circe añadir la artificial porfía
 a la garganta cándida se atreve,
 que los dientes lustrosos desafía
 del más sabio animal, y de azucena
 –teniéndola tan propia– viste ajena
 («Canto primero de *La Circe*», vv. 721-728).

En este contexto y dentro de un sistema de correspondencias morales, la porfía se convierte en el mayor enemigo de la *virtus*. La constancia con que se pretende el desvío moral es el auténtico peligro que cerca a la fidelidad y la integridad del héroe. Por otro lado, hay que recordar que la propia fábula mitológica, cuyas dos terceras partes son un relato construido por Ulises para un auditorio cortesano, es fruto de una momentánea rendición ante la porfía de Circe:

La noche estaba sin temor de Apolo,
 y en el collar del Can resplandecía
 la estrella más vecina a nuestro polo,
 que airada entonces abrasaba el día;
 cuando el astuto en las desdichas solo,
 vencido del amor y la porfía
 de Circe, que no hay cosa que no venza,
 así su historia trágica comienza:
 («Canto primero de *La Circe*», vv. 889-896).

Entendemos que esta porfía que preludia el inicio de la historia va más allá del consabido *topos* del exordio bajo el cual el autor escribe/cuenta por un requerimiento vehemente —recuérdense las fórmulas con que comienzan las novelas a Marcia Leonarda: «Mandome vuestra merced escribir una novela...»—. Independientemente de las similitudes entre Ulises bardo y Lope novelador, en el planteamiento moral que diseña el poeta, esta actitud excede lo retórico y cae de lleno entre los vicios más punibles. Por eso en «Guzmán el Bravo» el autor cierra el retablo de la mujer concupiscente con severos y directos dictámenes hacia aquellas acciones que obligan a «cometer bajezas», como las de Felicia:

De estas en otras epístolas vino a desengañarse el antojo de esta necísima señora, porque sólo a los hombres es permitida, amando, la porfía, que las mujeres no han de imitarlos en semejantes acciones, ni obligarlos con la blandura de sus palabras a cometer bajezas (f. 138r).

Sorprende, quizás, en esta cita el beneplácito que concede a la porfía amatoria masculina, si bien es coherente con otros numerosos episodios que nos

brinda donde el enamorado se lamenta del desdén de la amada. Ese lamento de tradición bucólica lo oímos en boca de Polifemo: «pero mis males, que ya juzgo eternos, / mis regalos, mis ansias y porfía, / ¿cómo podrán vencer tantos desdenes, / cuando otro amor entre los brazos tienes? («Canto segundo de *La Circe*, vv. 309-312); o en boca del pastor Ismeno: «No tuvo mis porfías por ajenas / —siquiera por entonces—, de acogida, / ni por inútil prenda mis cadenas» («Égloga a la serenísima señora infanta doña María, por el Príncipe de Esquilache», vv. 200-202). Ninguno de estos casos es reprendido, además de participar de una larga tradición literaria que los ha cuasi fosilizado en *topoi*. Es más, la porfía masculina que atenta contra la castidad de Penélope tampoco es claramente reprobada; se aborda como un efecto natural e inevitable:

»Aún él no sabe que su ilustre casa
ocupan hoy villanos pretendientes,
cuya libre afición su hacienda abrasa:
que a todo están sujetos los ausentes.
Ignora, como dueño, lo que pasa,
y sabe los ajenos accidentes:
que ésta es la causa por que muchos vienen
a hablar en faltas que ellos mismos tienen.
»No porque no es Penélope tan casta
como la fama de sus obras muestra;
mas la porfía, que los montes gasta,
mejor podrá la resistencia nuestra;
que para ejemplo de recelos basta
traidor Egisto, ingrata Clitemnestra:
que ni la nieve al sol está segura,
ni en ausencia del dueño la hermosura
(«Canto primero de *La Circe*», vv. 425-440).

De los pretendientes solo se nos dice que son «villanos» (v. 426), sin que sepamos bien si quiere decir ‘ruines’ y ‘descorteses’ o simplemente ‘pertenecientes a un estado llano’, frente a la «ilustre casa» de Ulises del verso anterior (v. 425). ¿Por qué no se denuncia, pues, a Polifemo en tanto que quiere desviar a Galatea de los amores de Acis?, ¿por qué no profundiza Lope en la bajeza moral de aquellos que quieren desviar a Penélope de su amor por Ulises? y, sobre todo, ¿por qué sí se condena a Circe y a Felicia si aparentemente también ellas porfían por amor? Ciertamente, sobre la distribución genérica que Lope prescribe para la porfía andamos aún muy en mantillas; quedan por explorar otras causas que superen la misoginia de base y los referentes bíblicos. Cortijo Ocaña analiza el modo en que la historia de Macías, paradigma del enamorado constante, jugará

un importante papel en la voz masculina amatoria a partir de finales del siglo xv, dentro de los códigos del amor cortés y la ficción sentimental⁸⁸. Es probable que el recuerdo del poeta gallego, a quien Lope rescata en su *Porfiar hasta morir*, regrese en estos prosímetros cortesanos para establecer un modelo de conducta social o galanteo en la corte, a pesar de que nunca se le mencione explícitamente en nuestro corpus primario. Así visto, Lope estaría volviendo sus ojos al neoplatonismo del paladín de amor y su dama *sans-merci*, a un modo de interacción tardomedieval entre hombre y mujer que tendrá cierto éxito en manuales de fechas parejas, como el *Arte de galantería* de Francisco de Portugal, cuyo fin de redacción se estima hacia 1628⁸⁹, aunque fue publicado de forma póstuma en 1670⁹⁰. Entre puntadas al ideal caballeresco del reinado de Alfonso XI, Portugal unificó un código hispano-luso donde resumió la esencia de la galantería:

La galantería halló un lugar superior entre estas dos cosas, que quien dijo galán dijo un acatamiento en que está la gloria, una servidumbre en que están los mandos, un amor que nunca es deseo, y una amistad que nunca es igualdad, quintas esencias del alma que no ama, adora; no pertende [*sic*], sirve, y que la ponen tan lejos de la esperanza, como del esperar. Cándida comunicación de los pensamientos, términos de la pureza, razón de la voluntad, declaración de conceptos que no se dicen para que persuadan, sino para que no ofendan; en el silencio no escándalo de la vista y en las razones no ofensas del huir; lucimiento de todas las razones, [...] cristal en que se afeitan todas las buenas maneras, y si no camino de la virtud, ocupación que no desencamina de ella y tan vecina suya que hay muy poco que andar de dama a cielo [...]⁹¹.

Era una visión retardataria, sin duda, para principios del siglo xvii, pero que Lope pudo compartir, sin acusar influencia directa, para reglar el modo en que Circe y Ulises debían manejarse en el espacio palaciego de la isla.

Sea como fuere, la porfía no es un tema que se circunscriba a los amores de Circe en el volumen de 1624, sino que se extiende y trasmuta hasta el apartado de sonetos y otros poemas breves. Ya hemos visto en el capítulo 1 que la

⁸⁸ Cortijo Ocaña, *op. cit.*

⁸⁹ Francisco de Portugal, *Arte de galantería*, ed. de José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2012, p. 13.

⁹⁰ Para la novedad de ese galanteo cortesano a principios del xvii y su nominalización, basten estas líneas de Lope en «Guzmán el Bravo», de *La Circe*: «vino en conocimiento Leonardo de que don Félix festejaba a su hermana, que es lo que agora llaman “galantear” entre los vocablos validos, que cada tiempo trae su novedad».

⁹¹ Francisco de Portugal, *Arte de galantería*, Lisboa, Juan de la Costa, 1670, pp. 40-41. El neoplatonismo de la obra se aprecia ya en las glosas preliminares a los versos de los *Trionfi* de Petrarca, entre ellos «Triunfo de Amor» y «Triunfo de Castidad».

dispositio que Lope escoge para *La Circe*, ensayada ya en *La Filomena*, no se aparta en lo sustancial de la tradición clásica practicada en obras colectáneas de un solo autor, donde el material épico de estilo más elevado y culto se antepone al lírico de tono más íntimo y humilde. El salto de un tono a otro produce un efecto de repliegue hacia el interior que Lope aprovecha para escenificar su contricción personal y para trabajar la moralidad desde una perspectiva menos ficcional; es decir, desde una nominalización plenamente cristiana. No significa esto que la obra no esté concebida en su totalidad desde unos presupuestos cristianos, ni mucho menos, pero hacia el final de la obra esa conceptualización, al menguar la narratividad y el anclaje cortesano, se eleva y busca una esencia que acaba por expresarse en términos bíblicos. De este modo, la porfía de la mujer *medusea* en la primera parte de *La Circe* se transformará progresivamente en la porfía de los males y pecados que acechan el alma:

Huyendo sus porfías
 busqué la soledad con esperanza
 que Tú me salvarías
 y que esta tempestad sería bonanza
 del alma y del sentido,
 mi espíritu de ti fortalecido
 («Psalmos 54», vv. 19-24);

Restituye, piadoso,
 de su malignidad el alma mía,
 tu brazo poderoso
 la defienda también de la porfía
 de estos fieros leones,
 que un alma sola en tu defensa pones
 («Psalmos 34», vv. 67-72);

Sin que ninguno rebelarse intente
 sujetan los sentidos su porfía;
 que el cuerpo a quien tu luz y virtud guía,
 de cuanto no es el alma, vive ausente
 («Soneto “Como es el sol la causa conficiente”», vv. 5-8).

La disposición del material literario en la obra, pues, sostiene el proceso de destilación o desvelamiento de la realidad que vimos al principio, el cual irá demostrando al lector, por ejemplo, cómo debajo de una condición femenina perversa subyace el mismo principio que atormenta al alma humana.

En resumen, la respuesta que da Lope ante la amenaza del loco amor de Circe y el pecado es una privación del goce sensorial y un mayor ejercicio del

ámbito intelectual y la devoción religiosa. La castidad es síntoma del amor intelectual, al fin y al cabo, de la templanza del espíritu frente al fuego de las pasiones, lo que la convierte en una virtud que debiera ser estimada por todo cristiano. De hecho, la dialéctica *fuego/nieve* y la forma en que la castidad entra para regular las pasiones tienen mucho que ver con una gramática afectiva ya trabajada en *La Filomena*, mediante la cual Lope construye su modelo de individuo cortesano: esquivo a las pasiones calientes (ira, celos, libido) y cultivador de las frías (miedo, tristeza, melancolía)⁹². En este sentido, el vínculo solar de Circe refuerza muy bien esa dicotomía de temperaturas y vuelve a poner el sentido natural de la fábula al servicio de la ética. Lo que más nos interesa ahora es ver cómo el disciplinamiento emocional que propone Lope en sus prosímmetros cortesanos de manera más o menos velada está directamente relacionado con el neoplatonismo con que el autor se presenta en 1624. Se trata de una estrategia que refuerza su *aurea mediocritas* y que lo convertirá en un sujeto depurado y pío, según el propio *yo* poético confiesa:

aunque esté en el amor Venus ociosa,
tan grande fuerza la razón adquiere,
que se puede querer sin su deseo,
y porque yo lo sé también lo creo
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 77-80);

La isla queda sola, Amor ausente,
donde no ha de volver dicen que olvida;
no soy testigo yo, que no se atreve
su fuego a penetrar mi helada nieve
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 789-792).

Esa resistencia, aparente traslado de una práctica personal del amor neoplatónico, rezuma especialmente en el canto tercero, a modo de moraleja que va condensándose hacia el final del relato. Las citas vistas también tienen mucho que ver con otras digresiones de corte autobiográfico que Lope intercala en sus epístolas, donde la edad ha canjeado a Venus por Platón:

Mas, ¿qué dirá la multitud profana
de aquesta celestial filosofía

⁹² Sarissa Carneiro Araujo, «*La Filomena* de Lope de Vega: pasiones y defensa de la poesía», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 113-126. Véase también Fernando Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y simulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

que siempre atiende a la terrestre humana?

Dirán, señor, que si la edad enfría
 el juvenil ardor, luego al terreno
 el divino Cupido desafía;
 y que de enigmas y aforismos lleno
 viene Platón, y Venus se despide,
 necio antídoto ya, pues no hay veneno
 («Epístola segunda», vv. 133-141).

Parece evidente que el neoplatonismo que urde Lope en *La Circe* proviene de un hálito personal y con ciertas intenciones de apropiación que buscan redimirlo del desvarío juvenil. Tubau, en su estudio acerca de la filosofía contenida en *La Circe*, se hacía eco de las hipótesis que se habían ofrecido hasta la fecha en torno al resurgir de este neoplatonismo de Lope a partir de 1621:

D. Alonso interpreta la aparición de esta corriente en su poesía como «reacción y defensa contra Góngora», en la medida que permitía articular un contenido conceptual denso y necesitado de relectura [...]. A. S. Trueblood, sin embargo, considera el resurgimiento del interés por el neoplatonismo a partir de 1621 como resultado de su propia experiencia vital, es decir, como consecuencia directa de su relación con Marta de Nevarés [...]. Ambas explicaciones son válidas y no se excluyen⁹³.

A tenor de lo visto, creemos que a todas ellas podemos añadir una tercera vía: el resurgimiento del neoplatonismo como estrategia autorial para acomodarse al nuevo orden moral del reinado de Felipe IV. Se trataría de un artefacto con el que Lope defiende ante la corte su condición de sacerdote por encima de su trato con Marta de Nevarés Santoyo, a la que lo mantendría atado un idilio puramente platónico⁹⁴. Como sabemos, la crítica contemporánea nunca ha creído en una amistad tan inocente entre ambos, de acuerdo con las sátiras que les dirigieron Góngora y Alarcón⁹⁵, el testamento del 3 de octubre de 1664 de

⁹³ Tubau Moreu, *op. cit.*, 2001, p. 149, nota 44.

⁹⁴ Un excelente repaso a la biografía de la dama y a sus relaciones con Lope, probablemente iniciadas en 1609, lo leemos en Agustín de la Granja, «De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de unas casas que habían sido de la última amante de Lope de Vega», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, vol. 2, pp. 1267-1288. Habría que añadir también su previa relación, entre 1615 y 1616, con Lucía de Salcedo «La loca», famosa actriz de la compañía de Sánchez de Vargas que llegó a denunciar ante el Consejo de Castilla ese adulterio con Nevarés.

⁹⁵ Nos referimos a la décima de Góngora «Dicho me han por una carta» y a sus versos «En cas de Marta encerrado» —atribuido erróneamente a Quevedo por Astrana Marín—, así como a los versos de Alarcón «Culpa a un viejo avellanado», en su comedia *Los pechos privilegiados*.

Antonia Clara, donde se dice hija legítima del autor y Marta de Nevares, el tono con que Lope le dedicó a Nevares *La viuda valenciana*⁹⁶, y de acuerdo, en fin, con la ambigüedad con que se describían sus relaciones en las cartas al duque de Sessa: «Es “un sujeto entendido, limpio, amoroso, agradecido y fácil, cuya condición, si no mienten principios, parece ángel”. En sus brazos pasa “muy lindas mañanas”»⁹⁷. Carreño, invocando las propuestas de Barbieri, recuerda que los especialistas han hablado siempre y sin ambages de «relaciones amorosas»:

Fue Francisco Asenjo Barbieri quien, bajo el seudónimo de José Ibero Ribas y Canfranc (*Últimos amores de Lope de Vega*. Madrid, 1876), y basado en el manuscrito de la *Nueva biografía de Lope de Vega* de La Barrera, dio a luz estas relaciones amorosas de Lope con Marta de Nevares publicando las cartas de Lope con el duque de Sessa⁹⁸.

Y, por último, el propio empeño de Lope por deshacerse de tales insinuaciones no hace sino confirmar la rumorología de la época y el daño que le estaba causando en sus planes de medro: «el ánimo dispuse al sacerdocio, / porque este asilo me defienda y guarde» («Al doctor Matías de Porras. Epístola quinta», vv. 152-153). La imagen del sacerdote amancebado no podía sostenerse durante más tiempo, especialmente después de 1622, cuando alcanzó los mayores laureles en las fiestas a la canonización de san Isidro, ante sus colegas en la justa, y ante el palco real con sus dos comedias —*La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro*—. Puede que para entonces la relación entre ellos fuera efectivamente platónica, pero los locos años iniciales aún pesaban para mal en su popularidad⁹⁹. No obstante, afirmar que el destierro y la castidad son alegatos morales que Lope emplea *pro domo sua* nos obliga a resolver una doble ecuación a la que nos enfrenta la Teoría de la Literatura: ¿podemos identificar al autor con su voz poética, primero, y a la voz poética con el personaje depositario de la *virtus*, después? La primera parte de la pregunta es relativamente fácil de afirmar teniendo en cuenta el evidente y ampliamente reconocido biografismo que recorre la producción literaria del Fénix desde sus más tiernos años, el cual ha hecho

⁹⁶ Véase Lope de Vega, «La viuda valenciana», ed. de Rafael Ramos, en *Comedias. Parte XIV*, ed. de PROLOPE, coord. José Enrique López Martínez, Barcelona, Gredos, 2015c, vol. 1, pp. 833-999.

⁹⁷ Carreño, *op. cit.*, 2012, pp. 158-159.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 157.

⁹⁹ Ya en los inicios de la relación Lope confesaba que ese amor «casi» platónico estaba en jaque las más de las veces: «Certifico a vuestra excelencia que ha grandes tiempos que es este amor espiritual y casi platónico; pero que, en el atormentarme, más parece de Plutón que de Platón, porque todo el infierno se conjura contra mi imaginación» (Vega, *op. cit.*, 1935-1943, vol. 3, carta 262).

de la separación entre autor y *yo* literario una membrana fina y permeable con el paso del tiempo¹⁰⁰. Aparte de los últimos extractos citados, en nuestra fábula de la Circe la catábasis del protagonista da pie a una galería típica de personajes infernales con los cuales Ulises interacciona. Uno de esos personajes alegóricos que describe la voz poética será la Envidia, que ante los ojos de Ulises toma forma de poeta «bárbaro»:

La Ingratitud, que al mismo cielo asombra,
la Ignorancia, preciada de discreta,
lo que servir —¡qué extraño mal!— se nombra,
y la Crueldad, a la Traición sujeta;
la fiera Envidia, de los buenos sombra,
en figura de bárbaro poeta;
la Confianza, el Ocio y el Desprecio,
la Gravedad de un poderoso necio
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 1041-1048).

Sabido es que la envidia fue un tema cáustico y reiterado en las obras de Lope, y sabido es también que gran parte de esa envidia provenía, según el autor, de cuantos habían seguido la senda inaugurada por Góngora. La octava conecta con aquellas del canto primero que describían las metamorfosis de los hombres de Ulises en fieras. Particularmente, interesa la que trata de Alcídante, «bárbaro poeta» (v. 626) que se transforma en dragón alado, si bien sorprenden igualmente las de Atamante, «crítico de las musas arrogante» (v. 619) transformado en asno, o la de Penteo, «por burlarse de todo» (v. 633), convertido en mono. No se ha logrado aún determinar quiénes pueden estar detrás de tales marineros —¿Penteo es Alarcón?¹⁰¹—, pero se colige que esta visión que describe la voz poética está contaminada de la experiencia íntima de Lope, de la acerbidad de las invectivas que tanto le malhirieron y que por tanto estaríamos ante una evidencia de que el eje Lope-*yo* poético tiene suficiente anclaje en los versos del epilio.

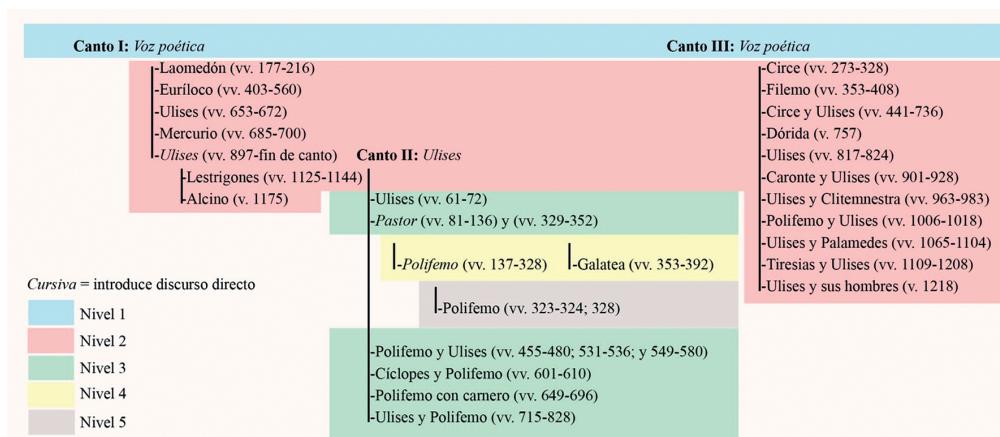
De cara a la segunda parte de la pregunta, nos gustaría espigar una curiosa octava del canto tercero de la fábula, en cuyo verso 1117 se detecta una variante textual muy significativa en la estrategia narrativa del poeta. Ya en el infierno, el adivino Tiresias llega junto al capitán griego tras ser apelado para una consulta:

¹⁰⁰ «Lope quiso exponer al público su vida privada, transformándola en fuente literaria y sometiéndola para ello a todo tipo de deformaciones funcionales al proyecto artístico y a la imagen que quería difundir de su personalidad creadora» (Presotto, *op. cit.*, p. 3). El término *Literarisierung des Lebens* de Leo Spitzer operaba justamente sobre este fenómeno (Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's Dorotea*, Bonn, L. Röhrscheid, 1932).

¹⁰¹ Vega, *op. cit.*, 1962, p. XXV.

»¿Qué me quieres a mí, que no tenía
de hablar con hombre vivo pensamiento?
¿Qué privilegios tienes? ¿Quién te envía,
exceso del mortal atrevimiento?».
«¡Oh Tiresias! —le *dije*—, ¿quién podía
venir a tal lugar sin fundamento?
Deidad me envía, que movió mis pasos
para saber de ti futuros casos
(«Canto tercero de *La Circe*», vv. 1113-1120; cursiva nuestra).

A lo largo de la fábula, y siguiendo la técnica ovidiana, Lope ha ido creando distintas esferas de enunciación para dar cabida a una polifonía que llega al lector a través de discursos directos concatenados. Así, del análisis de los tres cantos lo que obtenemos es una *mise en abyme* de cinco niveles:



Si nos fijamos en el canto tercero, observamos que la voz poética es la responsable de introducir los discursos directos de todos esos personajes, entre los que se hallan Tiresias y Ulises (vv. 1109-1208). Volviendo ahora al verso 1117 de ese canto, el verbo *dicendi* que introduce la réplica de Ulises a Tiresias es «le dije», cuando en realidad debiera leer «le dijo». La variante de la *princeps* podría ser una mera errata, intrascendente a cualquier cotejo ecdótico, como así ya la trataron las ediciones de la Biblioteca de Autores Españoles (1856) y la de Luis Guarner (1935), que sustituyeron ese «dije» por «dijo», sin más. Pero lo cierto es que en esa variante puede haber más información de lo aparente: puede tratarse de un lapsus de Lope, que ha confundido los niveles de enunciación con aquellos que trabó para el canto segundo, o de una reminiscencia de un estado de redacción anterior, en el que Lope había ideado poner en boca de Ulises todo o parte del canto tercero otra vez —algo menos probable—, o, más aún, una

expresión de cómo en la mente de Lope su voz poética confluía con la del protagonista generando este tipo de salto de nivel e incongruencia discursiva. Lapsus o reminiscencia es, con bastante certeza, una variante de autor que a nuestro juicio debería respetarse en una edición crítica actualizada. Esa fusión del *yo* y el protagonista no es nueva en este volumen, en cualquier caso. *La Filomena* manifiesta esta misma identificación clara y meridianamente desde esta inversión «quiasmática» con que alzaba el canto:

de tu garganta armónica trasladada
la tragedia a mi pluma, y la ribera
te oírás poeta a ti cantar llorando,
y Filomena a mí llorar cantando.
(«Canto primero de *La Filomena*», vv. 7-8).

Son muchos los ejemplos que se pueden aportar para afirmar que la doble ecuación Lope-*yo* poético-Ulises no es nada descabellada. Menos descabellada incluso si hacemos un breve repaso a determinadas conclusiones de editores modernos de sus obras más extensas. Por ejemplo, Sánchez Jiménez, en su edición de la *Arcadia*, cree ver en el personaje de Anfriso un trasunto del duque de Alba y un «espejo del propio Lope, con sus arrebatos celosos ante los desdenes de Elena Osorio»¹⁰²; Peyton dedujo algo similar a partir de los poemas y textos preliminares de *El peregrino en su patria*, y fue «trazando en el aparato introductorio a la obra la identificación de Lope mismo con el carácter del Peregrino»¹⁰³; y Blecua y Carreño señalaron en su momento la importancia de la defensa que hacía la Filomena metamorfoseada en ruiñeñor en la segunda parte de la fábula, ya que Lope repasaba en ella sus grandes hitos vitales y literarios ante Rámila y la caterva de neor aristotélicos que le vilipendiaron en la *Spongia* (1617), algo que analizaremos en el capítulo siguiente.

* * *

Ulises es un espejo de doble cara: por una refleja un dechado de conducta para su destinatario y por la otra una enmienda del autor. Una y otra buscan el humilde ingreso de Lope en el corazón de la corte, símbolo de una centralidad indiscutible en el campo literario de la época. Pero el «currículo» del poeta necesita de una *fermosa cobertura*, y lo que tenga que alegar tendrá que ser al modo de

¹⁰² Vega, *op. cit.*, 2012, p. 64.

¹⁰³ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Myron A. Peyton, Chapel Hill, University of North Carolina press, 1971, p. 52.

Platón, quien «lo que escribió de las cosas divinas lo envolvió en fábulas e imágenes matemáticas, de suerte que de ninguno y de pocos fuese entendido» («A don Francisco López de Aguilar. Epístola nona»). El mejor resorte que encuentra es la filosofía natural y moral, a pesar de que sus conocimientos necesiten de la asistencia de la musa. A decir verdad, y como observa Sánchez Laílla,

Los conocimientos filosóficos de Lope, por muy elementales que fueran, no eran escasos, bien porque cursara la materia de Filosofía Moral en el tercer año de bachiller, bien porque asimilara con aprovechamiento las sentencias, espigadas de autores como Plutarco, Cicerón, Tácito y otros, que servían de modelo en la enseñanza de la lengua latina en los colegios jesuitas [...]. Esta disciplina, sin embargo, no tenía sólo una dimensión ética, en cuanto que se orientaba a la rectitud de las costumbres particulares, sino también una dimensión *económica*, referente a las condiciones de la familia, y una dimensión *política*, que atendía a las necesidades de la comunidad¹⁰⁴.

Justamente esa última dimensión es la que Lope aprovecha de cara al valido del rey. Don Gaspar de Guzmán tendrá en el héroe griego una guía de príncipes que le ayudará a guardarse de las malas artes usadas por otros potentados años atrás, al mismo tiempo que elevará su estirpe y *virtus*. Los últimos versos de la fábula ahondan en esa especie de senda que debe evitarse: «Con esto al mar el capitán se alarga; / «¡vira!», dice el piloto, y todos «¡vira!»» (vv. 1217-1218). En cuanto a la dimensión ético-moral, Lope va a aprovechar el contraste del *exemplum* mítico frente a una mujer perversa para dar realce a su propia condición de desterrado y, ante todo, casto amante. Así, Ulises rechazando los abrazos de Circe será también Lope en su *Égloga a Amarilis*, que por boca de Elisio recuerda su relación con Marta de Nevares: «Hasta que ya después de largos plazos / gané la voluntad, que no los brazos»¹⁰⁵. Hasta 1633, pues, mantendrá en su memoria la castidad de aquella experiencia, y se vindicará bajo una máscara piadosa o suficientemente tolerable en la corte de Felipe IV. Ahora bien, aunque las tesis de Muñoz Cortés que citábamos al principio de este capítulo parecen oportunas, el propio investigador matizaba: «Tampoco se explica *La Circe* por la mera necesidad de justificarse ante el Conde Duque»¹⁰⁶. Junto al «sermón laico o apología del amor único idealizado»¹⁰⁷, nos enfrentamos a una obra de enorme envergadura con la que se ensaya una nueva estética anclada en la complejidad

¹⁰⁴ Luis Sánchez Laílla, «“Oh estudio liberal, discreto amigo”: Lope y la apología del sabio», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 311-312.

¹⁰⁵ Lope de Vega, *Amarilis. Égloga*, Madrid, por Francisco Martínez, 1633, f. 17v.

¹⁰⁶ Vega, *op. cit.*, 1962, p. XXII.

¹⁰⁷ Martinenche, *op. cit.*, p. 63.

conceptual, en una filosofía por momentos abstrusa¹⁰⁸. Las huellas de esas corrientes filosóficas en *La Circe* son a veces fácilmente aislables y otras veces están fuertemente entreveradas. La reflexión neoplatónica del amor a través de las obras de Ficino, Pico della Mirandola, Benivieni, etc., los ciclos de generación y corrupción aristotélicos —pero filtrados por el manual de filosofía natural de Titelmans—, más las claves políticas dispersas en sentencias y guiños forman una argamasa en el universo de la fábula que permite cohesionar amor, bestias, Circe, Sol, corrupción física-moral e intrigas palaciegas. El volumen es un *totum revolutum* fruto de adaptaciones personales, lecturas descontextualizadas y una coyuntura sociopolítica que añora el modelo gubernativo de Felipe II¹⁰⁹. Al acabar su lectura podemos, eso sí, confirmar que todo aquello que el poeta solicitó a Circe al inicio se ha consumado cabalmente: su verso rebosa sentencias de filosofía moral, su voz nos ha cantado «con nueva forma / en platónico cisne», y los lectores, afortunados, hemos conseguido esquivar el sortilegio de la maga. Gracias a Dios.

¹⁰⁸ Coincidimos con Kluge en que estos epilios se encuentran en una *crux ovidiana*: entre el ovidianismo medieval alegórico-moral «y el ovidianismo renacentista que, antes que alegorizar, prefería explorar estética, sentimental e incluso psicológicamente el contenido de los mitos vistos como historias divertidas y emocionantes de pasiones oscuras y sentimientos profundos en las que reflejarse» (Kluge, *op. cit.*, p. 163).

¹⁰⁹ Para ese «restauracionismo» valgan estas palabras de Brown y Elliott: «[Philip IV] In the first flush of excitement at finding himself a king, he made it clear that he had no intention of following in the steps of his father, who, he had been told, was weak, if virtuous. His model was to be his grandfather Philip II, the image of rectitude and application to duty» (Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven/London, Yale University Press, 1980, p. 13).

4.

LOPE PLEITEA: COMPETENCIA Y SOLIDARIDAD EN BUSCA DE UN VEREDICTO

«Murmura el blando Céfito y las fuentes
no haberme defendido;
luego fue permitido
dilatar mi defensa en versos cultos»

(LOPE DE VEGA, «Segunda parte de
La Filomena», vv. 1296-1299).

Hasta ahora hemos visto los devaneos de Lope por esculpirse una máscara de autor culto a través de mitos y estilos propios de un epilio grave. Su identificación explícita con el ruiseñor de *La Filomena* también iba por esos derroteros, pues el vínculo de esta ave con una poesía culta era bien conocido en la tradición del relato ovidiano. Basta echar un vistazo al verso 1299 de la cita que abre este capítulo, o a la propuesta de Góngora en fechas coincidentes con la difusión de *La Filomena* y gestación de *La Circe*. En «Oro no rayó así flamante grana», de 1623, la voz poética se ve incapaz de capturar la belleza que contempla por más que intenta emular el canto alado:

Oro no rayó así flamante grana
como vuestra purpúrea edad ahora,
las dos que admitió estrellas vuestra aurora,
y soles expondrá vuestra mañana.
Ave, aunque muda, yo, émula vana
de la más culta, de la más canora,

en este, en aquel sauce que decora
verdura sí, bien que verdura cana (vv. 1-8)¹.

Sin nombrar directamente al ruiseñor, el soneto de Góngora lo ensalza como el ave «culto» y «canora» por antonomasia. Además, la puntuación propuesta por Carreira para «aunque muda, yo» —y en oposición al «aunque mudo yo», o al «aunque muda ya» preferido por Ciplijauskaité— incide aún más en la paradoja del mito de Filomena: silenciada en vida por Tereo, pero dotada de un virtuoso canto tras su metamorfosis².

Pero como avanza también la cita de inicio, además de un verso culto la voz del ave trae una defensa. Esto es, un descargo frente a denuncias, un discurso agridulce que evidencia tensiones y enfrentamientos. El detalle desmonta súbitamente el idílico escenario del ruiseñor-poeta, que lucha por la supervivencia en la reordenación de un territorio como es el bosque (literario). De querer subsistir, deberá servirse del recurso darwiniano de *competencia*, esencial en la selección natural, así como del de *solidaridad* o *ayuda mutua* kropotkiano³. En su personal relación organismo-medio, Lope abordará ambas vías de conservación desde una perspectiva original y fuertemente arraigada en experiencias vitales de todo pelo. Así, en un primer apartado analizaremos la competencia con sus críticos adversarios, la cual adoptará el disfraz de un litigio judicial en el que las partes exponen la rencilla ante un juez simbólico e histórico, la monarquía; y en un segundo apartado trataremos la solidaridad, que discurrirá a través de una sociabilidad desbordada, tejida por medio de dedicatarios y destinatarios de los que se espera un eficaz respaldo durante ese proceso abierto.

En llano, lo que veremos en este capítulo será el modo en que Lope explota el contexto jurídico del ruiseñor hasta convertir a *La Filomena* y *La Circe* en unas metafóricas defensas o *informaciones en derecho*. Tomaremos como punto de partida la «Segunda parte de *La Filomena*», una silva que pivota en torno al

¹ Góngora, *op. cit.*, 2000, vol. 1, p. 585.

² Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 162. Véase también Elizabeth Amman, «“Ave (aunque muda yo)”: The Image of the Nightingale in Góngora’s Love Sonnets», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 67:2, 2013, pp. 63-74.

³ Para el amplio campo en que se han podido aplicar esos conceptos, véanse Sergio Bagu, «Agresividad y cooperación: una revaloración del darwinismo y su proyección histórico-social», *Revista Mexicana de Sociología*, 21:1, 1959, pp. 57-64; Olivier Soubeyran, «Darwin y Kropotkin: dos concepciones opuestas del progreso y sus implicaciones en geografía humana», *Revista de Geografía*, 18, 1984, pp. 31-46; Álvaro Girón Sierra, «Piotr Kropotkin: una lectura anarquista de Darwin», *Enciclopèdic. Centre de Documentació Històrico-Social Ateneu Enciclopèdic Popular*, 30, 2005, pp. 3-10; o Gustavo Vallejo y Marisa Miranda (eds.), *Políticas del cuerpo. Estrategias modernas de normalización del individuo y la sociedad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

duelo entre el ruiseñor y el tordo. Y quien dice duelo dice pleito, pues uno y otro necesitan de un juez —«Oíd, Sibila, vos; oíd, señora; / seréis jüez en tanta diferencia» (vv. 85-86)—, de unos testigos que puedan avalar los alegatos de uno y otro bando —«Los Pílates y Orestes / que trajo el tordo fueron la abubilla / y el ave infelicísima a Castilla» (vv. 190-192)—, y de un veredicto final —«Pero los dioses luego decretaron / la sentencia en favor de Filomena» (vv. 1334-1335)—. Luego de esta transformación —la de Filomena y la del duelo—, argumentaremos que la veta forense recorre el prosímetro cortesano de 1621 al completo, el de 1624 e incluso toda su obra desde 1620.

Si al inicio de esta monografía cavilábamos muy sujetos al texto, lo que ahora proponemos es una mirada crítica que lo desestructura. La hipótesis que aquí compartimos se adentra en las posibilidades extratextuales hasta determinar en qué grado las circunstancias vitales de Lope influyeron en la «textualización» de sus dos obras. Pues realmente lo que hay detrás de su actuar en competencia o en solidaridad es un *estar-en-el-mundo* disconforme con la extinción de su hegemonía literaria. Es, en definitiva, una interpretación simbólica y de largo alcance que puede seguir conjugándose con las cacareadas ideas en torno al anhelo de mecenazgo y del puesto de cronista oficial para esta etapa vital y literaria del Fénix. Poco explotada hasta ahora, pensamos que esta exégesis que hacemos puede ser un marco operativo general para futuros acercamientos a su producción literaria de los años veinte.

4.1. ESCENIFICANDO LA COMPETENCIA: DEL DUELO MÍTICO AL PLEITO BARROCO

A lo largo de su carrera, Lope fue apropiándose de mitos que simbolizaban sus batallas personales, sus dilemas y mayores obstáculos. De entre ellos, el mito de Marsias y Apolo siempre fue uno de los más caros al autor, ya sea que lo leyera desde los versos ovidianos⁴, desde las exégesis mitológicas —como las *Mythologiae* de Natale Conti (1551)⁵— o desde las colecciones de emblemas de la época.

En su tragicomedia *Lo fingido verdadero*, el entonces pagano Ginés informaba a Diocleciano de tener en repertorio una fábula titulada «La contienda de Marsias y de Apolo», cuyo autor, un tal Corintio, parecía ser la encarnación del propio sátiro, al componer con más fallos que aciertos, o incluso un humilde *alter ego* del Fénix (acto II, vv. 1235-1240). Aunque la comedia se redacta probablemente hacia 1608, no fue publicada hasta 1621, al cierre de la *Parte XVI*⁶.

⁴ Ov. *Met.* VI, 382-400.

⁵ Conti, *op. cit.*, pp. 444-446.

⁶ S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 326-327.

Resulta cuando menos curioso que ese mismo año Lope imprima una fábula, o parte de la misma, con un subtexto similar, pues de sobra son conocidos los versos con los que arma la contienda del ruiseñor y el tordo en la «Segunda parte de *La Filomena*»:

La Envidia, que declara
 presto su inclinación, al miserable
 tordo infestó de suerte
 que, esforzando la voz para su muerte,
 desafió la dulce Filomena,
 con risa de los dioses, que al notable
 espectáculo nuevo
 de Marsias y de Febo,
 de Aragne y Palas, a la selva amena
 con verdes lauros y sagradas vestes
 bajaron de los cóncavos celestes,
 y a las estrellas igualó su arena (vv. 178-189).

En torno a esas fechas, el mito de Marsias y Apolo debió de cobrar una especial lectura al calor de las polémicas en que se veía envuelto nuestro poeta. En la línea de trinchera abierta contra Pedro Torres Rámila, Columbario hizo emerger al flautista soberbio y las risas alentadas para escarmentar al maestro de gramática y sus disparatados adláteres:

En el llamado «Sueño jocoso», una pieza alegórica que se inscribe en las páginas de la *Expostulatio*, Columbario se burla de la música de Ruitano, Filocalo y Curio, esto es, Pedro Torres Rámila, Manuel Ponce y Juan Pablo Mártir Rizo:

Agitado por estos versos imprevistos, dirigí la mirada hacia las voces de los cantantes y reparé en unos músicos que pertenecían al grupo de los críticos y saludaban a algunos de los que entraban como si les hicieran un favor. Por lo demás, el espectáculo casi me provocó la risa, pues inflamaban sus carrillos de tal modo que podrías creer que parecían Marsias pintados⁷.

No es de extrañar, pues, que el argumentario de la *Expostulatio*, mito incluido, se repita y recree en numerosos *loci* de esta sección de la fábula que analizamos. A decir verdad, el duelo musical entre el dios y el sátiro se menciona hasta tres veces en *La Filomena*. La primera vez, a través del «advertimiento» que el poeta hace a doña Leonor, justo antes de iniciar esa «Segunda parte». Ahí ya se pone sobre la mesa el correlato entre la historia mítica y el concurso que el

⁷ González-Barrera, *op. cit.*, 2012, p. 158.

ruiseñor entabla con el tordo, incluyendo la identidad real de esta nueva Filomena metamorfoseada. Folios más adelante, Lope volverá a trabajar el mito en su soneto «A Juan de Piña, en defensa de Apolo», y, finalmente, en la silva que le vuelve a dedicar a su amigo poco antes de concluir la obra. Digamos que, en cada uso del mito, Lope acude a una esfera más o menos restringida donde escenificar el enfrentamiento. Así, en la silva a Juan de Piña, retrata las justas literarias —«En justa de poetas / ¿júez queréis hacerme?»⁸—, certámenes ocasionales que animaban la agenda cultural de ciudades, y cuyas chispas podían prender fuego más allá del evento y su diplomacia. Eran, al fin y al cabo, palestras bien conocidas, donde los *Marsias* hacían acto de presencia a la vista de todos y para martirio de todos. Incluido en el fenómeno de las justas, el desafío del sátiro es un mal común y compartido por los agentes del campo literario. En el soneto a Juan de Piña —«La dulce flauta, de los dioses risa»—, Lope cierra algo más el enfoque con el que aborda el mito y parece acomodarlo a experiencias propias o compartidas con el destinatario del poema, amigo confidente, como si confesara a grandes rasgos haber recibido golpes, pero sin llegar a desvelar nombres o detalles. En la «Segunda parte de *La Filomena*», en cambio, Lope pone nombres y apellidos, pormenoriza el litigio y saca a relucir trapos sucios para ajustar cuentas públicamente.

Pero extrapolar el mito de Marsias y Apolo a los fuegos cruzados entre neoaristotélicos y lopistas a principios del siglo xvii podía ser una táctica delicada. El relato de la Grecia clásica partía de una situación de desafío solemne en campo cerrado, el Parnaso, en el que un auditorio, las musas, decidiría quién resultaba vencedor. Está claro que esa estructura de enfrentamiento Lope la rescata como mero recurso literario, sin abandonar nunca los límites de la ficción y siempre al hilo de la fábula que acababa de abordar. Pero, ¿y si la sugerencia de un duelo abierto contra Rámila pusiera en un brete la moralidad de Lope? El duelo, o «batalla de dos» (*Aut.*), había sido proscrito por el Concilio de Trento en 1563, excomulgándose a duelistas, padrinos, espectadores y al caballero que hubiera cedido el campo. Su práctica clandestina incendió la ira del conde-duque de Olivares en su «Discurso para desterrar la ley del duelo» de 1638:

Varios observadores extranjeros subrayan que en la época de Felipe II se castiga severamente a los contraventores: manos cortadas, destierros a los presidios africanos, penas de horca, etc., lo que acarrea la escasez de los desafíos en España a diferencia de Francia. La misma situación se encuentra en tiempos de Felipe III, si se cree a Cristóbal Suárez de Figueroa que en 1615 afirma que «casi en ninguna provincia o

⁸ Nótese el eco de la *recusatio* en la «Epístola I» de Horacio a Mecenas: «*Prima dicte mihi, summa dicende Carmina, / spectatum satis et donatum iam rude quaeris, / Maecenas, iterum antiquo me includere ludo*».

ciudad es admitido o tiene lugar» (*Plaza Universal*, fol. 270 rº). En cambio, en la época de Felipe IV y Olivares, en 1638, un testigo afirma: «son tantos los desafíos de gente principal a esta parte, que el Conde Duque ha hecho un papel para ver de extirparlos» (*Cartas de Jesuitas*, XIV, p. 408)⁹.

Hay que sumar a ese riesgo las diligencias abiertas por el Consejo Real contra las sátiras de la *Expostulatio*. Un caso que, sin llegar a mayores, evidenció la ilegalidad y repercusión de tales dimes y diretes. Los interrogatorios hechos en 1622 a varios de los implicados —Ponce, Aguilar, Tamayo de Vargas, Montoya, Mártir Rizo y aun el mismo Lope— nos hacen pensar que en las fechas en que se publica *La Filomena* las aguas no habían vuelto del todo a su cauce¹⁰. ¿Estaba Lope dispuesto a retomar el ataque contra Rámila desafiando la ley y el nuevo orden moral? Parece más sensato pensar que Lope, para no renunciar al ideal caballeresco de la reparación de la honra y no poner el dedo en la llaga sobre un tema que levantaba aún escándalo, se valiera del recurso de la traducción-actualización del mito. Traducción por cuanto los lectores no podremos oír ni valorar las arremetidas melódicas del lance, que son las que oyen los testigos directos. Así, la voz poética se ve obligada a traducirnos los gorjeos y contrapuntos en un lenguaje humano comprensible, en dos narrativas opuestas. Y actualización porque en esa transliteración los presupuestos de un duelo a la antigua se contaminan de la justicia procesal, con actos y terminologías consustanciales a un pleito del siglo xvii.

Esa re-contextualización “legalista” del mito de Filomena había ido cuajando en la lírica española desde finales del siglo xvi. A vueltas con la producción de Góngora, este ofreció una faceta diferente del ave, con la que establecía nuevos visos de oposición y contraste. En su soneto «Con diferencia tal, con gracia tanta», de 1584 según el manuscrito Chacón, el ruiseñor de corte garcilasiano incorpora un plano de lectura más a partir de las agudezas y juegos lingüísticos que su autor trae del ámbito forense:

⁹ Claude Chauchadis, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 1987, p. 89.

¹⁰ Tubau Moreu, *op. cit.*, 2008, pp. 45-46. El autor, no obstante, sugiere que «las sátiras, si bien contaron con una difusión manuscrita y oral notable (según confirman todos los declarantes del interrogatorio), a principios de 1621 estaban suficientemente olvidadas como para que Lope no tuviera reparos en aprovechar algunos de sus versos. Sin duda, de haber sido interrogado por estas sátiras por entonces, no habría procedido de esta manera» (p. 49). Nosotros nos inclinamos más por suponer que para principios de 1621 las denuncias y diligencias podían estar ya activas, y que la reutilización de argumentos de la *Expostulatio* en la contienda con el tordo e incluso la reescritura de la sátira segunda del libelo en la epístola a Diego Félix de Quijada y Riquelme eran estratagemas sutiles que pasarían desapercibidas a ojos menos expertos. Véase también Conde Parrado, *op. cit.*

Con diferencia tal, con gracia tanta
 aquel ruiñeñor lloira, que sospecho
 que tiene otros cien mil dentro del pecho,
 que alternan su dolor por su garganta;
 y aun creo que el espíritu levanta,
 como en información de su derecho,
 a escribir del cuñado el atroz hecho
 en las hojas de aquella verde planta.
 Ponga, pues, fin a las querellas que usa,
 pues ni quejarse ni mudar estanza
 por pico ni por pluma se le veda;
 y llore solo aquel que su Medusa
 en piedra convirtió, por que no pueda
 ni publicar su mal ni hacer mudanza¹¹.

Los trabajos de Poggi y Gargano analizan todo el flujo de contaminación de este *topos* desde la lírica trovadoresca y petrarquista hasta la de Marino y Quevedo¹². En lo que ambos investigadores italianos coinciden es en subrayar que, con el poeta cordobés, el tema «filomeno» se adentra en un ámbito jurídico que lo redimensiona al mismo tiempo que confiere al soneto ambigüedad y un alto grado de conceptismo. Las expresiones «información de su derecho» (v. 6), «mudar estanza» (v. 10) o «por pico ni por pluma» (v. 11), e incluso las «hojas» (v. 8) sobre las que el ave escribe tienen pleno sentido dentro de la burocracia y jerga de los pleitos, pero también aluden al entorno y a la naturaleza animal del ruiñeñor-poeta. Tal lectura doble y novedosa ya fue advertida por Salcedo Coronel al comentar el poema de su amigo en torno a 1645:

Alude don Luis a esto y, con gallardo espíritu, como suele siempre, valiéndose de los equívocos de nuestra lengua, dice que el ruiñeñor levantaba el espíritu a escribir en las hojas de los árboles el hecho atroz de su cuñado, como en información de su derecho. Hojas se llaman las de los árboles, y a su semejanza también las de los pliegos de papel en que se escribe. En los pleitos y causas hay hecho y derecho, y así, cuando se escribe para informar los jueces, primero se propone el hecho, que es el cuerpo principal de la causa, y luego el derecho, que es el sentido de las leyes,

¹¹ Góngora, *op. cit.*, 2000, vol. 1, pp. 47-48.

¹² Giulia Poggi, «Ruiñeñores y otros músicos “naturales”: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 257-270; y Antonio Gargano, «Góngora y el ruiñeñor. Lectura del soneto “Con diferencia tal, con gracia tanta” como epigrama agudo», en *Aurea poesis: estudios para Begoña López Bueno*, eds. Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz, Córdoba/Huelva/Sevilla, Universidad de Córdoba/Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla, 2014, pp. 125-140.

para el caso propuesto. Llámense estos escritos informaciones en derecho, a que aludió nuestro poeta¹³.

Y más adelante, revelará que «mudar estanza» es dirigirse a otra audiencia o tribunal para alzar la queja, y que «por pico ni por pluma» es un juego sobre la fórmula documental «por palabra y por escrito», o su variante «por palabra y por pluma»¹⁴.

Aun así, no todo es invención de Góngora en este soneto. En el texto ovidiano asoma una tibia alusión al universo judicial —«*indicium sceleris*»¹⁵—, y tanto en Petrarca —«*Quel rosignuol che sì soave piagne*»— como en Garcilaso —«*Cual suele el ruiseñor con triste canto / quejarse, entre las hojas escondido*»— se reitera la queja del ruiseñor ante la pérdida, ya sea la de sus crías o la de su amada, según la aplicación del mito. Ni tan siquiera «las querellas» del soneto del cordobés (v. 9) suponen una alternativa particular, frente al genérico *quejas/ quejarse*. De hecho, es usual que Filomena *se querelle* en otras composiciones de fechas más tempranas sin que haya que presuponer una interpretación jurídica de fondo, pues el verbo podía tener una acepción menos marcada: «explicar el sentimiento propio o contra alguno, lamentarse o dolerse» (*Aut.*). Así lo leemos, por ejemplo, al inicio de la *Canción III* de Garcilaso, o en la *Bucólica del Tajo*, de Francisco de la Torre, compuesta ya en la segunda mitad del siglo xvi. En la égloga primera de esa *Bucólica*, el enigmático poeta nos regala la siguiente octava:

Entre cuyas umbrosas ramas bellas,
Filomena dulcísima cantando
ensordece la selva con querellas,
su gravísimo daño lamentando;
llevan los aires los acentos dellas,
los montes y las cuevas resonando,
de donde, con tristísimo gemido,
eco responde al canto dolorido (vv. 49-56)¹⁶.

Lo que sí hace Góngora, en cambio, es enfatizar el valor forense de *querellarse*, desdoblarse ese lamento del ave/amante en una «acusación ante el juez,

¹³ García de Salcedo Coronel, *Las obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644 [i.e. 1645], vol. 2, primera parte, p. 354.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ov. Met.* VI, 578.

¹⁶ Francisco de la Torre, *Poetas*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

quejándose de alguno por delito, injuria o agravio que le ha hecho» (*Aut.*). El conceptismo de «Con diferencia tal, con gracia tanta», creemos, se debió de desarrollar a partir de esa ambigüedad léxica y ornamentarse después de otras expresiones y fórmulas legales que casaran bien con el mito para mantener la doble lectura.

Sea cual fuere el detonante y proceso de escritura del poema de Góngora, su propuesta afectó de forma decisiva al tratamiento posterior de la querrela del ruiseñor por parte de otros ingenios. Siguiendo la estela marcada por ese soneto de Góngora, Lope podía haber trabajado esa imagen de forma fugaz entre 1612 y 1615 para su comedia *Con su pan se lo coma*, si bien publicada en la *Parte XVII*, de 1621¹⁷. En el acto II, Inarda expone a Laureta su versión del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» con estos versos:

Bien hayan, Laura, los prados,
y aquellas solas riberas.
Cuando mucho, un ruiseñor
divinamente cantando
estará el cielo informando
de los pleitos de su amor (vv. 1371-1376)¹⁸.

Para 1621, el Fénix dejará caer, aquí y allá, algunos giros y fórmulas que tiñen a la silva de un halo jurídico, de un proceso oral abierto contra dos litigantes. No se trataba ya de zaherir por escrito y verse luego envuelto en indagaciones legales —cosa que nuestro poeta conocía de primera mano—. Da la impresión de que aquí Lope prefiere atemperar la sátira y la calumnia con un dispositivo de enfrentamiento oficial y legítimo en la época. Irreprochable.

Uno de los primeros pasajes que permite esta interpretación es

y haciéndole una peña dulce sombra,
traída por reliquias del Parnaso,
y una ciudad que nunca tuvo miedo,
que la firmeza nombra
alta imperial Toledo,
propuso el nuevo caso,
pidiendo grata audiencia,
a tanta celestial circunferencia,

¹⁷ Morley y Bruerton, *op. cit.*, p. 303.

¹⁸ Lope de Vega, «Con su pan se lo coma», ed. de Daniele Crivellari, en *Comedias. Parte XVII*, ed. de PROLOPE, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Barcelona, Gredos, 2018c, vol. 1, p. 149.

donde era el tordo un punto
indivisible, aunque a la envidia junto (vv. 205-214).

Según este fragmento y una vez reunidos todos los actantes —declarantes, testigos y jueces—, el ruiseñor se ve en la obligación de presentar el «nuevo caso» y pedir «grata audiencia». Lo que expone Filomena es «nuevo» en tanto que es diferente a esa denuncia contra Tereo que propaga por los bosques, entre mercedes y gracias a la divinidad. Pero sigue teniendo algo común con lo primero, por lo que puede tratarse de un segundo crimen o agravio:

Estaba en este tiempo Filomena
en una selva amena
trinando la garganta
con tan süaves puntos y redobles
[...]
No la historia cantaba de Tereo,
cuando con oro letras escribía
a la venganza, en que el agravio para,
sino del cielo el ínclito trofeo
que el Antártico polo le ofrecía,
con sangre viva calentando el ara (vv. 155-158; 172-177).

Recordemos que por *caso* se entiende «la especie del hecho que se propone para consultar a alguno, y pedirle su dictamen; y en lo jurídico se llama también así la ocasión o motivo en que se funda la determinación de la ley o el hecho en que se concuerdan las partes litigantes para la resolución y sentencia» (*Aut.*). El valor judicial del concepto se intensifica aún más con esa proposición del mismo —«propuso» (v. 210)— que hace Filomena, y que en derecho procesal contemporáneo se conoce como *teoría del caso*; esto es, el ángulo o perspectiva desde la que se presenta la información¹⁹. En consecuencia, todo apunta a que la estrategia del ruiseñor será la de asimilar la ofensa del tordo a la barbarie de Tereo, de forma que el presente caso pueda justificar el desarrollo de un pleito criminal y abrir una vía penal. Acto seguido, nuestra ave pide audiencia, entendiendo por ello no solo una demanda de que se la escuche, sino de que su defensa sea registrada ante un cuerpo de magistrados competentes. *Audiencia* «se llama también el tribunal compuesto de ministros togados: como son los de

¹⁹ Ricardo Elías Puelles, «No todos los caminos conducen a Roma: la teoría del caso, su utilidad en la litigación oral y una propuesta de enseñanza», *Themis. Revista de Derecho*, 68, 2016, p. 208. Véase también Andrés Baytelman Aronowsky y Mauricio Duce Jaime, *Litigación penal, juicio oral y prueba*, Lima, Editorial Alternativa, 2005, p. 102.

Sevilla, Coruña, o Galicia, Oviedo, Zaragoza, Valencia y Barcelona, las cuales no tienen tanta jurisdicción como las Chancillerías de Valladolid y Granada. Lat. *Senatus. Concilium.*» (*Aut.*). De hecho, cuando las partes se dirijan a su auditorio emplearán el término latino que recoge la definición vista para subrayar el carácter forense del proceso:

dijo con voz retórica de tordo:
«Las partes son de la oración, senado
amplísimo, ilustrísimo,
ocho, según Antonio las describe (vv. 491-494);

«Senado ilustre y claro
—dijo el ave amorosa,
templando el pico en la primera rosa— (vv. 745-747).

A veces, el encorsetamiento rígido y altamente formalizado de una situación de juicio se insinúa en alguna que otra pulla cruzada. Tomemos por caso esta advertencia del ruiñeñor, con la que se le recuerda al querellado su obligación de decir la verdad:

Y tú, que de mi dulce voz te enojas,
¡oh ave para mí negra y infausta!,
la garganta inexhausta
de maldecir a quien jamás te ofende,
en tus pequeños músculos extiende,
y advierte que, presentes las deidades,
no has de mentir, sino cantar verdades (vv. 425-431).

El juramento promisorio de verdad mediante el cual el declarante se comprometía a no mentir tiene un origen remoto, aunque ya se plantea en el título 11 de la «Tercera partida» de Alfonso X, el Sabio: «Jura es averiguación que se hace nombrando a Dios o alguna otra cosa santa sobre lo que alguno afirma que es así o lo niega; y podemos aun decir en otra manera que jura es afirmación de la verdad»²⁰. Solía tomarla a los testigos el escribano u otro asistente de sala de audiencia, y su no cumplimiento suponía un delito por falso testimonio. Si bien aquí el tordo es el querellado, su acatamiento de la verdad se entendía una obligación ética y religiosa, máxime ante la tribuna celestial que los juzga.

No obstante, en las últimas intervenciones de nuestros protagonistas irrumpen muchos otros aspectos que nos evocan el pleito y sus peculiares rituales. Por

²⁰ Alfonso X, Rey de Castilla, *Las siete partidas*, Madrid, Verbum, 2020, p. 103

ejemplo, tras la intervención del tordo, Filomena cree necesaria una contrarréplica para apuntalar su querrela-defensa, y lo hace remitiendo al concepto de *información*, que en derecho quiere decir «la alegación escrita que el abogado hace para instruir a los jueces de la justicia de alguna de las partes, en los pleitos y causas civiles o criminales» (*Aut.*):

Filomena dulcísima, creyendo
que más información era importante,
solicitó el silencio circunstante,
y templando la voz con el süave
Céfiro que en las aguas sumergía
las varias plumas que vistió aquel día,
movió la lengua en dulce acento y grave (vv. 712-718).

En la obra dramática de Lope son innumerables los pasajes en los que *información* y *pleito* llegan a ser palabras casi colindantes. Por tanto, es presumible que el alegato de la Filomena sea en realidad una *información en derecho*, antes que un mero acto de informar cotidiano:

Viose vuestro pleito ya
con información tan fuerte,
que os sentencian a la muerte,
y que ya firmada está,
y así os manda el rey traer
de la torre y cárcel noble
a la pública
(*El amigo por fuerza*, acto II, vv. 2063-2069);

Porque después de informar
a los señores jueces,
en impresa información,
del hecho en que el pleito pende,
habló en sus estrados hoy
Aurelio, tan altamente,
que mal año para Livio,
el Petrarca ni Holofernes
(*El alcalde mayor*, acto II, vv. 1602-1609);

Necio, me tuvo seguro,
y sospechoso discreto;
porque yo no te quería
para pedirte consejo.
¿Qué libro esperaba yo

de tus manos? ¿En qué pleito
habías jamás de hacerme
información en derecho?
(*La dama boba*, acto III, vv. 2433-2440).

Para Covarrubias, «información también lo es la que se hace de palabra». Es decir, que Filomena añade oralmente más detalles a un informe previo de la causa. Desde este punto de vista, hay una clara conexión entre el segundo parlamento del rui señor y el proceso de la querrela escrita que planteaba el soneto de Góngora, donde el ave hacía su información en derecho o alegación escrita sobre la hoja del árbol. Podríamos hablar, incluso, de cierta relación de continuidad entre el soneto y la silva, pues se diría que el primero muestra esa fase inicial de denuncia escrita y apelación a la autoridad, mientras que la silva se sumerge de lleno en el proceso oral abierto.

La suma de información de Filomena básicamente tiene por objetivo hacer de su querrela una defensa, posicionarse no tanto como acusador sino como víctima con derecho a oposición: «que esto no es alabarse, / a nadie preferirse, / a nadie aventajarse; / es solo defenderse / y a viles objeciones oponerse» (vv. 1267-1271)²¹.

Así pues, el intento por desacreditar las falsas acusaciones motiva que la recta final del discurso se plague de referencias al derecho natural —ley divina— y al derecho positivo —ley humana—²². De este modo, todos los planos del *ius commune*, del individual e inalienable al colectivo adquirido, legitiman su maniobra contra el tordo:

pues que por ley divina
y humana se concede
la natural defensa,
naturaleza inclina,
en cuanto el hombre puede,
a resistir la ofensa (vv. 1272-1277);

²¹ La acusación vil había sido uno de los estímulos más tempranos para el desarrollo de la retórica judicial en los dramas de Lope. Concretamente, en su *Carlos el perseguido*, de 1590, la duquesa de Borgoña acusa falsamente a Carlos de haber intentado seducirla, lo que provoca un continuo discurso de defensa del protagonista ante el duque, juez de la causa. Véase Fausta Antonucci, «Paradigma processuale e retorica giudiziaria in alcuni drammi di Lope de Vega», en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, ed. Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 135-166.

²² Christoph Strosetzki, «De la *lex divina* a la *lex positiva* en la literatura de tratados del Siglo de Oro», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano *et alii*, Madrid/Fankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 159-174.

Las leyes llaman lícita
 la defensa del hombre
 a la fuerza y la injuria,
 al agravio y molestia;
 común es este nombre
 y el natural derecho de las gentes (vv. 1287-1292);

al mismo tiempo que preserva su artificiosa *humilitas* y llama la atención de los doctos de la jurisprudencia sobre la envidia del adversario:

Y pues las leyes quieren
 que el honor se anteponga
 aun a la misma vida,
 justo derecho adquieren
 los que, cuando se oponga
 la envidia fementida
 a la verdad con actos adquirida,
 intenten su defensa, y de su furia
 se libren con modestia (vv. 1278-1286);

Si los jurisconsultos
 la acusación presumen por envidia,
 por ella es bien que reprobarse deba;
 calumnia el que no prueba,
 la mentira fastidia,
 supuesto que nos mueva
 vestida de retóricos colores (vv. 1300-1306).

Pero también otro de los objetivos de la información en derecho era el de alegar; es decir, defender

las razones y motivos que hay para probar y justificar su derecho, ahora sea por escrito, fundándolo con las leyes y autoridades de los autores, ahora sea verbalmente, como hacen los abogados en los estrados y tribunales, si bien ya el uso llama a la defensa verbal *informar* (*Aut.*, s.v. *alegar*)²³.

Es lo que se conoce, frente a las proposiciones fácticas y los medios de prueba, como *proposiciones jurídicas*, «elementos de la teoría del delito aplicables al

²³ Santos M. Coronas González, «Alegaciones e Informaciones en Derecho (*porcones*) en la Castilla del Antiguo Régimen», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 73, 2003, p. 166, n. 2.

caso concreto»²⁴. En consecuencia, esta coda del ruiseñor entre los versos 1272 y 1295 remata la fundamentación encadenando máximas de la jurisprudencia más o menos parafraseadas, las cuales probablemente emanaran de la consulta de repertorios o diccionarios a los que nos tiene muy acostumbrados Lope. Desde la edición de *La Dorotea* de Edwin S. Morby hasta los recientes estudios de Boadas y Conde Parrado se ha puesto de manifiesto una y otra vez que el Fénix desgajó múltiples sentencias y glosas marginales del manual jurídico *De methodo ac ratione studendi*, de Matteo Gribaldi (Lyon, 1541)²⁵. Es más, ese uso del manual se intensifica especialmente en los años de composición de *La Filomena*, como demuestran Boadas y Conde Parrado a través del análisis de las dedicatorias de las *Partes XIII-XX*:

Ya en los primeros años del siglo xvii, durante la redacción de la *Jerusalén conquistada* (Madrid, 1609), Lope utilizó el *De methodo* para introducir algunas máximas latinas en los márgenes de su composición épica [...], pero creemos que su utilización no empezó a ser sistemática hasta principios de la década de los veinte, a partir de la publicación de la *Parte XIII* de comedias, cuando incorporó una dedicatoria específica para cada una de ellas²⁶.

Por lo que respecta a la contienda del ruiseñor y el tordo, Lope no inserta ninguna máxima latina en ella, aunque cabe la posibilidad de que no hubiera transcrito las citas latinas y sí las hubiera traducido y acomodado entre los versos, como hiciera en *La Dorotea*²⁷. Un somero cruce entre este pasaje final de la «Segunda parte de *La Filomena*» y el manual de Gribaldi arroja sorprendentes concomitancias. Los versos «Y si las leyes quieren / que el honor se anteponga / aun a la misma vida» (vv. 1278-1280) podrían ser un circunloquio de la *sententia* «*Honorem lucro imò etiam vitae praeferendum*», que Lope ya había incluido en las notas con que acompañó a su *Jerusalén* en 1609²⁸. Y un poco más abajo,

²⁴ Puellas, *op. cit.*, p. 209.

²⁵ Vega, *op. cit.*, 1968a; Sònia Boadas y Pedro Conde Parrado, «La erudición jurídica en Lope de Vega: el *De methodo* de Matteo Gribaldi», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 38, 2021, pp. 1-17.

²⁶ Boadas y Conde Parrado, *op. cit.*, p. 3. Habría que incluir igualmente la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrono san Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la justa poética se escribieron*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1622, en cuyo f. 40v, al invocar las leyes de la justa poética, Lope-Burguillos espiga otra cita del jurisconsulto.

²⁷ Vega, *op. cit.*, 1968a, p. 386.

²⁸ Matteo Gribaldi, *Matthaei Gribaldi Mophae Iurisco[n]sulti Cheriani, in celebri Valentini gymnasium iura civilia enodantis, de methodo ac ratione studendi libri tres*, Lyon, Antoine Vincent, 1541, lib. I, p. 15. Para el empleo en la *Jerusalén*, véase Lope de Vega, *Poesía III. Jerusalén*

los versos «Las leyes llaman lícita / la defensa del hombre / a la fuerza y la injuria» (vv. 1287-1289) parecen ser traducción casi directa del «*Contra vim atq[ue] iniuriam licitam esse defensione[m]*»²⁹. Difícil o casi imposible sería, en cambio, identificar la edición exacta que guardaba Lope en su biblioteca, máxime cuando Boadas y Conde Parrado contabilizan «hasta 15 a lo largo del siglo XVI»³⁰.

Tras este segundo discurso del ruseñor, testigos y lectores esperaríamos una respuesta del tordo para compensar el número de intervenciones. Es decir, y resumiendo las estocadas dadas, el duelo lo prologa o convoca Filomena; luego toma la palabra el tordo; a continuación, la culta ave añade algo más a su información; y, por último, sería lógico oír/leer la contrarréplica del querellado. No obstante, ese cuarto parlamento nunca ocurre: los dioses no dejan responder al tordo y lo condenan a un eterno silencio, dando un veredicto rotundo a favor de Filomena:

cuando teñido de envidioso espanto
de ver que darle el premio proponían,
el tordo quiso responder, haciendo
con las funestas alas ronco estruendo.
Pero los dioses luego decretaron
la sentencia en favor de Filomena,
y a su eterno silencio condenaron (vv. 1330-1336).

Esta asimetría comunicativa también cabría inscribirla entre las características del pleito oral. En derecho procesal, esta se aborda como un efecto común provocado por la autoridad judicial—en este caso, los dioses—, la cual puede controlar y gestionar los turnos de intervención de forma desigual. Si bien no deseable, esa particular descortesía se imbrica en las peculiaridades inherentes a una situación de juicio:

a) el sistema de toma de turnos es más rígido que en la conversación informal cara a cara; b) el carácter institucionalizado de la interacción favorece que se produzcan expresiones formulaicas cuando las diferentes partes litigantes inician sus intervenciones; c) existen diferentes tipos de registro dentro del lenguaje legal [...]; d) en el juicio se emplean diferentes estrategias interrogatorias que reflejan la relación de poder —asimétrica— entre los participantes [...]»³¹.

conquistada. Epopeya trágica, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003b, p. 83, octava 68.

²⁹ Gribaldi, *op. cit.*, p. 13.

³⁰ Boadas y Conde Parrado, *op. cit.*, p. 15, n. 5.

³¹ María Bernal, «Descortesía en el contexto judicial: el caso del juicio del 11-M», en *(Des)cortesía en español. Espacios teóricos y metodológicos para su estudio*, eds. Franca Orletti y Laura

Así pues, los *loci* por los que se filtra la actualización forense del duelo mítico son muy contados y sutiles, según lo expuesto hasta ahora. En este punto, merece la pena recordar a Martínez Martínez cuando concluye que Lope nunca tuvo ni honda erudición ni debilidad jurídicas. Si echó mano de un lenguaje técnico fue en sus cotas más inteligibles, del mismo modo que recurría a los nombres de Bártulo y Baldo —los grandes juristas italianos del siglo XIV— para crear antonomasias manidas, a veces con fines humorísticos:

Lope muestra claramente las varias direcciones que solamente un genio como él puede imprimir en el empleo del lenguaje. Los recursos procedentes del campo jurídico son empleados en diferentes acepciones: unas veces, para indicar el prototipo de sabiduría jurídica, de conocimiento científico: Bartolo [*sic*] es el modelo preferido, seguido de Baldo y de Jasón de Maino; otras veces, se acude pura y llanamente a la enumeración de autores, que demuestra el conocimiento completo, que no profundo, de Lope acerca del mundo jurídico. Insistimos en una idea ya expresada: las citas de estos autores obedecen a su conocimiento a nivel culto y, quizás también, a nivel popular. Lope encarnaría el primero de ellos, nivel culto que no implica un dechado de erudición jurídica, sino acaso un conocimiento concreto y puntual de esas obras y autores³².

Mientras que en *La Filomena* el lucimiento del saber jurídico es muy liviano y ni tan siquiera repasa los nombres de los juristas comentados arriba, *La Circe*, en cambio, se inclina por una estrategia más tradicional o expresiva, a falta de una *amplificatio* del mito de la hechicera sobre materiales autobiográficos. Por ejemplo, el juicio de Paris en «La rosa blanca» se hilta entre insinuaciones legales y lugares comunes del poeta:

Paris, ¿qué leyes la belleza tiene?
 ¿Qué Bártulos, qué Baldos las escriben?
 ¿De qué romanos césares proviene
 su justo imperio? ¿En qué provincia viven?
 Si al tribunal de amor el gusto viene,
 y sus pleitos a prueba se reciben,

Mariottini, Roma/Stockholm, Università degli Studi Roma Tre-EDICE, 2010, p. 602. Ejemplos de la forma en que los litigantes interactúan frente a la justicia dentro de un proceso oral podemos encontrarlos en algunos autos sacramentales de Lope, como *Los acreedores del Hombre*, en los que se aprovecha esa estructura de pleito para difundir el mensaje eucarístico. Véase Lope de Vega, *Autos sacramentales completos de Lope de Vega, vol. 6. Los acreedores del Hombre*, ed. de Daniele Crivellari y J. Enrique Duarte; *Del pan y del palo*, ed. de Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2020a, pp. 9-10.

³² Faustino Martínez Martínez, «El derecho común en la obra de Lope de Vega: unos breves apuntamientos», *Opinión jurídica*, 4:8, 2005, p. 142.

¿quién hay tan loco –aunque le obligue el ruego–
que juzgue la hermosura estando ciego? (vv. 481-488).

Lo que aquí nos interesa no es tanto el grado en que Lope se aprovecha del campo de la justicia como sí constatar que ese motivo forma un sustrato común en su prosa y verso, desdoblado con múltiples intereses: a veces, para entablar metáforas; otras, para recontextualizar una situación de partida. Ese último interés, tal y como hemos visto en este apartado, es el que prevalece en la «Segunda parte de *La Filomena*».

En conclusión, el duelo de Marsias y Apolo aludido en un principio se transforma a lo largo del poema en un pleito en el que el poeta intenta defenderse de los ataques de Rámila. El resultado es un enfrentamiento híbrido: participa, por un lado, del duelo caballeresco sin que interfiera ningún auxiliar o ese «abogado ante el tribunal» propio del discurso judicial, según la retórica aristotélica³³; y, por otro, de una forma procesal característica del juicio barroco, con tecnicismos o incluso citas del *De methodo ac ratione studendi* que insuflan contemporaneidad al texto. Aunque Lope suele acudir al mundo de la justicia para pertrechar su retórica, aquí se pueden aducir otros factores, como cierto temor del poeta a socavar su imagen moral ante la administración de Olivares y las posibilidades que le brindó la deriva forense del mito de la Filomena desde la propuesta de Góngora. No podemos confirmar los verdaderos motivos que llevaron a Lope a desfigurar el duelo mítico, sin embargo, en su imaginario las ideas de *contienda* y *pleito* debían de ser suficientemente tangentes como para favorecer el canje. Valga para ello este ejemplo del «Salmo 54» de *La Circe*, cuando critica el desasosiego de la vida urbana:

Sus locos pensamientos
precipita, Señor; Señor, divide
su lengua y sus intentos.
Yo he visto su maldad, su fuerza impide:
que en la ciudad de un modo
es todo pleitos y contiendas todo (vv. 25-30).

Por último, tampoco hay que pasar por alto las varias ocasiones en que Lope acabó enredado en tales turbulencias y el hastío que expresará una década más tarde en el soneto «A la molestia de los pleitos», bajo la máscara burlona del licenciado Tomé de Burguillos.

³³ Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. de Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975, p. 23.

4.2. ESCENIFICANDO LA SOLIDARIDAD: DEDICATARIOS Y DESTINATARIOS CONVOCADOS A PLEITO

Lo que nos proponemos ahora es hacer de la «Segunda parte de *La Filomena*» un caso de estudio donde se condensan elementos que aparecen disseminados en toda la producción del Fénix entre 1620 y 1625. Es decir, pensar esas obras de modo similar a un canto «defensa de otros que canté en distintas / selvas, si no fue llanto» (vv. 792-793)³⁴. A decir verdad, la contienda con el tordo puede ser tanto el núcleo desde donde irradian las estrategias compositivas como el paradero final y «a las claras» de todas ellas. En una dirección u otra, este juego de esferas concéntricas produce el mismo efecto.

Partimos de que el tordo y el ruiseñor concurrían ante el senado con padrinos que respaldaban sus alegatos. Recordemos que *padrino* «se llama asimismo el que apadrina en las justas, torneos, juegos de cañas, desafíos y otras funciones públicas. Latín. *Protector. Adjutor*» (Aut.); y que apadrinar era «amparar, patrocinar, dar auxilio y mano a una persona para el logro de sus intentos» (Aut.). Así, el tordo trajo a la abubilla —¿Cristóbal Suárez de Figueroa?— y al «ave infelicitísima a Castilla» —¿Manuel Ponce?, ¿Mártir Rizo?—, mientras que el ruiseñor trajo «por padrinos tres aves o tres hombres científicos»: al gallo —Simón Chauvel— y al águila —López de Aguilar—, a la sombra de una peña —¿Peña Castellano?—³⁵. Curiosamente, lo que observamos es que ninguno de ellos intercede formalmente a lo largo del enfrentamiento: solo están presentes como testigos. De nuevo con la mirada puesta sobre el

³⁴ Con toda razón, Lope puede llamar «cantos» a sus pasados poemas cultos, pues siguiendo la estela del *Arma virumque cano* virgiliano trabó sus incipits bajo la fórmula «canto + argumento del libro»: «Canto el varón celebrado, / sin armas, letras, ni amor, / que ha de ser un labrador» (*Isidro*, vv. 1-3); «Yo canto el celo y las hazañas canto / de aquel varón, soldado y peregrino» (*Jerusalén*, vv. 1-2); «Canto las armas y el león famoso / que al atrevido inglés detuvo el paso» (*Dragontea*, vv. 1-2); e incluso la «Primera parte de la Filomena» se pone en perspectiva desde la obertura de la «Segunda parte» en idéntica clave: «Canté, clara Leonor, la dulce historia / de Filomena viva; agora en muerte» («Segunda parte de *La Filomena*», vv. 1-2).

³⁵ Todas las hipótesis de identificación, desde Entrambasaguas hasta Bleuca, las resume Campana en su tesis doctoral: Campana, *op. cit.*, 1998a, pp. 137-146. Nótese que la silva, a diferencia de lo que se propone Lope en la dedicatoria, rememora a cuatro de sus adalides, y no a tres: el águila, el gallo, la peña y la ciudad de Toledo (máscara de Luis Tribaldos de Toledo). Los mismos cuatro se enumeran entre los versos 377-420 y 451-461. Tampoco son tres las aves, sino solamente dos, en correspondencia a las dos que trae el tordo. Todo apunta a que hubo un cambio en el plan inicial y que Lope pudo retocar la silva después de componer la dedicatoria a Leonor de Pimentel. Según esto, podría haber sustituido al ave del doctor Peña por una peña y haber añadido a última hora a Tribaldos de Toledo entre los padrinos, como se deduce de las diferencias estilísticas y métricas que hay entre el bloque de versos 377-402 (el águila, el gallo y la peña) y el bloque de versos 403-420 (Toledo).

volumen de *La Filomena*, notamos que tanto sus dedicatarios como los destinatarios de sus epístolas se multiplican y suceden, conformando una galería de personajes con los que el Fénix comparte sus teorías poéticas, su modo de percibir el gremio, sus pullas y otros detalles del ámbito privado o familiar. A nuestro modo de ver, esa lista de nombres ocupa en la obra el papel que los padrinos desempeñan en el duelo con el tordo: asisten al poeta, le auxilian para que exponga su caso, avalan su postura y cosmovisión, acechan como un *tú* silencioso ante la monodia del ave, etc. Por consiguiente, cada una de las secciones de *La Filomena* estaría dispuesta con el fin último de convencer a un juez y ganar el caso. Dado que la obra reensaya su patrón tres años más tarde y espolea un potencial género, podríamos argüir que también *La Circe* se concierta con el mismo propósito, el de exculpar a su creador. De ahí que se preñe de interlocutores y colegas de cabo a rabo. Pero no solo eso. Podríamos incluso atrevernos a extender el radio de esa onda expansiva o implosiva hacia toda la producción lopesca de principios de los años 20, momento en que el poeta cambia de estrategia en las dedicatorias de sus *Partes*. Sabemos que desde la *Parte XIII* (1620) —año en que la fábula de *La Filomena* podría estar ya compuesta³⁶— Lope comienza a dedicar cada una de las comedias del volumen a una persona distinta, atomizando y ensanchando el círculo de padrinos. Desde esa *Parte trecena* (1620) hasta la *veinte* (1625) dirige sus comedias a un total de 94 personalidades procedentes de un amplio espectro social. Los estudios más recientes para justificar este cambio de rumbo editorial en sus recopilaciones dramáticas señalan los efectos del mecenazgo o los de la autopromoción como escritor; es decir, profundizan en las conclusiones a las que llegó Case en 1975, lo cual acentúa aún más los silencios del propio dramaturgo³⁷. Y es que en la carta al duque de Sessa de febrero de 1620 Lope

³⁶ En *La villana de Getafe*, publicada en la *Parte XIV* (1620), la dedicatoria a López de Aguilar parece sugerir que la fábula de *La Filomena* ya estaría terminada o muy avanzada para entonces: «Vuestra Merced no se canse en su defensa, sino reciba en su servicio y protección esta fábula mientras sale a luz con su nombre la *Filomena*, con más digno estilo de su alto ingenio, aunque también desigual a sus merecimientos y mis deseos» (Vega, *op. cit.*, 2015e, vol. 1, p. 258).

³⁷ Análisis como el de Reyes Peña (Mercedes de los Reyes Peña, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las “dedicatorias” de las *Partes XIII a XX* de sus comedias», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7:1, 2019, pp. 137-166) o el de García Aguilar en torno a la imagen autorial que se proyecta en esos textos (Ignacio García Aguilar, «Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 121:2, 2019, pp. 593-612) siguen gravitando en torno a estas ideas de Case: «Lope buscaba el favor de gran número de estos nobles y administradores influyentes para reivindicar su reputación en esos círculos. Deseaba también contrarrestar la popularidad de los culteranos, rescatar los textos de las comedias de las manos de librerías, impedir las alteraciones de los empresarios y tramoyistas, seguir contestando a los detractores de su arte poético, y al mismo tiempo aspirar a los siempre codiciados honores

menciona la cuestión sin dar verdaderos motivos de su llamativa práctica³⁸, y la «disculpa» a la novedad que hila en el prólogo de la *Parte XIII* tampoco va más allá del trillado motivo del agradecimiento y correspondencia de honores:

Esta *Decimatercia Parte* de mis comedias sale a la luz a la sombra de diversas personas, porque entre tantos no falte el debido agradecimiento al honor que se hace con la dirección de los libros, de que los españoles no se precian y de que puede ser ejemplo la carta que por Ángel Policiano escribe el papa Inocencio Octavo a Laurencio de Medicis, gran duque de Florencia, y en ella estas palabras: «*Et nunc in huius animi testimonium, ducentos aureos illi mittere decrevimus*». No corre en esta edad esta costumbre, y así tendrá disculpa la novedad, pues ya en otras he dicho la causa de imprimirlas³⁹.

Pues bien, intentando dar una explicación de conjunto que abarque toda su obra impresa en ese lustro, hacemos esta propuesta interpretativa. Esto es, que Lope exuda una actitud vital pleiteante a partir de 1620 capaz de transmutar a *La Filomena*, a *La Circe* e incluso a sus *Partes XIII-XX* en unas originales “informaciones en derecho”. En consecuencia, la sociabilidad que entreteje en sus folios es una forma de convocar a amigos, conocidos y personalidades de la corte ante un simbólico juez para que le ayuden a obtener una sentencia favorable. Pero, ¿no es esto al fin y al cabo lo que hacen todos los poetas frente a las tensiones naturales del campo literario?, ¿no es esto un síntoma de la búsqueda de protección o mecenazgo? Efectivamente, el aprovechamiento de contactos e intermediarios para obtener gracias y reforzar alianzas o frentes de contención era una práctica habitual en la temprana república literaria. Los efectos de esa sociabilidad en impresos del siglo XVII son de sobra conocidos: los favores y agradecimientos solían dejar su rastro en los poemas, aprobaciones, discursos prologales y otros textos preliminares del libro; si la obra era fruto de una autoría colectiva —piénsese en las academias literarias, o en los poemarios de iniciativa coordinada—, el autor podía validar su figura a partir del prestigio del grupo, el cual se fraguaba entre vejámenes cruzados o epígrafes que hacían referencia al contexto de creación; y en los volúmenes de poesías varias de autor único los rótulos de los poemas podían mantener aún ese dedicatario original

personales, incluyendo el hábito de una de las órdenes principales (Santiago, Alcántara, Calatrava) y un puesto en la Corte» (Case, *op. cit.*, 1975, p. 19).

³⁸ Vega, *op. cit.*, 1935-1943, vol. 4, carta n. 427.

³⁹ Lope de Vega, *Comedias. Parte XIII*, ed. de PROLOPE coord. por Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 1, pp. 42-43.

contrapesado con el nuevo contexto editorial⁴⁰. Cuando se trata del Fénix, sus mayores vuelos cultos habían reservado esa sociabilidad al umbral o cierre de la obra. Baste pensar en la *Arcadia*, desde el ofrecimiento en portada al duque de Osuna hasta el poema preliminar de su cuñado, Luis Rosicler; en el *Isidro*, desde la dedicatoria al rey hasta los poemas finales en diálogo con fray Diego de Mendoza; o en la *Jerusalén*, desde la dedicatoria al rey, pasando por el prólogo al conde de Saldaña y finalizando con el epigrama a la efigie de Alfonso VIII. A partir de 1620, en cambio, la obra de Lope tiene la singularidad de recurrir a una sociabilidad desbordada⁴¹, que no se contenta con el circuito orbital, sino que irrumpe continuamente a lo largo de la lectura, combinando muchas de las prácticas recién vistas: brindis en portadas, dedicatorias expresas que se reiteran, poemas encomiásticos, narratarios invocados e interlocutores cómplices, etc.⁴². Por ende, *La Filomena* y *La Circe* contienen una exagerada lista de nombres, ya sean dedicatarios o ya sean destinatarios de epístolas. Quizás traer a flote estas dos categorías no sea del todo pertinente al hablar de las *Partes XIII-XX*, debido a la hibridación frecuente de la dedicatoria con el discurso epistolar y el del prólogo, como ya advirtiera Case⁴³. Sin embargo, en *La Filomena* y *La Circe* dedicatarios y destinatarios muestran rasgos de cohesión y divergencia. Así, mientras que el destinatario epistolar suele ser alguien social y/o afectivamente próximo a Lope —cuando no el mismo Lope—, los

⁴⁰ Desde que el historiador Maurice Agulhon diera en los años sesenta con la noción de *sociabilidad* como categoría de análisis, muchos son los trabajos que han aplicado la perspectiva al campo de la lírica aurisecular. Algunos ejemplos pueden leerse en los estudios de Inmaculada Osuna Rodríguez: «Sociabilidad literaria e imprenta: academias poéticas madrileñas publicadas entre 1661 y 1663», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 6, 2019, pp. 241-269; *Poesía y academia en Granada en torno a 1600. La Poética silva*, Sevilla/Granada, Universidad de Sevilla/Universidad de Granada, 2003; «Afectos penitenciales y sociabilidad literaria», en *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la AISO (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, coords. Anna Bognolo et al., Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 277-286.

⁴¹ Sobre el tema del desbordamiento en el Barroco, véase Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 17 y 53.

⁴² Los parnasos personales o galerías de poetas, en cambio, son técnicas que se registran desde bien temprano en su obra. Compárese la galería de retratos para tiempos futuros del «Libro V» de la *Arcadia* con la de la «Epístola VIII» de *La Filomena*.

⁴³ Case, *op. cit.*, 1975: «Las dedicatorias de *Partes XIII-XX* no caben en ninguna categoría literaria específica, porque representan varias clases de género, ora cartas, ora dedicatorias, ora prólogos» (p. 21). Décadas más tarde, Trambaioli señalará que el carácter afectivo de esos subgéneros permite igualmente la filtración del detalle autobiográfico, e incluso de la autobiografía literaturizada en la comedia que precede, como es el caso de *La viuda de Valencia*. Marcella Trambaioli, «Rappports de contamination entre texte et paratexte dans les *Partes* de comedias de Lope de Vega», *Littératures classiques*, 1:83, 2014, p. 257.

dedicarios de poemas graves extensos son escogidos de entre la nobleza⁴⁴. La distinción creemos que casa muy bien con la interpretación que García Aguilar elabora sobre el entramado paratextual de *La Filomena*, aunque consideramos también extrapolable a la *dispositio* de *La Circe*. El investigador delimita un primer bloque (ff. 1r-107v) donde prima una máscara de autor *amateur* en busca de la sanción del noble; un segundo bloque (ff. 108r-189r) en el que el autor se convierte en modelo de imitación o destinatario de su propia escritura; y un tercer y último bloque (ff. 189v-220v) donde se revela un escritor canónico que es interpelado para emitir dictamen:

Se evoluciona entonces desde un circuito jerarquizado, en donde el noble está por encima del escritor y es el punto último de la comunicación, hasta un nuevo modelo de relación dialógica y discursiva en donde el creador se sitúa como autoridad (literaria) para recibir los textos del destinatario⁴⁵.

Así pues, en nuestro análisis, dedicarios serían los interlocutores del primer bloque, con una verticalidad jerárquica; y destinatarios, los del segundo y tercero, con horizontalidad solidaria⁴⁶ sobre la que se impone progresivamente la autoridad de Lope. En las siguientes tablas recogemos todos esos nombres junto con las figuras encomiadas en la «Epístola VIII» de *La Filomena*, por si nos resultaran de utilidad más adelante a la hora de diseccionar las redes sociales del Fénix:

⁴⁴ En esta constatación hay que señalar tres excepciones: Marcia Leonarda, el conde de Lemos y el «señor de estos reinos». La primera, trasunto de Marta de Nevares, se construye en las novelas en tanto narrataria a la que el Fénix agasaja y sirve. El narrador, dentro del galanteo cortesano, la coloca en un estatus similar al de una noble de la que se espera una merced. En cuanto a la «Epístola V» de *La Filomena*, dirigida al conde de Lemos, esta se confecciona con una retórica de la familiaridad que mengua significativamente la distancia social entre emisor y destinatario. Esto último sucede con el enigmático «señor de estos reinos», ya sea trasunto del duque de Sessa, del de Feria, o pura ficción del autor. Visto así, se diría que es el género discursivo (poema épico, novela, epístola...) el que modula el estatus del interlocutor y no a la inversa.

⁴⁵ Ignacio García Aguilar, «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, p. 106.

⁴⁶ Para esa horizontalidad son imprescindibles los conceptos de *confianza* y *confidencia*, véase Rosa Navarro Durán, «Las epístolas de Francisco de Aldana: diversificaciones del canon», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 199-220.

Secciones de <i>La Filomena</i> (1621)	Dedicatarios y destinatarios
Portada	Leonor Pimentel: «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel»
Dedicatoria	Leonor Pimentel: «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel»
Prólogo	Lector (no explícito)
Soneto preliminar I	Leonor Pimentel: «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel»
Soneto preliminar II	Filomena/Leonor Pimentel: «Canta a Leonor y dulcemente admira el claro aspecto de sus luces bellas» (vv. 9-10)
Primera parte de <i>La Filomena</i>	Leonor Pimentel: «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel». Más inicios y cierres de los tres cantos (interlocutora explícita)
Dedicatoria previa a la segunda parte	Leonor Pimentel: «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel»
Segunda parte de <i>La Filomena</i>	Leonor Pimentel: «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel». Más inicio y apóstrofes intermedios del canto (interlocutora explícita)
Las fortunas de Diana	Marcia Leonarda: «A la señora Marcia Lonarda». Más inclusión como narrataria invocada (interlocutora explícita).
Descripción de La Tapada	Teodosio II, séptimo duque de Braganza: «¡Oh, gran Teodosio...» (v. 9)
La Andrómeda	Leonor Pimentel: «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel»
Epístola I	Francisco de la Cueva y Silva: «A don Francisco de la Cueva y Silva, insigne jurisconsulto». Más interlocutor explícito.
Epístola II	Gregorio de Angulo: «Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo». Más interlocutor explícito.
Epístola III	Baltasar Elisio de Medinilla: «A Baltasar Elisio de Medinilla». Más interlocutor explícito.
Epístola IV	Diego Félix de Quijada y Riquelme: «A don Diego Félix Quijada y Riquelme». Más interlocutor explícito.
Epístola V	Pedro Fernández de Castro, séptimo conde de Lemos: «Al excelentísimo señor Conde de Lemos, presidente de Indias». Más interlocutor explícito.
Epístola VI	Belardo [i.e. Lope de Vega]: «Amarilis a Belardo». Más interlocutor explícito.

- Epístola VII **Amarilis:**
«Belardo a Amarilis». Más interlocutor explícito.
- Epístola VIII **Francisco de Rioja:**
«Al licenciado Francisco de Rioja, en Sevilla». Más interlocutor explícito.
Parnaso personal:
Francisco de Rioja, B. Elisio de Medinilla, Tomás Tamayo de Vargas, Hortensio Paravicino y Arteaga, Alonso J. Salas Barbadillo, Eugenio de Narbona, Alonso de Bonilla, Juan de Jáuregui, Diego F. Quijada y Riquelme, Luis de Góngora, Bartolomé Leonardo de Argensola, Alonso de Ledesma, José de Valdivielso, Luis Vélez de Guevara, doctor Garay, Marco Antonio de la Vega, Juan de Fonseca, Diego Jiménez de Enciso, Pedro Soto de Rojas, Rodríguez Lobo, Luis Ferrer de Cardona, Gaspar de Aguilar, Damián Salucio del Poyo, Antonio Mira de Amescua, Arias Girón, Belmonte Bermúdez, Lorenzo van der Hamen y León, Miguel Sánchez, Martín Chacón, Gregorio de Angulo, Fr. Juan Bautista, Fr. Tomás Roca, Fr. Diego López, Lorenzo y Marcos Ramírez de Prado, Juan Blas de Castro, Juan de Palomares, Gil González de Ávila, Manuel Ponce, Pedro Liñán de Riaza, Camões, Marino, Gregorio Hernández, Tribaldos de Toledo, Vincenzo Carduccio, Cabrera de Córdoba, Sánchez Villanueva, Juan Luis de la Cerda, padre Mariana, conde de Lemos, conde de Salinas, Villamediana, Simón Chauvel, Guillén de Castro, Vera Zúñiga y Figueroa, Amarilis, Vicente Espinel, Vicente Mariner, Antonio López de Vega, Antonio Hurtado de Mendoza, Miguel de Silveira, Sebastián Francisco de Medrano, Emanuel Sueiro, López de Zárate, Juan de Arguijo, Pérez Montalbán, Juan de Aguilar, Pedro de Vitoria, Herrera Maldonado, Alonso Sánchez de Moratalla, Gregorio de Pedrosa, Fernando de Herrera, López de Aguilar, Fr. Miguel Cejudo, Antonio de Molina, conde-duque de Olivares, duque de Pastrana, marqués de Santa Cruz, marqués Espínola, conde de Fuentes, condestable de Castilla, conde de Benavente, duque de Braganza, duque de Sessa, y Leonor Pimentel.
- Epístola IX **Juan de Arguijo:**
«A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla». Más interlocutor explícito.
- Epístola X **Lope de Vega:**
«Baltasar Elisio de Medinilla a Lope de Vega Carpio». Más interlocutor explícito.
- Elegía a Medinilla **Baltasar Elisio de Medinilla:**
«En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla». Más interlocutor explícito.
- Canción al marqués de Santa Cruz **Álvaro de Bazán y Benavides, segundo marqués de Santa Cruz, y Nra. Señora de las Nieves:**
«Canción por el marqués de Santa Cruz».
«A nuestra Señora de las Nieves». Más interlocutor explícito.
- Canción a Felipe III **Felipe III:**
«En las exequias que hizo la insigne ciudad de Zaragoza al rey nuestro señor don Felipe Tercero». Más interlocutor explícito.
- Papel y respuesta I **Lope de Vega y un señor de estos reinos:**
«Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio, en razón de la nueva poesía». Más interlocutor explícito.

Papel y respuesta II	Lope de Vega y un señor de estos reinos: «Del mismo señor a Lope de Vega». Más interlocutor explícito.
Égloga de Pedro de Medina Medinilla	Isabel de Urbina y Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, quinto duque de Alba: «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina, de Pedro de Medina Medinilla, al excelentísimo señor don Antonio de Toledo y Beaumont, duque de Alba». Más interlocutores explícitos.
Sextas liras I	Fernando Jacinto Álvarez de Toledo, duque de Huéscar, y doña Antonia Enríquez de Ribera, marquesa de Villanueva: «En las bodas de don Fernando Jacinto de Toledo, duque de Huéscar, y doña Antonia Enríquez, marquesa de Villanueva». Más interlocutores explícitos.
Sextas liras II	Francisco de Figueroa: «A las obras de Francisco de Figueroa». Más interlocutor explícito.
Soneto I	Jerónimo de Ayanza: «A la muerte de don Jerónimo de Ayanza, el de las grandes fuerzas». El interlocutor es la Muerte.
Soneto IV	Juan de Piña: «A Juan de Piña, en defensa de Apolo». Más interlocutor explícito.
Soneto V	Juan de Piña: «Al mismo». Más interlocutor explícito.
Silva	Juan de Piña: «A Juan de Piña». Más interlocutor explícito.

Secciones de <i>La Circe</i> (1624)	Dedicatarios y destinatarios
Portada	Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conde-duque de Olivares: «Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de olivares»
Dedicatoria	Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conde-duque de Olivares: «Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de olivares»
Soneto preliminar I	María de Guzmán y Zúñiga, segunda marquesa de Heliche: «A la ilustrísima señora doña María de Guzmán»
Prólogo	Lector (no explícito)
La Circe	Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conde-duque de Olivares: «Vos... ilustrísimo conde» (Canto primero, vv. 33-35) «Vos, honor de las letras; vos, Mecenas» (Canto tercero, v. 1225)
La mañana de San Juan de Madrid	Manuel Acevedo y Zúñiga, sexto conde de Monterrey: «Al excelentísimo señor conde de Monterrey, presidente de Italia». Más interlocutor explícito.

La rosa blanca	María de Guzmán y Zúñiga, segunda marquesa de Heliche: «A la ilustrísima señora doña María de Guzmán, hija única del excelentísimo señor conde de Olivares». Más interlocutora explícita.
Dedicatoria previa a las novelas	Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conde-duque de Olivares: «Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de olivares»
La desdicha por la honra	Marcia Leonarda: «A la señora Marcia Lonarda». Más inclusión como narrataria invocada (interlocutora explícita).
La prudente venganza	Marcia Leonarda: «A la señora Marcia Lonarda». Más inclusión como narrataria invocada (interlocutora explícita).
Guzmán el Bravo	Marcia Leonarda: «A la señora Marcia Lonarda». Más inclusión como narrataria invocada (interlocutora explícita).
Epístola I	Antonio Hurtado de Mendoza: «A D. Antonio Hurtado de Mendoza, caballero del hábito de Calatrava, secretario de su Majestad». Más interlocutor explícito.
Epístola II	Fray Plácido de Tosantos: «Al reverendísimo señor don fray Plácido de Tosantos, obispo de Oviedo, del Consejo de su Majestad». Más interlocutor explícito.
Epístola III	Juan Pablo Bonet: «A Juan Pablo Bonet, secretario de su Majestad». Más interlocutor explícito.
Epístola IV	Francisco de Herrera Maldonado: «A don Francisco de Herrera Maldonado». Más interlocutor explícito.
Epístola V	Matías de Porras: «Al doctor Matías de Porras, corregidor y justicia mayor de la provincia de Canta en el Pirú». Más interlocutor explícito.
Epístola VI	Lorenzo van der Hamen y León: «A don Lorenzo van der Hamen de León». Más interlocutor explícito.
Epístola VII	Un señor de estos reinos: «A un señor de estos reinos». Más interlocutor explícito.
Égloga del Príncipe de Esquilache	María Ana de Austria, infanta de España: «Égloga a la serenísima señora infanta doña María, por el Príncipe de Esquilache». Más interlocutor explícito.
Soneto I	Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache: «Al Príncipe». Más interlocutor explícito.
Soneto II	Luis de Góngora y Argote: «A don Luis de Góngora». Más interlocutor explícito.
Epístola VIII	Fray Leonardo del Carpio: «Al R. P. F. Leonardo del Carpio». Más interlocutor explícito.

Papel y respuesta II	Lope de Vega y un señor de estos reinos: «Del mismo señor a Lope de Vega». Más interlocutor explícito.
Soneto XXX	Vincenzo Carduccio: «A Vicencio Carducho, pintor ilustre». Más interlocutor explícito.
Soneto XLIII	Juan van der Hamen y León: «A Juan de van der Hamen Valderrama, pintor insigne». Más interlocutor explícito.
Epístola IX	Francisco López de Aguilar: «A don Francisco López de Aguilar». Más interlocutor explícito.

En total, *La Filomena* ofrece 23 nombres, más otros 84 listados en el original inventario de la «Epístola VIII». En *La Circe* las cifras son muy similares: 19 nombres, aunque aquí sin repertorios, salvo menciones elogiosas muy aisladas. Es decir, prácticamente cada uno de los *fragmenta* de las dos obras conversa con su propio interlocutor, creando una polifonía muy parecida a la de las *Partes XIII-XX*. A continuación, analicemos dedicatarios y destinatarios por separado:

4.2.a. Dedicatarios: intercesión retórica e histórica

Los dedicatarios preeminentes de *La Filomena* y *La Circe* son Leonor de Pimentel, María de Guzmán y Zúñiga, Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conde-duque de Olivares, y Manuel Acevedo y Zúñiga, VI conde de Monterrey. Si bien todos ejercen como avales o testigos de la causa personal de Lope, hay que hacer una mayor concesión al papel de las mujeres, pues desde hace décadas la crítica nos viene avisando de que Lope las utiliza como intermediarias entre él y una figura masculina, especialmente en las dedicatorias de sus comedias. Cayuela, entre otros, es muy categórica al respecto:

Lope utiliza a veces a la mujer para alcanzar al hombre, marido o padre y esto se manifiesta en el texto mismo de la dedicatoria. En primera instancia, el título ya manifiesta su índole de dedicatoria solicitadora, al presentar a la dedicataria como «mujer de», o «hija de», y en el mismo texto por una alusión explícita a las cualidades de ese ú1timo. Cuando alude Lope a la dedicatoria que dirige a Doña María de Guzmán, en el prólogo de *La Circe*, no deja de subrayar el lazo que la une al Conde-Duque de Olivares: «Añadí a *la Circe la Rosa Blanca*, dedicada a la Ilustrísima señora Doña María de Guzmán, su única hija [...]»⁴⁷.

⁴⁷ Anne Cayuela, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14, 1995, p. 76.

Más recientemente, el denominado «poder informal» que Franganillo otorga a la nobleza femenina pone el énfasis en las relaciones diplomáticas que estas mujeres establecieron, muchas veces dando el primer paso para contactar con otras cortes, o intercediendo en la concesión de mercedes en caso de que no prosperase la petición ante la autoridad masculina⁴⁸. No fueron madres, esposas o mecenas culturales exclusivamente. Sus correspondencias epistolares las prefiguraron como activas embajadoras europeas o espías, en ocasiones, potencialmente peligrosas para los intereses de la corona hispánica⁴⁹. De ahí que en 1632 Felipe IV publicara un real decreto para «controlar la información sensible que ciertas mujeres proporcionaban a los representantes de otras cortes»⁵⁰. Valga como muestra la propia Leonor de Pimentel, quien cumplió «la función de informadora más valiosa en la corte hispánica, especialmente en la segunda mitad de la década de 1610 y toda la de 1620»⁵¹.

Comenzando con la dama de palacio, el poeta erige su aproximación a ella gracias a la siguiente sintaxis de isotopías: «Lope/Filomena/Ruiseñor + se eleva al cielo como nuevo Dédalo/Prometeo/Faetón + para ofrecer su Poema/Defensa/Canto + al divino entendimiento de doña Leonor/Apolo/Sol». Una versión sacra de la fórmula ya la había ensayado en el *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa santa Ana* (1601). Ahí, el segundo soneto preliminar que Lope dirige a la autora, Valentina Pinelo, desarrolla la correspondencia entre un sujeto literario y el ave Filomena:

Hoy la divina virgen Filomena,
que, tras la reja de la jaula santa,
con dulcísimos pasos de garganta
la voz al aire, el curso al agua enfrena,

⁴⁸ Alejandra Franganillo Álvarez, «La relación epistolar entre la Gran Duquesa Cristina de Lorena y algunas nobles españolas durante las décadas de 1590 y 1620», *Arenal*, 20:2, 2013, pp. 369-394.

⁴⁹ Las damas de palacio tenían acceso directo a la casa de la reina, independiente de la del rey incluso dentro de palacio, pues ocupaban un ala distinta del Real Alcázar de Madrid. El duque de Lerma utilizó a su mujer como espía dentro de ese espacio privado: «Lerma, naturally enough, had his own spies in the Queen's household, foremost among them his own wife, Catalina de la Cerda, whom he had had named 'Camarera Mayor' to the queen» (Trevor J. Dadson y Laura S. Muñoz Pérez, «Beyond the Boundaries of Private Spaces: Women and the Spanish Court», *Bulletin of Spanish Studies*, 93:7-8, 2016, p. 1379).

⁵⁰ Alejandra Franganillo Álvarez, «Bajo el patronazgo de los Grandes Duques de Toscana: las mujeres de la familia Pimentel en las primeras décadas del seiscientos», en *Élites e reti di potere. Strategie d'integrazione nell'Europa di età moderna*, eds. Marcella Aglietti et alii, Pisa, Pisa University Press, 2016, p. 105. El decreto en cuestión es el *Real decreto original sobre que las mujeres de los consejeros de Estado no visiten a nuncios y embajadores extraordinarios*.

⁵¹ Franganillo Álvarez, *op. cit.*, 2013, p. 385.

de aquel ave que fue de gracia llena
 la dulce historia y el origen canta,
 pintando de Belén la hermosa planta
 de aquella pura y cándida azucena.
 Es ave que con alas de ángel vuela
 hasta el nieto divino de la madre,
 que a la madre mejor le dio sus pechos.
 Y pues canta de Dios la santa abuela,
 ser *Valentina* a su alabanza cuadre,
 pues ha igualado el nombre con los hechos⁵².

En *La Filomena*, la asimilación del sujeto con el ave pasará por tres fases, lo que aporta a la pieza un dinamismo muy sugerente. En una primera etapa, el soneto preliminar «A la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel», la voz del poeta es un pensamiento alado que se conduce hacia el sol: «Si de mis alas el incendio culpa» (v. 9). Posteriormente, en el soneto preliminar «Stephanus Forcatulus», se produce la escisión entre la voz del poeta y la Filomena, de forma que el sujeto puede iniciar un diálogo con el objeto emplumado —escritura/ruiseñor— y darle órdenes de ascenso o vuelo: «Parte, dichosa Filomena mía» (v. 1). Este desdoble sujeto/objeto se mantendrá de forma estable y coherente a lo largo de la primera parte de la fábula. Finalmente, en la «Segunda parte», el sujeto y el ave vuelven a fundirse mediante los indicios autobiográficos de la nueva dedicatoria y el objetivo compartido de «cantar más alto que hasta agora intento» (v.40). A lo largo de estas tres fases, y tras haber analizado la función especular de Ulises en el capítulo previo, esperaríamos que la Filomena refractara igualmente las virtudes de la dedicataria, de modo que ave y dama acabaran por momentos confundidas. A simple vista, no percibimos que doña Leonor se contamine del elemento *pluma*, ni se la rebaje a una posición de intermediara entre dos polos. Ahora bien, leyendo más detenidamente hallamos contadísimos pasajes donde la dama no se identifica con el rey astro, sino con un ente inferior al mismo. Así, en «Stephanus Forcatulus» doña Leonor no es exactamente el sol, sino una luz que compite con él: «Canta a Leonor, y dulcemente admira / el claro aspecto

⁵² Valentina Pinelo, *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa santa Ana, compuesto por doña Valentina Pinelo monja... de la Orden de San Agustín*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1601, f. [5] v. Modernización y puntuación nuestras. Son interesantes los trabajos que le dedica a esta autora Lola Luna, «Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Sagradas Escrituras», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 464, 1989, pp. 91-103; o «Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1997, vol. 4, pp. 243-280.

de sus luces bellas, / luces en quien el sol se ilustra y mira» (vv. 9-11)⁵³. En otra ocasión, la dedicataria pasa de Apolo a ser su profetisa o vate, mediadora entre la divinidad y los mortales: «Oíd, Sibila, vos; oíd, señora» («Segunda parte de *La Filomena*», v. 85). Y en un último caso, se la invoca como ave de luz y fuego —«¡Oh, fénix española» («Segunda parte de *La Filomena*», v. 69)—, metáfora que la pone en relación directa con la Filomena, a la que el poeta denomina «fénix del bosque» hacia el final del duelo («Segunda parte de *La Filomena*», v. 1342). Ni qué decir tiene que «fénix» se asocia a la Filomena en el mismo grado que al Fénix de los ingenios, por lo que el baile de imágenes da la sensación de bosquejar un ciclo que se inicia en Lope/ruiseñor y concluye en él⁵⁴.

Estos tres casos, especialmente el último, podrían esgrimirse a favor de una trabazón personaje-dedicataria e ilustrar el valor instrumental de doña Leonor en el pleito vital del poeta, aunque también es evidente que son casos residuales, aislados, y que no parecen poner en peligro la congruencia de los planos de significación tramados por Lope.

Siguiendo con María de Guzmán y Zúñiga, única hija del conde-duque, el artefacto con que Lope la filtra en *La Circe* mezcla varias tradiciones líricas. En el soneto preliminar ella será luz que vivifica la rosa/fábula del poeta, recordando motivos del *tempus fugit* y la juventud caduca:

A la ilustrísima señora doña María de Guzmán

La rosa de amarílida hermosura,
cándida estrella, presunción del día,
—¡oh clara e ilustrísima María!—,
la corona del alba honesta y pura,
no ya efímera rosa, que murmura
la breve edad al ramo que la cría,
en los cristales de tus manos fía,
como en sagrado altar, vivir segura.
Recibe en tu defensa los despojos
frágiles de su pompa fugitiva,

⁵³ No podemos evitar recordar al respecto estas líneas de Lope en «Guzmán el Bravo», en *La Circe*: «Tenía David una hija, hermosa como el sol; hispanismo cruel, pero de los de la primera clase en el vocabulario del novelar, porque si una mujer fuera como el sol, ¿quién había de mirarla? Las comparaciones, ya sabrá vuestra merced que no han de ser tan uniformes que pareciesen identidades [...]».

⁵⁴ Sylvanus Griswold Morley, «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology*, 33:5, 1951, pp. 421-484; Aurora Egido, «La fénix y el fénix. En el nombre de Lope», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, vol. 1, pp. 11-49.

que por mirarla el sol le causa enojos;
 porque, como tu mano la reciba,
 será milagro de tus bellos ojos,
 que a más ardiente sol más fresca viva (f. ¶3v).

El íncipit de «La rosa blanca» la declara Venus casta, hija del cielo/conde-
 duque, y por tanto estrella que anuncia la gloria paterna:

¡Oh sacra Venus!, tú, que, semejante
 a la hija del cielo, darme puedes
 más viva luz que el celestial diamante,
 pues su esplendente nacimiento excedes;
 que si del claro sol viene delante,
 tú de su luz espléndida procedes;
 que ser su hija es mayor gloria tuya
 que ser la estrella paraninfa suya (vv. 25-32).

Y, finalmente, será cándida y pura como la rosa blanca de la diosa, «prima-
 vera», «beldad florida» y «planta feliz»:

Pues entre armiños más que blancas rosas
 nació tu ilustre y cándida pureza (vv. 33-34);

Aunque temo —ilustrísima María—
 que ha de juzgarse a error mi atrevimiento,
 porque es dar ley al tiempo, luz al día,
 a las flores color, alas al viento,
 perlas al mar y al alba que las cría,
 rayos a Amor, presteza al pensamiento,
 oro al planeta de la cuarta esfera,
 dar rosas a la misma primavera (vv. 49-56);

ofrece la verdad el argumento
 que hoy se consagra a tu beldad florida (vv. 61-62);

Crece, planta feliz, crece dichosa,
 pues tu casa ilustrísima propagas (vv. 81-82).

Tenemos, de nuevo, un bosquejo cíclico que nace con el poema-flor y se
 repliega sobre la flor-dedicataria —«dar rosas a la misma primavera» (v. 56)—.
 De todas esas imágenes evocadas por el poeta, la de Venus es sin duda la que
 mejor encarna el valor intercesor de la hija del conde-duque, y la piedra clave

que permite al poeta pasar del arco lumínico al floral. Desde la «cándida estrella, presunción del día» del soneto preliminar hasta la «estrella paraninfa» de la cuarta octava de la fábula, la dedicataria está abocada a mediar entre el hombre y la luz solar que rompe en la alborada⁵⁵. Es decir, a interceder entre Lope y su juez simbólico.

Vistas estas correspondencias, parece el momento oportuno de traer a colación los análisis de Profeti y Castillo Bejarano en torno a algunas claves líricas de comienzos del siglo XVII⁵⁶. Los dos investigadores nos recuerdan que durante el reinado de Felipe III proliferaron las demandas de servicio y protección por parte de los poetas, quienes no solo dirigieron sus versos a los hombres más influyentes de la corte, sino también a las mujeres que conformaban su entorno político y de confianza. La búsqueda de la gracia regia a través de las damas de palacio pasó a ser una práctica más en el galanteo literario de la primera mitad del siglo XVII, y eso dejó evidentes secuelas en los motivos y andamiajes retóricos de la obra de Góngora, Villamediana, Quevedo o Antonio Hurtado de Mendoza, entre otros. Las proyecciones líricas de estas mediadoras cristalizaron en figuraciones que resume muy bien Castillo Bejarano con ayuda de la décima de Góngora «No os diremos, como al Cid»:

Las damas del «cielo» de palacio eran, pues, las piezas más codiciadas por los galanes de la corte, dobles pretendientes del amor y de los cargos, pues podían introducirlos o afianzarlos en el empíreo de la gracia regia donde moraban

aquellas
flores y luces divinas,
en palacio clavellinas
y en el firmamento estrellas;
ángeles que plumas bellas
baten en sus jerarquías.

En el comienzo de esta décima reúne Góngora algunas representaciones del colegio de las damas de palacio que gozarán de gran difusión en la poesía áulica: la *figuración floral, la astronómica* y, sobre todo, *la angélica*⁵⁷.

⁵⁵ Recuérdese que Venus es «el tercero de los planetas, cuyo orbe es entre Mercurio y el sol, del cual, en su mayor digresión, solo se aparta 49 grados [...] Considerase oriental, y entonces la llaman el Lucero o la Estrella del Alba, o de la Mañana, o se considera occidental, y entonces se llama Vesper, o Hespero» (*Aut.*).

⁵⁶ Maria Grazia Profeti, «“Ángeles que plumas bellas baten en sus jerarquías”: el microgénero de las alabanzas a las damas de Palacio», en *Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, coord. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2007, pp. 17-41; y Rafael Castillo Bejarano, «Humanos serafines: la intercesión en la gracia regia de las damas de palacio desde Góngora a los poetas cortesanos», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 6:2, 2018, pp. 41-81.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 58-59. *Cursivas nuestras*.

Las tres representaciones apuntadas al final de la cita captan nuestra atención rápidamente porque son idénticas a las de Lope al buscar el amparo de doña Leonor Pimentel y María de Guzmán. Según lo ya expuesto, la floral se observaría en el argumento de la rosa blanca, y la astronómica a través de las alusiones al sol, Venus, sus potencias fulgurantes y las interrelaciones planetarias. Para la angélica hay que volver al poema que Lope dedicó a Valentina Pinelo en 1601. Ahí, la perspectiva sacra del vuelo del ave troca a Filomena en un ángel: «Es ave que con alas de ángel vuela / hasta el nieto divino de la madre» (vv. 9-10). La «lectura a lo divino», según ya comentamos, no se mantiene en *La Filomena*, por lo que en ese caso debemos presuponer que el ruiseñor asume los ecos del mensajero de Dios. En puridad, más que hablar de una figuración angélica en la obra cortesana del Fénix, tendremos que aludir, pues, a un ser «plumífero».

Como vemos, las etiquetas retóricas de estas dedicatarias convergen con las empleadas desde inicios del siglo xvii para buscar la gracia regia a través de las damas de palacio. Esas etiquetas insisten justamente en sus roles de intercesoras en el mundo real, aspecto que el Fénix primaba en su vínculo con ellas. A nuestro modo de ver, la traslación al verso no solo apunta a un modelo literario configurado desde la tradición clásica y según limitaciones expresivas —construcción de un referente propio—, sino a unas marcas de lo individual y al interés concreto de este Lope litigante a principios de la década de los veinte⁵⁸. De hecho, Lope no las desfigura a la carrera; hay margen para lo específico igualmente: Pimentel como dama culta y letrada, o María de Guzmán en tanto «hija de». Lope se sirvió de estas mujeres con la intención de conseguir el visto bueno de los nuevos monarcas, pero cabe también plantearse si la estrategia le reportó laureles más tangibles y si hubo correspondencia entre el plano retórico y el histórico.

En cuanto a Leonor de Pimentel, la crítica suele poner de ejemplo la comedia *El vellocino de oro* para mostrar el rédito inmediato de la dedicatoria en la miscelánea de 1621. La comedia fue encargada a nuestro autor por la propia Pimentel para el cumpleaños de Felipe IV, y fue llevada a escena en la *fiesta de*

⁵⁸ De esta misma opinión son los estudios de Baranda Leturio: «Precisamente estas limitaciones son las que por lo general se han destacado a la hora de acercarse a las dedicatorias, insistiendo en su artificio compositivo y la falta de autenticidad para desecharlas como fuente fiable, cuando, al contrario, como se propondrá aquí, cabe valorar su carácter de representación, las marcas de lo específico y lo que dejan traslucir a través de sus términos» (Nieves Baranda Leturio, «Por persona interpuesta: agencia cultural femenina en la temprana modernidad española», en *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia*, eds. Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero, Barcelona, Icaria, 2017, p. 188).

damas del 17 de mayo de 1622, en el Jardín de los Negros de Aranjuez⁵⁹. Avallando las palabras de Marcos Álvarez, «podemos afirmar que la ofrenda de *La Filomena* no fue hecha en vano. Porque apenas unos meses después de la aparición del libro, Leonor Pimentel encarga a Lope de Vega una comedia para ser representada por las damas de Palacio [...]»⁶⁰.

No obstante, el lapso temporal que establece el estudioso entre la publicación de *La Filomena* y el encargo carece de base documental⁶¹. De hecho, podría argumentarse que la causalidad fuera justamente inversa: tras la muerte de Felipe III el 31 de marzo de 1621, la reina y sus damas podrían haber encargado a Lope el texto para la celebración del decimoséptimo cumpleaños del joven monarca en 1622, pues el festejo del decimosexto se vio anulado a causa del duelo⁶². Estos acontecimientos repentinos habrían obligado a Lope a retocar su *Filomena* y a brindarla a doña Leonor en merced de la comedia solicitada, para

⁵⁹ José María Díez-Borque, «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica», en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 155-177; Teresa Ferrer Valls, «“El vellocino de oro” y “El amor enamorado”», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, eds. J. Berbel et al., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 49-63; y María Luisa Lobato, «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coords. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 89-114.

⁶⁰ Francisco de Borja Marcos Álvarez, «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», en *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, coord. Luis López Molina, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1982, p. 238.

⁶¹ El mismo autor repara: «La obra debió de encargarse con mucha anticipación respecto a la fecha prevista (abril de 1622) para la fiesta de Aranjuez, ya que los preparativos fueron tan complejos que se trajo de Italia para dirigirlos al ingeniero Giulio Cesare Fontana» (*op. cit.*, p. 238, n. 37). Efectivamente, a juzgar por las cuentas de gastos de la fiesta, Chaves Montoya sostiene que los primeros trazados y modelos de Fontana para *La gloria de Niquea* (y probablemente para *El vellocino de oro* también) comenzaron en febrero de 1622 (María Teresa Chaves Montoya, «*La Gloria de Niquea*». *Una invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce Calles, 1991). La propuesta de datación (1622) de *El vellocino de oro* hecha por Morley y Bruerton sería muy ajustada, pues, aunque no imposible (Morley y Bruerton, *op. cit.*, p. 401). La relación causal *Filomena*-encargo teatral y el año de 1622 para la fecha de composición de la comedia se han seguido manteniendo en investigaciones más recientes: Valencia López, *op. cit.*, pp. 108-110; Sánchez Aguilar, *op. cit.*, pp. 153-155; Alejandra Franganillo Álvarez, *La reina Isabel de Borbón: las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)*, tesis doctoral dirigida por Carmen Sanz Ayán, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 244; y Lope de Vega, «El vellocino de oro», ed. de José Javier Rodríguez Rodríguez, en *Comedias. Parte XIX*, ed. de PROLOPE, coords. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020b, vol. 2, p. 515.

⁶² Gareth Alban Davies, «La fiesta de Aranjuez: 1622», *Gramma y cal. Revista Insular de Filología*, 1, 1995, p. 54; citando a José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte (recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

lo cual dispuso de los meses de abril y mayo de ese mismo año —la aprobación la firma Espinel en Madrid, el 31 de mayo de 1621—. Valga recordar que en la «Epístola VIII» de *La Filomena*, compuesta entre febrero y primeros de mayo de 1621⁶³, Lope la aclama «mecenas nuestra»: «Esta heroína es la mecenas nuestra, / reina de este jardín y de sus flores, / naturaleza más hermosa y diestra» (vv. 475-477)⁶⁴. A su vez, eso explicaría que su dedicatario original, López de Aguilar, hubiera sido reemplazado y que el nombre de la dama de palacio rezumara por todos sus intersticios. Pero todo esto son meras suposiciones; nada confirma la cronología de esos hechos.

Ya fuera la dedicatoria causa o efecto del encargo, sabemos que *El vellocino de oro* y el nombre del autor corrieron mejor suerte una década después en la corte vienesa de los Habsburgo, donde pudo resarcirse del incendio que interrumpió su representación madrileña. Si bien se conserva una orden de pago a Lope por un posible montaje español del texto en 1626, la próxima puesta en escena efectiva de *El vellocino de oro* fue la del 13 de julio de 1633 en el Palacio de la Favorita, Viena. El evento estaba planeado para julio de 1631 con motivo del cumpleaños del rey de Hungría y Bohemia Fernando III, pero por fallecimientos en la corte hubo de aplazarse hasta la fecha indicada⁶⁵. La organizadora del espectáculo fue entonces la infanta María de Austria, recién instalada en Viena junto a su marido, en colaboración con doña Leonor de Pimentel, la cual formaba parte del nuevo séquito regio:

la infanta María y por lo menos una de sus damas, Doña Leonor de Pimentel, habían participado activamente en la representación incompleta de Aranjuez, la

⁶³ Campana, *op. cit.*, 1998a, p. 407. Alargamos mínimamente su corte propuesto hasta primeros de mayo de 1621 porque no hay noticias de la presencia de Rioja en la corte hasta mediados de ese mes.

⁶⁴ Volviendo sobre las palabras de Baranda Leturio, estaríamos «pues, en el terreno del mecenazgo femenino o del *matronazgo*, un tema apenas explorado en el campo literario» (Baranda Leturio, *op. cit.*, p. 191). Con menos probabilidad, quizás haya un guiño al supuesto apoyo político que Lope ofreció a doña Leonor a través del elogio a Teodosio II, VII duque de Braganza, en la «Descripción de La Tapada», poema que la congraciaría con la aristocracia portuguesa y cerraría «sus aspiraciones a ser virreina consorte de Portugal» (Manuel Piqueras Flores, «La “Descripción de la Tapada” en *La Filomena*: Portugal y los afanes cortesanos de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 101:2, 2021, pp. 449-464, cita en p. 461).

⁶⁵ Andrea Sommer-Mathis, «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633). “El vellocino de oro” de Lope de Vega. I. El contexto histórico-cultural», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, vol. II, 10-13 Febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 201-216; Mercedes de los Reyes Peña, «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega. II. Texto y espectáculo», en «*Otro Lope no ha de haber*», *op. cit.*, pp. 217-251. La edición de Rodríguez Rodríguez (Vega, *op. cit.*, 2020b, pp. 543-547) trae por error «Fernando II» en lugar de Fernando III.

dama incluso como directora de la fiesta. Parece comprensible que quisiera ver el espectáculo acabado y representado con todos los efectos escénicos. La traza del montaje ya estaba elaborada y por la experiencia de 1622 se sabía que funcionaría si no pasaba algo imprevisto; no faltaba más que adaptarlo a las condiciones del lugar y a las nuevas actrices. Es posible que Doña Leonor de Pimentel (o la infanta) hubiese traído consigo el texto original de Lope usado en Aranjuez⁶⁶.

Sin embargo, la adaptación del texto no tiene visos de venir de la pluma de Lope, de modo que todo el mecanismo de mercedes tejido en 1621-1622 fue dispensándole fama y presencia años después en la corte de los Habsburgo sin que el dramaturgo fuera mínimamente consciente de ello.

De doña María de Guzmán y Zúñiga no conservamos pruebas de que correspondiera a Lope con algún favor directo. La hija del conde-duque, curiosamente, había quedado también vinculada a esas fiestas de Aranjuez de 1622: recitó la loa de *La gloria de Niquea*, «ataviada como Diana cazadora, y volvió a aparecer en la segunda escena encarnando a la ninfa Aretusa»⁶⁷. En agosto de 1624, además, pasará a ser dama de Isabel de Borbón, aunque la dedicatoria de Lope había sido ya redactada antes de producirse este ascenso —recordemos que los preliminares de *La Circe* están fechados en 1623—. El interés de Lope por la hija del conde-duque debía de haberse despertado en aquellas representaciones teatrales y en tanto menina de la reina, quizás algo tarde dada la importancia de la figura —«Tarde te vi; la dilación perdona» («La rosa blanca», v. 816)—. El poema mitológico que Lope le consagra en *La Circe* parece evocar un futuro enlace matrimonial de la dama, generando la hipótesis de que la dedicatoria se concitara en torno a ese motivo: «si bien de unión igual acompañada, / te espera con aplauso y alegría / florido en rico tálamo Himineo, / que iguale la esperanza y el deseo» (vv. 77-80). Ahora bien, en las fechas en las que Lope compone esos versos el nombre del futuro marido aún se especulaba, por lo que no puede tratarse de una alusión directa a su compromiso con el marqués de Toral, con quien se efectuaron capitulaciones el 10 de octubre de 1624, sino un mero apunte sobre su estado de merecer⁶⁸. En general, la dedicatoria a María de Guzmán no creemos que esté motivada por unas circunstancias concretas, y sí por su cada vez mayor peso en la sociabilidad cortesana y su parentesco con el conde-duque.

⁶⁶ Sommer-Mathis, *op. cit.*, p. 211.

⁶⁷ Alejandra Franganillo Álvarez, «María de Guzmán y Zúñiga», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Recurso en línea <<http://dbe.rah.es/biografias/134890/maria-de-guzman-y-zuniga>> [última consulta el 30 de abril de 2021].

⁶⁸ John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, New Haven/London, Yale University Press, 1986, pp. 166-167.

Justamente por esas mismas razones se debió de urdir la dedicatoria a Manuel Acevedo y Zúñiga, VI conde de Monterrey. En su configuración retórica no hay rastros de un apóstrofe o llamamiento por su rol de intermediario. El cuñado del conde-duque de Olivares asoma en la quinta octava de «La mañana de San Juan de Madrid» disfrazado de nuevo Atlante, una cumbre gloriosa, un calambur —«Monte-rey» (v. 35)— que se sitúa en la cúspide del Parnaso, en un lugar de elevación hiperbólica. También aquí el poeta debe ascender hasta alcanzar su gracia, rememorando en el camino las glorias del padre y el cargo de presidente del Consejo de Italia que ocupaba desde octubre de 1622. López de Haro, en su *Nobiliario genealógico* de 1622, afirmaba que el IV y V conde de Monterrey fueron grandes aficionados a las letras⁶⁹, y Martínez Hernández se hace eco de estas declaraciones para informarnos de que, dentro de la nobleza áulica del Seiscientos, el almirante de Castilla, los marqueses del Carpio y de Leganés y el conde de Monterrey fueron reconocidos «por su elevado criterio artístico»⁷⁰, lo que explicaría con más razón el acercamiento del poeta. En cualquier caso, las dedicatorias al conde de Monterrey y a María de Guzmán y Zúñiga cumplen con lo que el autor se había propuesto en su soneto a Circe, ensalzar a los Guzmanes —«Rinde tu ciencia, y con temor retira / de los Guzmanes rayos los febeos» (vv. 1-2)—, a la vez que arropaba desde una línea genealógica vertical (la hija) y horizontal (el cuñado) al verdadero blanco de toda la miscelánea de 1624: el conde-duque de Olivares. Es más, en la dedicatoria en prosa al valido, los versos de Lope se contagian de ese encomio al *genus* y acaban llamándose «Guzmanes por la crianza», pues el poeta los considera «esclavos nacidos en su ilustrísima casa». De nuevo, la circularidad característica de la dedicatoria lopesca: Guzmanes de letra para Guzmanes de carne y hueso.

Don Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar, conde-duque de Olivares —en 1624 únicamente conde— y valido del rey, es, qué duda cabe, la persona más influyente en la corona española durante estos años⁷¹. Su excelencia

⁶⁹ Alonso López de Haro, *Primera parte del nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, pp. 578-579.

⁷⁰ Santiago Martínez Hernández, «Fragmentos del ocio nobiliario. Festejar en la cultura cortesana», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coords. Bernardo José García García y María Luisa Lobato López, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, p. 48.

⁷¹ «Efectivamente, tanto el dramaturgo como su patrón, el duque de Sessa, intentaron congregar con el nuevo régimen, en ambos casos con escaso éxito. En fecha tan temprana como 1621, el año de la ascensión al poder de don Gaspar de Guzmán en la nueva corte de Felipe IV, Lope de Vega dedica ya una comedia al generoso mecenas de la literatura de su tiempo y portentoso coleccionista de libros. Pero es en 1624 y 1625, este último el año en que escribe *El Brasil restituído*, cuando los libros que el Fénix da a la prensa concentran más dedicatorias y elogios dirigidos al privado y a su familia. Hasta el punto de que Lope, en una carta de 1625, consideró oportuno aclararle al duque de Sessa que la devoción por los Guzmanes no ponía en cuestión su

se filtra en los versos de *La Circe* en términos astrológicos gracias a la retórica del «rey planeta», fijada por Lope para el encomio al cuarto de los Felipe desde 1605⁷². Esa divisa solar incuba la analogía que el Fénix establece entre el valido y la luna, astro que refracta la luz del monarca: «vos, ya del sol resplandeciente luna, / que con su misma luz los elementos / bañáis de claridad y de alegría» (vv. 37-39). La novedad de esta elección de Lope es que otorga a una figura masculina una imagen que él mismo y la tradición clásica consideraban femenina —«Si los [celos] tuvo Endimión / de la Luna, al fin mujer» (*El acero de Madrid*, vv. 1855-1856)—, y cuya relación con el sol se interpretó siempre en clave amorosa —«La luna abraza al sol, cuyo himeneo / la alumbró y vivifica» (*Adonis y Venus*, vv. 122-123)—. Sobre esa tradición, había sido habitual que la luna de Felipe IV fuera la reina Isabel de Borbón, como se leerá en *El vellocino de oro*, cuando la loa de la Fama arranca con una reverencia hacia los monarcas: «Aquí dijo que hallaría / en las fiestas de este día / el sol y luna de España. / ¡Qué gloria los campos baña! / ¡Qué resplandor! ¡Qué alegría!» (vv. 6-10)⁷³. Y años más tarde, la noción de «reina luna» se reutilizará para su segunda mujer, Mariana de Austria, según se advierte en diversos poemas de Francisca Abarca de Bolea, María Nieto de Aragón y otras autoras del parnaso aragonés⁷⁴. Lo que plantea Lope en *La Circe* es un desplazamiento del referente típico, en fin, que bordea la relación homoerótica a fin de plasmar el grado máximo de proximidad, e incluso amistad, entre ambos potentados. Resulta impropio pensar que Lope estuviera aquí acusando al conde de «vicios nefandos», penados con la hoguera. Somos conscientes de que ese sistema de imágenes genera un dilema ya expresado por González-Ruiz en su análisis de *La boda entre dos maridos*: «La dicotomía “amistad”/”amor” resulta problemática para la crítica moderna debido a la ambigüedad existente en los signos literarios empleados para expresar las relaciones emocionales entre dos personas de un mismo sexo»⁷⁵. Pero la pareja sol-luna es una forma más de captar la unión afectiva y pública entre el rey y su privado, una muestra singular de la devoción cortesana medieval o *ennobling love*⁷⁶.

lealtad hacia él y su casa» (Guillem Usandizaga, «*El Brasil restituído* y el régimen del conde-duque de Olivares», en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, París, Université de la Sorbonne, 2010, vol. 2, p. 129).

⁷² Julio Vélez Sainz, «*El rey planeta*». *Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017, p. 58.

⁷³ Vega, *op. cit.*, 2020b, p. 579.

⁷⁴ Vélez Sainz, *op. cit.*, pp. 70-74.

⁷⁵ Julio González-Ruiz, *Amistades peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2009, pp. 49-50.

⁷⁶ C. Stephen Jaeger, *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

El papel de intercesor *sumum* del conde es indiscutible en las isotopías vistas: nadie hay más cerca del rey. Esto contrasta con el sobrepujamiento que cierra la fábula, mediante el cual el valido pasa de luna a sol personal del poeta: «seréis mi Sol, sin que otra luz alguna / respete en sus tinieblas mi fortuna» (vv. 1231-1232). Se trata, a nuestro modo de ver, de una táctica para rectificar el exceso de correspondencias que hacían del conde un subordinado de su majestad. Ese cierre, así como otras pinceladas sueltas —«pues tanta parte del gobierno [el Sol] os cede, / que no parece resplandor prestado» (vv. 43-44)— pretenden equilibrar la figura de poder del conde, alguien que se debe al rey, pero que retiene autoridad en la administración del gobierno y en la concesión de dotes y prebendas.

Asimismo, nos damos cuenta de que el rol de intermediario en *La Circe* es relativo según se traslade el foco, creándose un juego de muñecas rusas: María de Guzmán, Venus del alba, es intercesora ante su padre, del mismo modo que en la fábula el conde lo es ante el monarca. En todo caso, el interlocutor último, el juez simbólico de quien Lope espera el veredicto, siempre es Felipe IV.

Para mal de nuestro vate, los esfuerzos por congraciarse con la casa de Guzmán no dieron frutos, y así lo ha sostenido unánimemente la crítica. Ese empeño, no obstante, se repetirá en la *Parte XIX* (1624) con *La limpieza no manchada*, dirigida a Francisca de Guzmán, marquesa de Toral; en la *Parte XX* (1625) con *La discreta venganza*, dirigida a Isabel de Guzmán, duquesa de Frías; y en 1626 con los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, dedicados a Inés de Zúñiga, condesa de Olivares y duquesa de Sanlúcar. Una última vez lo intentará en 1631, cuando dedique su «Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos» al duque de Medina de las Torres, II marqués de Toral, don Ramiro Felipe de Núñez Guzmán, quien se había casado con la hija del conde-duque el 9 de enero de 1625, aunque con capitulaciones firmadas tres meses antes, según vimos líneas más arriba. El duque, viudo desde 1626, contó siempre con la protección de su suegro y llegó a convertirse en «una de las personas más próximas a Felipe IV, de cuyo servicio y escolta se ocupaba»⁷⁷. Tampoco de él recibió la más mínima atención. Así pues, ni en la década de los veinte, ni en la de los treinta Lope llegará a contar con el aval del conde-duque y su parentela, a lo que se suman sus fracasos por alcanzar el puesto de cronista real: en 1625 tampoco consigue alzarse con la plaza vacante de cronista general de Indias que deja Antonio de Herrera.

⁷⁷ Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015d, vol. 1, pp. 335-336; del dato se hace eco Francisco Florit Durán, «“Vuestra oliva es laurel de mi cabeza”: Lope de Vega y la búsqueda del Parnaso áulico», *Anuario de Estudios Filológicos*, 42, 2019, p. 73.

4.2.b. Destinatarios: formas de componer una bancada provechosa

Frente a sus intercesoras en la corte, cuando se trata de buscar avales Lope se decanta por apoyos masculinos —a excepción de la polémica Amarilis—, en torno a los cuales sigue indagando en su estética de la familiaridad y la *digressio*. En este apartado nos interesará responder a las siguientes preguntas: ¿a partir de qué criterios seleccionó Lope los destinatarios de ambos prosímetros cortesanos?, ¿de qué manera pudieron estos beneficiarle?, y ¿qué diferencias se observan entre el volumen de 1621 y el de 1624? Para ir despejando estas incógnitas nos centraremos tanto en los nombres que Lope escoge en calidad de defensores como en su propia voz autorial, que se modula y construye estableciendo conexiones con el pleito del rui señor y presentando a cada uno de sus mudos interlocutores.

Ya hemos visto que en la «Segunda parte de *La Filomena*» el rui señor apela a los expertos para que reprueben la envidia del funesto tordo: «Si los jurisconsultos / la acusación presumen por envidia, / por ella es bien que reprobarse deba» (vv. 1300-1302). Extendiendo esa estratagema hacia las epístolas del prosímetro, es comprensible que Lope quiera poner al frente de sus destinatarios-avales a uno de los más insignes jurisconsultos del momento, el vallisoletano Francisco de la Cueva y Silva. Es precisamente en su condición de letrado que se le reclama desde el epígrafe, e hilando su amistad en una retórica jurídica ya desde el primer terceto: «Francisco, yo no pude hallar, amando, / mejor principio que, en el nombre vuestro, / a una ley que tenéis crédito dando» («Epístola I», vv. 1-3). Prueba de esa lealtad fue el continuo apoyo de Cueva y Silva a la estética castellana y su censura a las voces extranjeras de la poesía cultista⁷⁸. No cabe duda de que su prestigioso estatus podía contrarrestar las críticas de otros leguleyos fastidiosos a Lope —Cristóbal Suárez de Figueroa y Francisco Pérez de Amaya⁷⁹—, pero ponerlo al inicio de esta galería de testigos significaba, ante todo, construir y apuntalar una defensa. O, en otros términos, diseñar la información en derecho y esclarecer los presupuestos legales por los que debía ser evaluado el caso. Así, la conversación entre «cliente y abogado» que se urde en la epístola primera se encauza exactamente hacia el mismo fin que el de los versos 1300-1302 de la «Segunda parte de *La Filomena*», vistos arriba: demostrar que la acusación contra el Fénix se fundamenta en la envidia y no en hechos objetivos y demostrables. La fuerte dependencia de esta epístola con el duelo de la

⁷⁸ Léase la dedicatoria al Príncipe de Esquilache en Lope de Vega, «La pobreza estimada», ed. de María del Valle Ojeda Calvo y Adrián J. Sáez, en *Comedias. Parte XVIII*, ed. PROLOPE, coords. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019b, vol. 1, p. 233.

⁷⁹ Antonio Sánchez Jiménez, «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 3:1, 2015a, pp. 29-52.

«Segunda parte» se rastrea en motivos esparcidos aquí y allá a lo largo de toda su estructura. En el exordio tenemos el *ritorno* a la contienda de las aves —«y al negro tordo el ruiseñor augusto» (v. 9)—, la envidia traída hasta los jueces —«que hasta en los mismos tribunales vende» (v. 27)—, y el acto de la querrela a través de la pluma y la mudanza de estancia/estilo —«y más templada / la pluma en vuestro honor, mudar estilo» (vv. 44-45)—. Más adelante, entre los versos 82 y 150, «se inserta el pasaje que constituye probablemente el motivo de composición de la epístola [...]: la queja contra el anónimo y pedante censor que había criticado su canción al duque de Osuna»⁸⁰. Y finalmente, tras una primera parte expositiva, los últimos versos de ese núcleo argumental intentan decantar la resolución mediante proposiciones jurídicas extraídas de Bártulo, lo cual nos recuerda al alegato del ruiseñor a partir de las sentencias de Gribaldi, según vimos anteriormente: «Bártulo dijo: “Si concurren juntas / dos causas, que una daña, otra aprovecha, / y a la que debes acudir preguntas, / a la que daña y da mayor sospecha”» (vv. 142-145).

En definitiva, parece que Lope vuelve sobre algunos de sus defensores de la «Segunda parte de *La Filomena*» y los amplifica en las epístolas y poemas finales. El caso del jurisconsulto Cueva y Silva no es el único, otro tanto hace con Luis Tribaldos de Toledo, quien tendrá cabida simbólica en un plan de avales distribuidos por focos geográficos.

En el pleito con el tordo y justo después de enumerar a sus padrinos —el águila, el francés Simón, y el doctor Peña—, el ruiseñor encaja un nombre más, el de Luis Tribaldos de Toledo: «y así del gran Tribaldos de Toledo / el nombre, que a los tiempos causa miedo» (vv. 461-462). Lo que la crítica ha pasado comúnmente por alto es que Tribaldos es trasunto de la propia ciudad de Toledo, que se menciona más veces en toda esa sección. Persuadida de que el número de «hombres científicos» que el ruiseñor traía a la contienda era tres, la crítica no ha reparado en que Toledo y Tribaldos funcionan en realidad como un cuarto padrino del ave. Ahora bien, ¿de qué modo ingenio y espacio confluyen hacia el final de *La Filomena*, cuando sabemos que no hay ninguna composición dirigida al erudito conquense? Pues lo hacen refractándose en diversos destinatarios pertenecientes al grupo toledano, en general. Hablamos de los cisnes del Tajo, humanistas en su mayoría toledanos que jugaron roles claves en numerosas experiencias personales del Fénix y hacia los que él expresa un genuino afecto: Baltasar de Medinilla, discípulo y amigo (epístola III y elegía), el doctor Gregorio de Angulo, «regidor de Toledo», quien llegó a ser padrino de su hijo Carlos Félix

⁸⁰ Campana, *op. cit.*, 1998a, p. 283.

(epístola II)⁸¹, y Juan de Piña, su confidente más antiguo (sonetos IV y V, más silva final). Y es que Toledo fue un foco poético que Lope capitaneó de forma contumaz o en el que su figura sirvió de inspiración y padrinazgo intelectual, al menos. Fue el lugar desde el que compuso algunas de sus epístolas entre 1607 y 1608, y fue, asimismo, un bastión que contuvo mal que bien la expansión y éxito del gongorismo en las letras del momento. En la ciudad se fraguaron lazos de solidaridad y auto-posicionamiento gracias a justas poéticas en las que la voz del Fénix tuvo bastante protagonismo⁸². Por ejemplo, junto al núcleo manchego Lope organizó las justas de 1605 con motivo del nacimiento de Felipe IV y las de 1608 para la cofradía del Santísimo Sacramento en San Nicolás⁸³. Más recientemente, Abraham Madroñal dio a conocer un soneto inédito de Lope «a los santos Reyes» con el que participó en la justa toledana para la Cofradía del Santísimo Sacramento en San Vicente, en 1594⁸⁴. Es decir, que la contribución del Fénix a la agenda cultural de la ciudad imperial venía desde lejos⁸⁵. Por consiguiente, la alabanza a Toledo en tanto espacio singular que apoya la querrela del ruiseñor se desdobra en las epístolas y postreros poemas de *La Filomena* a modo de masa aglutinadora entre sus múltiples *fragmenta*.

Claro está que Toledo tiene un enorme peso en *La Filomena*, y que eso hizo a Brito Díaz calificar el volumen como «la más “toledanista” de sus obras»⁸⁶. Pero también es indudable que, si queremos sacar a flote un patrón geográfico, Sevilla acapara un relevante cupo en él. A la ciudad andaluza, eso sí, no la topamos entre

⁸¹ Juan Millé y Giménez, «La epístola de Lope de Vega al doctor Gregorio de Angulo», *Bulletin Hispanique*, 37, 1935, pp. 159-188.

⁸² «También podemos leer una metáfora espacial que ubica al Tajo y a Toledo como el sitio de la poesía que tiene como modelo a Garcilaso, que ahora en Madrid está cercada por la amenaza gongorina» (Eleonora Camila Gonano, «Epístola II de Lope de Vega: señorío y poesía», *Janus*, 10, 2021, p. 109).

⁸³ Joaquín de Entrambasaguas, *Lope de Vega en las justas toledanas de 1605 y 1608*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.

⁸⁴ Abraham Madroñal, «“Divino Fénix”. Un soneto inédito de Lope en una justa poética desconocida (Toledo, 1594)», *Boletín de la Real Academia Española*, 96:314, 2016, pp. 559-584.

⁸⁵ Podemos, incluso, retroceder hasta la batalla «fluvial» de 1591, en la que Lope defiende el nombre del Tajo frente a los versos satíricos de Góngora. Véase Antonio Sánchez Jiménez, «Lope en 1605: fuentes y ríos de la polémica gongorina», en *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, coords. Mercedes Blanco y Juan Montero, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019b, pp. 147-171.

⁸⁶ Carlos Brito Díaz, «“Si de poetas la abundancia apruebas, / Elisio, en nuestro hispánico destrito”: Lope en la geografía lírica del Siglo de Oro», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017, p. 208. También recoge esta idea, con especial interés en Baltasar Elisio de Medinilla, Florencia Calvo, «Lope y Baltasar Elisio de Medinilla: sus epístolas en la estructura de *La Filomena*», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 147-160. Al “toledanismo” de la obra hay que sumar también «Las fortunas de Diana», cuyo espacio de acción inicial es la ciudad de Toledo.

los avales del ruiseñor durante la contienda, por lo que esa técnica de recolección y diseminación vista con Francisco de la Cueva y Silva y Toledo no funcionaría en este caso. Pese a todo, estamos convencidos de que ese plan de sentar en el banquillo a «zonas amigas» le fue a Lope muy rentable para reforzar su alegato.

Así pues, aparte de los toledanos, tendríamos que hablar de los cisnes del Betis, poetas de Sevilla que habían proclamado a Herrera referente de la nueva poesía y con varios de los cuales Lope trató durante su estancia en la ciudad entre 1598 y 1603: Diego Félix Quijada y Riquelme (epístola IV), Francisco de Rioja, «en Sevilla» (epístola VIII) y Juan de Arguijo, «veinticuatro de Sevilla» (epístola IX)⁸⁷. En cuanto a este frente y tiempo después de la publicación de *La Filomena*, Lope bendecirá desde Madrid la justa hispalense de 1622 a la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, cuyo volumen recopiló Juan Antonio de Ibarra en 1623. A lo largo del prólogo, el contador vascongado alaba el estilo del Fénix y su producción, empezando por la «*Jerusalén libertada* [sic], en quien también se halla libertada la pureza de nuestra lengua»⁸⁸. Así y aun sin participar en la justa, Lope encontró en esta camarilla una excelente caja de resonancia de su ideal estético y su capacidad de influencia. La idoneidad de este foco hay que entenderla dentro del polo de atracción que suponía Madrid para los poetas andaluces al paso que el conde-duque ganaba más y más peso en la política del país. Juan Montero respalda esta idea a partir de lo que él denomina el «factor Olivares»:

Sirva ya la mención del futuro conde-duque para poner sobre la mesa lo que podemos llamar el factor Olivares en la poesía española del momento, que afectó de manera particular a los ingenios de Sevilla, ciudad desde la que el Guzmán arribó a la corte en 1615, cuando el duque de Lerma lo nombró gentilhombre de cámara del entonces príncipe Felipe⁸⁹.

⁸⁷ Santiago Montoto, «Lope de Vega y don Juan de Arguijo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 11, 1934, pp. 270-282. Con todo, durante ese «período hispalense» Lope no contó con el apoyo unánime de los ingenios de la ciudad. También suscitó la animadversión de varios poetas sevillanos que escribieron contra él toda una ristra de sonetos, de los cuales conservamos 5 en el manuscrito RM 3857 de la Biblioteca Central del CSIC. Véase José Manuel Rico y José Solís de los Santos, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 235-268.

⁸⁸ Juan Antonio de Ibarra, *Encomio de los ingenios sevillanos. En la fiesta de los santos Ignacio de Loyola y Francisco Xavier*, Sevilla, Francisco de Lira, 1623, f. 38r. La aprobación de Lope está fechada en Madrid el 15 de agosto de ese mismo año. Véase Inmaculada Osuna, «El *Encomio de los ingenios sevillanos, en la fiesta de los santos Ignacio de Loyola y Francisco Javier* (1623), de Juan Antonio de Ibarra», *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 25:2, 2020, pp. 233-255.

⁸⁹ Juan Montero, «Poetas andaluces en torno a 1621. Retazos de un panorama», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 70-71.

Es decir, que auxiliarse en este núcleo era, por extensión, cobijarse a la sombra de don Gaspar de Guzmán. Ese ascenso y otros factores coyunturales, concluye Montero, justificarían la «política poética» de Lope hacia los círculos sevillanos.

Todavía se podría añadir algo más a esta especie de geografía de bancada, pues el panegírico al conde de Lemos, «presidente de Indias» (epístola V), y el trato con Amarilis «indiana» (epístolas VI y VII) desvían la atención hacia los virreinos americanos. En la «Epístola V», el sueño lucianesco transporta a Lope a México, donde simbólicamente gobierna el mecenas, para hacerle su tosca petición de dineros. En las VI y VII, Lope recibe y rechaza el encargo de una poeta de Lima —ya sea real o fingida—, a través del cual airea la estima que le dispensa la academia antártica. Son, en definitiva, intentos por poner la pica en un imaginario geográfico que engloba el viejo y el nuevo mundo, y que colaboran en la representación hiperbólica de la fama del Fénix a uno y otro lado del Atlántico.

Puede que la estrategia de los focos regionales en *La Filomena* le valiera a Lope para conseguir el veredicto favorable de los agentes del campo literario, pero el aval de los colegas de Toledo, Sevilla o Lima pudiera haber sido insuficiente para la recién estrenada monarquía, especialmente cuando al frente de esa galería se había colocado a alguien como Francisco de la Cueva y Silva. Por más que le fuera útil a Lope en su peculiar información en derecho, el jurisperito había llevado, entre otras, la defensa de los duques de Osuna, Lerma y Uceda, caídos en desgracia a principios de la década de los veinte y tras el cambio de administración. Su alianza con las principales caras de la corrupción del reinado de Felipe III no lo convertían precisamente en el mejor de los avales con que Lope podía contar para su juicio ante la nueva corte. Tampoco debió de ayudar el nombre del conde de Lemos, sobrino y yerno del duque de Lerma, en esa nómina de destinatarios epistolares⁹⁰. Recordemos que la pérdida de la confianza de Felipe III a partir de 1617 lo llevó a retirarse a Monforte, poco antes de la «revolución de las llaves»⁹¹. En pocas palabras, el poeta se había concentrado

⁹⁰ Sobre la crisis y salida de la corte del duque de Lerma y el conde de Lemos, véase Bernardo José García García, «Honra, desengaño y condena de una privanza. La retirada de la Corte del Cardenal Duque de Lerma», en *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna. Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna (Alicante, 27-30 de mayo de 1996)*, ed. Pablo Fernández Albadalejo, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo/Universidad de Alicante, 1997, pp. 679-695; Antonio Feros, *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002; y Alfredo Alvar Ezquerro, *El duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.

⁹¹ Curiosamente, los estudios de La Barrera y Entrambasaguas siempre se hicieron eco de suposiciones infundadas que afirmaban que tanto el abogado como el conde murieron envenenados en la corte, posiblemente por orden del conde-duque. Véase Campana, *op. cit.*, 1998a, p. 350, n. 9. Aunque inciertas, esas afirmaciones querían ir en sintonía con la enemistad tan obvia

excesivamente en sus «dulces amigos» en tanto jueces de un capital simbólico en juego, pero había descuidado la idoneidad de sus padrinos ante Felipe IV y el conde-duque para un veredicto con mayor ámbito de aplicación.

Los laureles estaban bien, pero como él mismo reconoció a Juan de Arguijo: «dinero falta; / este, que no laurel, cuesta suspiros» («Epístola IX», vv. 260-261). Para reconducir sus anhelos, Lope parece darle una vuelta de tuerca en 1624 a su galería de avales y al tono de su voz poética. Empieza regresando a la constelación de autores de la «Epístola VIII» de *La Filomena* para de ahí espigar a seis destinatarios de sus nuevos poemas finales: Hurtado de Mendoza, Herrera Maldonado, Lorenzo van der Hamen, Góngora, Carduccio y López de Aguilar. Y a continuación —y desviándose del *modus operandi* de 1621— los ressignifica junto con otros seis nombres dentro de un contexto político actual, pues la correspondencia de *La Circe* no estará formada de papeles viejos rescatados de cajones, sino de versos que se componen probablemente ya bajo el reinado de Felipe IV⁹². Esa frescura y contemporaneidad le permiten al autor desarrollar tres estrategias mayores con las que rectificar y reforzar su defensa ante el juez: dignificar a aquellos que trabajaron bajo la administración del duque de Lerma, acudir a personalidades más vecinas a la corte, y moderar la dimensión jurídica con un neostoicismo impostado. Tres tácticas muy bien conjugadas en la primera epístola de *La Circe*, dirigida a don Antonio Hurtado de Mendoza. Veamos cada una de ellas.

En primer lugar, Hurtado de Mendoza es una figura que desdobra la de Cueva y Silva y la «blanquea», pues, a diferencia del juriconsulto vallisoletano, este supo jugar bien sus cartas en la corte de Felipe IV. Si bien el «Discreto de Palacio» había sido paje del duque de Lerma desde, al menos, 1617, desarrolló en el reinado siguiente una ascendente carrera, entre cuyos méritos se encuentra el hábito de Calatrava, concedido por el conde-duque de Olivares en 1623. Decimos que este poeta desdobra al abogado porque ambos estuvieron al servicio del duque de Lerma, pero el primero «blanquea» al segundo al hacerse posible una trayectoria exitosa al calor del de Olivares y eliminar estigmas pasados. Otra composición del volumen que juega un papel fundamental en ese efecto de lavado es el soneto a Vincenzo Carduccio, o Carducho, «Si Atenas tus pinceles

y abierta entre los avales de Lope y el valido. Lucero Sánchez insiste en lo disparatado de tales teorías, al menos para el caso de Francisco de la Cueva y Silva: «Al margen de este y otros indicios que conducen a 1628, debe desterrarse la leyenda de su envenenamiento en 1621 por orden del conde-duque (como en De la Barrera, Serrano y Sanz, Simón Díaz)» (Ernesto Lucero Sánchez, «Francisco de la Cueva y Silva», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Recurso en línea <<http://dbe.rah.es/biografias/72923/francisco-de-la-cueva-y-silva>> [última consulta el 15 de junio de 2021]).

⁹² Sobejano, *op. cit.*, 1993, vol. 1, p. 23.

conociera». El pintor había intervenido en palacios y conventos de Valladolid por orden del duque de Lerma, y a la muerte de su hermano Bartolomé, el propio duque medió para que Felipe III lo nombrara su pintor en 1609. Bajo el reinado de Felipe IV, y antes de que lo eclipsara el pincel de Velázquez, el florentino contó con todo el apoyo y prestigio de la corte. A la vista está que ni Hurtado de Mendoza ni Carduccio necesitaron esos versos encomiásticos de Lope para medrar a partir de 1621. Quien necesitaba realmente ese blanqueamiento era el Fénix, que había quedado anillado al duque de Sessa y al de Lerma así como a sus descréditos⁹³. Al elegir a un poeta y a un pintor que habían prosperado en el nuevo reinado pese a un pasado salpicado por la corrupción, Lope rompió una lanza en favor suyo e invitaba al monarca y al valido a que lo juzgaran por el mismo rasero.

Dentro de esta suerte de conciliación *pro domo sua* también habría que situar los tejemanejes diplomáticos que justifican, en parte, la irrupción del Príncipe de Esquilache entre los dechados estéticos de *La Circe*. El soneto «Al Príncipe» se dedica a Francisco de Borja y Aragón a su regreso del virreinato, con intenciones ya advertidas por Ratto y Jiménez Belmonte⁹⁴: en primer lugar, reconciliar al Príncipe con Olivares; en segundo lugar, apoyar la actuación política del indiano y sus intentos «de hacerse con el título de Grande y de zafarse de las críticas a su gobierno peruano»⁹⁵; en tercer lugar, solicitar la protección del dedicatario; y en cuarto lugar, encumbrar su poesía y asociarse a él en defensa de su propio estilo. Que Lope recurra a los avales para que medien por él y laven su nombre parece bastante razonable; que sea él quien cubra las espaldas de un mecenas ante el conde-duque es un movimiento más ilusorio y torpe. No había funcionado con Cueva y Silva en *La Filomena* y sabemos que tampoco funcionó con Borja y Aragón:

Tras su llegada a la metrópoli no fueron pocos los comentarios y murmuraciones suscitados por las riquezas que habría llevado consigo desde el Perú. Su juicio de

⁹³ Desde las *Fiestas de Denia* (1599) hasta las de Lerma (1617), «Al menos de manera indirecta, Lope se benefició de la privanza de Lerma» (Belén Atienza, «La [re]conquista de un Valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma, y los godos», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, p. 49). También reflejan esa complicada relación con Lerma algunos trabajos de Elizabeth R. Wright, por ejemplo, «Lope de Vega en el jardín de Lerma», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001b, pp. 517-526. Por otro lado, «La relación entre Sessa y Lerma no podía sino perjudicar las aspiraciones del poeta, que ambicionaba medrar en corte» (Hélène Tropé, «Los paratextos de la Parte XIII de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega*, 21, 2015, p. 157).

⁹⁴ Luis Alberto Ratto, «América en la poesía del virrey Esquilache», *Revista Peruana de Cultura*, 7:8, 1966, pp. 232-257; Javier Jiménez Belmonte, *Las obras en verso del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, Tamesis Books, 2007.

⁹⁵ Jiménez Belmonte, *op. cit.*, p. 177.

residencia duró varios años, y finalmente fue hallado culpable en cincuenta y cinco de los ciento cincuenta cargos que se le habían hecho, por lo cual tuvo que afrontar el pago de una serie de multas. En Madrid no ocupó ya cargo alguno de importancia, y dedicó su tiempo a las actividades hacia las que siempre estuvo inclinado: las artes y la poesía⁹⁶.

A pesar de la poco calibrada auto-percepción de Lope dentro de las redes de influencias cortesanas, para lo que sí le sirvió este terciar fallido fue para hurgar en las tensiones “centro-periferia” del campo literario. Hay que tener en cuenta que Lope ensalza la poesía de Borja y Aragón al cierre de la «Epístola VII» y mediante la «Égloga a la serenísima señora infanta doña María», además de en breves alusiones en otros pasajes de la obra. El soneto «Al príncipe» lo que hace es blindar ese patrocinio y espejarse en el que se inserta a continuación, dedicado «A don Luis de Góngora»:

«Al Príncipe»

Teócrito español, en quien se humana
 Apolo con blandura tan divina,
 que sin voz extranjera o peregrina
 eternizas la tuya soberana;
 honor de nuestra lengua siempre llana,
 como su propio nombre determina,
 que sin perder la imitación latina,
 no excedes la pureza castellana,
 pues con tan alto estilo se levanta
 donde la envidia tus laureles mira
 y de tu pluma la excelencia canta,
 escribe, inventa, mueve, enseña, admira,
 y las Harpías de su mesa espanta,
 Alcides, con el arco de la lira (f. 203v).

«A don Luis de Góngora»

Claro cisne del Betis, que, sonoro
 y grave, ennobleciste el instrumento
 más dulce que ilustró músico acento,
 bañando en ámbar puro el arco de oro.
 A ti la lira, a ti el castalío coro
 debe su honor, su fama y su ornamento,
 único al siglo y a la envidia exento,
 vencida, si no muda, en tu decoro.
 Los que por tu defensa escriben sumas,
 propias ostentaciones solicitan,
 dando a tu inmenso mar viles espumas.
 Los Ícaros defiendan, que te imitan,
 que como acercan a tu sol las plumas
 de tu divina luz se precipitan (f. 204r).

Uno y otro soneto conforman un dístico encaminado a ejemplificar la visión estética del Fénix, pues se abrazan a modo de *exemplum versus contra-exemplum*, sacando en limpio para el lector el haz y el envés de su personal parnaso. Los nombres de ambos ingenios se ligan en el sentido secuencial tal y como lo hacen a nivel sintagmático en la espinela que cierra «Guzmán el Bravo»: «Los dioses, para su guarda, / se han puesto apellidos nuevos: / Borja y Góngora, dos Febos» (vv. 1-3). Con el primer soneto, el Fénix se deshace en mieles hacia el indiano; con el segundo, en cambio, le endilga a don Luis la misma falsa *politesse*

⁹⁶ José de la Puente Brunke, «Borja y Aragón, Francisco de», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Recurso en línea <<http://dbe.rah.es/biografias/8992/francisco-de-borja-y-aragon>> [última consulta el 15 de junio de 2021].

que exhibió en la «Respuesta de Lope de Vega Carpio» a un señor de estos reinos, en *La Filomena*, o en la canción «Canta, segundo Orfeo» que presenta al *Orfeo en lengua castellana* (1624), de Juan Pérez de Montalbán. Esto es, disculpa el talento del cordobés al mismo tiempo que sanciona a sus imitadores. Así pues, al conciliarse Lope con Góngora a través de Esquilache, *La Circe* pretende «establecer un posicionamiento generacional y jerárquico según el cual la poesía del Fénix y de Góngora quedaban separadas y distinguidas como principales modelos y referentes de la sistematización interna de lo literario»⁹⁷. En suma, una original maniobra que conjuga diplomacia y canon estético, aunque con resultados disímiles.

En segundo lugar, y volviendo a nuestras estrategias mayores, Antonio Hurtado de Mendoza, secretario real, gozó de asiduo trato con Felipe IV. Líneas atrás habíamos declarado que estos destinatarios, a diferencia de los dedicatarios de los dos libros, serían personalidades con las que el Fénix establecería una horizontalidad solidaria. Y esto es cierto, aunque hay que matizar que, en *La Circe*, los destinatarios de epístolas y poemas breves ya no son confidentes o amigos de la contención periférica —Toledo, Sevilla o Lima—, sino letrados del propio ámbito de la corte madrileña. Es una señal de esfuerzo por buscar contactos más directos con la esfera real, y síntoma, a su vez, del cada vez mayor impacto del ejercicio de las letras en la oligarquía cortesana⁹⁸. Tanto es así que cuando Lope conmina a Hurtado de Mendoza a que escriba las grandezas de Felipe IV, rememora la proximidad de este respecto del monarca, y su mejor posición para percibir el objeto que luego podría retratar en verso:

¿Quién duda que esa vista se anticipe,
como más cerca, a los segundos actos,
y que mayores luces participe?
Así de las visiones y los tactos
que como forma sustancial produce,
se ven los instrumentos más exactos;
y así veréis también a qué le induce
mejor el apetito intelectual,
que al alma las pasiones introduce (vv. 139-147).

Victoria Pineda, volviendo sobre las palabras de Sobejano, reconoce esa diferencia respecto de *La Filomena* en términos de categoría o posición social:

⁹⁷ Jiménez Belmonte, *op. cit.*, p. 174.

⁹⁸ Véase Santiago Martínez Hernández, «En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos». Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte», *Cuadernos de Historia Moderna*, 35, 2010, pp. 35-67.

«Según ha explicado Sobejano (1993:26), las epístolas de *La Circe* (más quizás que las de *La Filomena*) van destinadas a “personas bien situadas, próximas al poder” en un deseo de ensalzar al nuevo monarca y a su valido»⁹⁹. Algunas de esas personas bien situadas fueron Fr. Plácido Tosantos, obispo del consejo de su majestad; Juan Pablo Bonet, secretario de su majestad; Matías de Porras, médico de cámara del Príncipe de Esquilache, capitán de la Real Sala de las Armas, familiar del Santo Oficio y corregidor y justicia mayor de la provincia de Canta en Perú¹⁰⁰; Lorenzo van der Hamen, hijo de un archero real y hermano del famoso pintor, educado en la corte y dentro de círculos literarios y pictóricos afines a Lope; Vincenzo Carduccio y Juan van der Hamen, pintores que recibieron frecuentes encargos de la corte; o Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, cuya sangre y profesión le permitieron siempre orbitar alrededor de la casa real. En definitiva, se trata de una nómina de allegados sustancialmente más cortesana que la despachada en 1621, y por ende más centrada en ejercer presión e influencia directas sobre el juez de la causa.

En tercer lugar, además de buscar avales más próximos al monarca, Lope se esfuerza ahora por entonar más fino. En estos *fragmenta* finales que analizamos, nuestra ave vuelve a la carga con un rosario autobiográfico que recuerda al currículo vital con que el ruiseñor se defendía frente al tordo:

La Filomena

Amor me manda que mi vida os cuente,
don Diego, amigo en forma de poeta,
si hallase el gusto estilo suficiente.
[...]

¡Ay!, mi primera juventud, que en flores
pasó lo que debiera en dulce fruto,
dulce canté porque canté de amores
(«Epístola IV», vv. 1-3; 76-78);

Pero volviendo a lo que más me exhorta,
que es el discurso de mi humilde vida,
me admira el verla tan ligera y corta («Epístola
IX», vv. 46-48).

La Circe

Verdad es que partí de la presencia
de mis padres y patria en tiernos años
a sufrir de la guerra la inclemencia...
(«Epístola I», véanse vv. 193-220);

pero si, necio, esta materia toco,
deciros mal de mí será por fuerza,
como también pasar de necio a loco.

Aquí paso la vida, que me esfuerza
el haber conocido mi fortuna,
sin que la senda a mis costumbres tuerza;
(«Epístola II», vv. 163-168).

Sin embargo, en *La Circe* Lope intenta distanciarse del tono agrio derivado de las polémicas y busca contenerse en un horacianismo difuso. Este se había

⁹⁹ Victoria Pineda, «Lope historiógrafo. Para una lectura de la “Epístola a fray Plácido de Tosantos”», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017, pp. 224-225.

¹⁰⁰ Eduardo Torres Arancivia, *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 140.

manifestado en las epístolas de *La Filomena* a través del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y mediante referencias al estoicismo senequista, desde el «*Nec timui, nec volui*» de su portada hasta el terceto de la «Epístola VII»: «Séneca lo enseñó divinamente, / que el aplauso vulgar y el vituperio / han de sentir los sabios igualmente» (vv. 211-213). Pues bien, en 1624 Lope ahonda en esa vía, de modo que será habitual que en las apelaciones a sus testigos insista en un ánimo templado que amortigüe, al menos momentáneamente, el ruido del pleito que había puesto en marcha hace unos años: «Ya salgo a nueva luz del necio olvido, / y de la queja criminal me aparto, / si alguna mis estrellas han tenido» (vv. 16-18). A fin de mantener esta propuesta de enmienda que le hace a Hurtado de Mendoza, Lope talla epístola a epístola las mil y una caras de su *aurea mediocritas*. Así, tenemos una poco creíble resignación en la epístola segunda —«Ya es tiempo de recelos y temores, / no de humanos favores, que ya es tarde, / ni tengo yo fortuna de favores. (vv. 283-285)—; un elogio al silencio y el hablar comedido en la epístola tercera; un padre amoroso y en soledad en la epístola cuarta; un religioso que sorteaba habladurías y novedades en la epístola quinta; un autor que se compadece de sus detractores en la epístola sexta, etc.

Aun así, sabemos que Lope no es un auriga ducho, y que conforme cierra el volumen el caballo litigioso se le desboca con nuevas coces de confrontación jurídica. Por ejemplo, los cuatro salmos de la «Epístola VIII» que Lope envía a la censura de su consanguíneo fray Leonardo del Carpio se han compuesto «contra enemigos, murmuradores y testigos falsos». En ese sentido, y justamente en mitad de la bancada de avales que Lope trae ante el juez, es muy sugerente la expresión «testigos falsos». Da la impresión de que el poeta señalara las malas artes de sus adversarios también durante el proceso abierto, evocando, una vez más, versos de la «Segunda parte de *La Filomena*»: «y advierte que, presentes las deidades, / no has de mentir, sino cantar verdades» (vv. 425-431). Lo que el destinatario de estos poemas puede aportar a Lope probablemente tenga mucho que ver con su ajuste a la nueva moralidad, según analizamos en el capítulo anterior. Recordemos que no hay ni un solo religioso entre los destinatarios de *La Filomena*, por lo que presentar ahora a un fraile de su mismo linaje sería un respaldo ventajoso a su causa y a la nueva máscara pía que construye a lo largo de *La Circe*.

Otro ejemplo de esa pulsión mal domada es el último soneto del prosímetro: «Al Olimpo de Júpiter divino». Como el propio Lope, el protagonista del poema tiene que lidiar con corrientes estéticas que ponen en duda su calidad artística. El soneto, además, plantea una situación de partida conflictiva: Juan van der Hamen, representante excelso de la *imitatio* y el natural, se ve envuelto en un pleito tras la querrela interpuesta por la Naturaleza. Según la diosa, el pintor le hurta su capacidad de creación a través de sus pinceles. Júpiter escucha

a las partes y concluye que sea la Naturaleza quien se subordine a los lienzos del maestro. El resultado es que ese contexto pleiteante, que en la realidad tuvo su desarrollo en forma de diatribas entre bandos pictóricos, lo aprovecha Lope para sumarlo a su causa:

El Fénix se dio cuenta de que en el campo de la pintura se libraba un combate análogo al suyo contra los cultos. En pintura luchaban dos bandos: por una parte, los pintores que se dedicaban a los retratos y bodegones, que enfatizaban la *imitatio* fiel del natural y la importancia del ingenio; por otra, los pintores que se especializaban en géneros más prestigiosos (la pintura sacra de carácter narrativo, entre otros), que subrayaban la *electio* y el papel de los conocimientos adquiridos¹⁰¹.

Con el soneto a Juan van der Hamen Lope se gana un nuevo aval y se pinta a sí mismo en otros colores y ángulos, pero con la misma intención de demostrar en su juicio que él es víctima de acusaciones huera.

Esta dinámica lopesca se había repetido casi por igual en *La Filomena*, en la que los aspectos jurídicos se ponían sobre la mesa en la primera epístola a Cueva y Silva y no volvían a relucir hasta la coda del volumen. Así, análogamente a los salmos y el soneto a van der Hamen, *La Filomena* concluía con el soneto «A Juan de Piña, en defensa de Apolo» —donde se retomaba el duelo mítico de Marsias—, y una penúltima silva donde Lope pasaba a ser juez de los poetas —invirtiendo a su favor aquella defensa ante el tordo: «y aunque dulces amigos, / seréis también jueces» («Segunda parte de *La Filomena*», vv. 1312-1313)¹⁰²—. La única diferencia es que en *La Circe* hay un deseo espurio por apartarse de esa estrategia forense, mientras que en *La Filomena* la queja/querrela era aún legítima y tolerable:

por lo menos permítanme las quejas,
pues andan en mi trigo tantas hoces
(«Epístola III», vv. 44-45);

Que de la ingratitud tal vez mis labios
formen alguna queja no es delito:
que han hecho muchos necios los agravios
(«Epístola VII», vv. 223-225).

¹⁰¹ Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 291.

¹⁰² Sobre este rol de juez en la silva a Piña, véase Pedro Ruiz Pérez, «Lope en viaje al parnaso. Otro “Laurel de Apolo” en la epístola “A Juan de Piña”», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 161-178.

En conclusión, Lope siembra en la «Segunda parte de *La Filomena*» varios mecanismos de defensa que luego madura con sus destinatarios. Para empezar, el alegato autobiográfico sigue siendo fundamental tanto en su duelo contra el tordo como en las secciones finales de *La Filomena* y *La Circe*, pues a sus interlocutores les recuerda constantemente que lo que le mueve a escribirles es compartir algo de su vida, aprovechando el vaivén entre vitalismo y literatura consustancial al género epistolar en que se sumerge. El enlace que se fragua entre la monodia del ruiñeñor y la monodia epistolar mediante ese objetivo básico de desahogo se alinea paralelamente con estrategias alternativas que buscan formar la bancada más provechosa posible. ¿Cuáles fueron esas otras estrategias? Por un lado, *La Filomena* construye su información en derecho con ayuda de uno de los más célebres jurisconsultos del momento, Cueva y Silva. Por otro, diseña un esquema polifónico según bastiones geográficos en los que su estética y fama resonaban desde hacía décadas. Si bien la elección de su abogado y la estrategia geográfica presentan inconvenientes —poca sintonía con la nueva corte, avales excesivamente periféricos y gremiales, fracaso en su repulsa de la poesía nueva—, en 1624 Lope reajusta su juego y convoca a nuevos amigos con cargos de mayor relumbré en la corte. Además de lavar su nombre y su pasado, estos letrados le ayudarán a «acorrallar» al monarca y, llegado el caso, a escalar su malograda voz neostoica y piadosa. Su simbólico calvario judicial, empero, emerge inevitablemente y es entonces cuando sus cómplices le sirven para ilustrar el pleito, la querrela injusta o las malas artes de sus adversarios.

Lope pleitea. Se trata de una actitud vital que rezuma el autor desde 1620, en respuesta a las insistentes hoces que andaban en su trigo. Con *La Filomena* Lope decide plantar cara y escenificar su competencia gracias al bagaje lírico que el mito del ruiñeñor fue acopiando desde finales del siglo XVI. Esa tradición había interpretado el tema del ave el de la voz culta que reclama justicia para con Filomena, por el acto aberrante cometido por Tereo. Ahora, la justicia se vindi-caría para con Lope, por los inmerecidos delitos que sobre él cargaron neoaristotélicos y gongoristas. La clave jurídica en la que se expresa esa lucha comprende términos y fórmulas, esquemas discursivos y referencias bibliográficas. Se trata de un proceso que juguetea con el inocente duelo de Marsias y Apolo, pero que se catapultaba seguidamente hacia la jurisprudencia barroca. En síntesis, con la *amplificatio* autobiográfica que constituye la «Segunda parte de *La Filomena*», Lope se iba a dar el gusto de zanjar cuentas pendientes, confirmando lo que en 1612 puso en boca de Alambra, en *El bastardo Mudarra*: «No hay cosa de

mayor gusto / que vencer un pleito injusto / y acabar una venganza» (acto II, vv. 1831-1833). Vencer el pleito suponía para el Fénix que un juez, el monarca, sentenciara de una vez por todas que él seguía ostentando la hegemonía literaria en el nuevo reinado, y que sus ideales estéticos debían prevalecer sobre los de la «nueva poesía». A tal veredicto se aspira.

Puesto que las marcas retóricas de la competencia tomaron esos rumbos, es perfectamente comprensible que las de la solidaridad marcharan por caminos análogos. Así, la sociabilidad hiperbólica con la que el poeta nos abruma está imbricada en el desarrollo de ese litigio oral. Los dedicatarios de sus poemas, miembros de la alta nobleza, son convocados a juicio en calidad de intercesores ante la corona, de forma directa —Leonor de Pimentel o Gaspar de Guzmán—, o indirecta —María de Guzmán—. Los destinatarios de epístolas y poemas finales, por otro lado, le ayudarían a esclarecer su defensa desde una perspectiva legalista —Cueva y Silva—, y respaldarían su honor desde diferentes enclaves del Viejo y Nuevo Mundo —cisnes del Tajo, del Betis y del polo antártico—. Aun cuando ese aval del gremio pudiera fallarle, el poeta podía echar mano de colegas letrados con cargos en la corte, como hizo en *La Circe*. De esta forma demostraría que contaba, asimismo, con la simpatía de la administración y la diplomacia del reino, además de la de todos aquellos que, liberados de la sombra de Lerma, medraron al calor de Felipe IV. Tal y como esperaba Lope.

5.

POLEMISTAS QUE LEEN Y SON LEÍDOS. ALGO MÁS SOBRE LA RECEPCIÓN DEL LOPE CORTESANO

«Pues hubo cierto bárbaro Anaxandro,
pintor de tentaciones y grutescos,
que no de los selectos de Alejandro
que, cual si fuera remendar griguiescos,
de colegial del líquido Corbones
se puso en los chapines pedantescos»

(LOPE DE VEGA, «Epístola I»
de *La Filomena*, vv. 85-90).

En las páginas precedentes han ido asomando rastros de escaramuzas y rivalidades literarias que Lope sostuvo con diferentes agentes de la naciente república de las letras. Han sido inevitables las menciones a la *Spongia* y Torres Rámila, a Góngora y el resquemor hacia la “nueva poesía”, o a Diego de Colmenares y el encontronazo entre 1621 y 1628. Toca ahora seguir con pasajes como el que abre este capítulo, a partir del cual nos sale al paso otro puntilloso replicante del Fénix: Francisco Pérez de Amaya. El nombre tampoco es del todo extraño en este estudio, pues alguna que otra alusión hemos dejado caer al hilo de imágenes solares en el capítulo 3 o de leguleyos beligerantes en el capítulo 4. No obstante, con ocasión de nuevos hallazgos paleográficos y una relectura de los versos de Lope, usaremos la figura de este jurista para matar dos pájaros de un tiro: en el primer apartado veremos cómo *La Filomena* lo pone en solfa a raíz de críticas vertidas un año atrás; y en el segundo analizaremos la lectura que desde las filas «culteranas» se hizo de *La Filomena*, gracias a anotaciones marginales que dejó

un amigo de Amaya en su ejemplar particular. De esta guisa, Amaya se convierte en una bisagra que articula la dinámica del polemizar —leer y ser leído— y las dos grandes facciones que desafiaron los laureles de Lope —la de la erudición universitaria y la de los cultivadores de la «nueva poesía»—¹.

5.1. DEL EXAMEN DE AMAYA AL RETRATO DE *LA FILOMENA*²

Como hemos ido viendo hacia el final del capítulo anterior, las epístolas dirigidas a amigos y allegados del poeta salieron a la luz preñadas de alusiones, pullas más o menos veladas y alguna que otra crítica directa hacia los detractores de su estilo, los cuales, por entonces, o bien habían asumido la novedad de don Luis, o bien las tesis de la *Spongia* (1617), o bien participaban de ambas tendencias intelectuales, para mayor hastío de Lope. De todas ellas, nos interesan en estas páginas la «Epístola I» y la «Epístola VIII» de *La Filomena*, pues en ambas Lope se enzarza con un peculiar enemigo que ha quedado asociado a la imagen del río Corbones y a una pedantería supina: Francisco Pérez de Amaya (1585-*ca.* 1640).

En la primera de las epístolas del libro, Amaya pasa de ser un pintor ignoto de la Antigüedad a uno de grutescos o a un remendador de gregüescos:

Ya visteis la canción que en breve suma
refirió las grandezas de Onosandro,
el mar Tirreno y la celeste espuma.
Pues hubo cierto bárbaro Anaxandro,
pintor de tentaciones y grutescos,
que no de los selectos de Alejandro
que, cual si fuera remendar grigüescos,
de colegial del líquido Corbones
se puso en los chapines pedantescos.
A sus mal entendidas opiniones
puso nombre de crítico juicio:
poco muestran tener tales razones (vv. 82-93).

La crítica continúa, de manera más generalizada, también entre los versos 94 y 111.

¹ Una certera identificación de estos dos bandos la da Sánchez Laílla, *op. cit.*

² Una versión de este apartado se publicó en forma de artículo científico: Cipriano López Lorenzo, «De gozques, Anaxandros y grigüescos: Francisco Pérez de Amaya retratado por Lope de Vega», *Janus*, 10, 2021, pp. 70-89.

En la «Epístola VIII», dentro de las alegorías que pueblan el jardín de Lope, Amaya se transforma en un gozque que no para de ladrar, generando un ruido insoportable de ignorancia y envidia:

Aquí un famoso perro es la figura
 más principal, a quien ladrando atajan,
 sin advertir en él descompostura,
 mil intrépidos gozques, que trabajan
 por inquietar su vida, con algunos
 que a Manzanares desde el Tormes bajan.
 Nombres tienen allí los importunos,
 mas sólo os diré dos: Raminto y Maya,
 ahítos de ladrar, de ciencia ayunos.
 No es este Maya aquel famoso Amaya,
 de quien en tierna edad canté contento
La Dragontea de la indiana playa;
 es un cierto sabueso macilento,
 ingrato a las riberas de Corbones,
 que no degeneró su nacimiento (vv. 406-420).

Los dardos de Lope, como se ve, nunca mencionan el nombre de ese blanco humano. Quien verdaderamente dio cuerpo a la hipótesis de que detrás de estos versos se escondía la figura de Francisco Pérez de Amaya fue Joaquín de Entrambasaguas a partir de una breve conjetura de Cayetano Alberto de La Barrera³. Especialistas contemporáneos, como Daza Somoano, han continuado secundando los indicios de la atribución, incluyendo breves datos biográficos del abogado antequerano:

Nació en Antequera hacia 1587, estudió en Osuna y Salamanca, con cuyas universidades estuvo muy vinculado, ya que fue colegial mayor y rector (1616-1617) en la ursonense, y colegial en el Colegio Mayor de Cuenca, perteneciente a la salmantina. Posteriormente ocupó el cargo de oidor en Granada y Valladolid. Es citado como defensor de Góngora por el abad de Rute —en su *Examen del «Antídoto»* y en una carta a Díaz de Rivas—, mientras que Angulo y Pulgar y Salcedo Coronel —en las *Epístolas satisfactorias* y en su *Égloga fúnebre*, y en las *Obras de*

³ Joaquín de Entrambasaguas, «Censura coetánea de una poesía de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Madrid*, II, 1933, pp. 215-231, y III, 1934, pp. 72-93; Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890, vol. 1, p. 311.

Góngora comentadas, respectivamente— afirman que fue autor de un comentario a la *Soledad Primera* concebido como respuesta a Jáuregui⁴.

El conjunto de su obra, volcada principalmente hacia cuestiones jurídicas, quedó eclipsada por dos de sus manuscritos: el perdido *Anti-Antídoto*, una de las primerísimas defensas de la *Soledad Primera* de Góngora⁵, y los comentarios al *Ibis* de Ovidio, estos últimos localizados en 2017 en la Biblioteca Manuel Ruiz Luque de Montilla (Córdoba) por Garrido Berlanga. La investigadora abreviaba entonces así la producción del jurisconsulto:

Todas sus publicaciones versaron sobre la disciplina jurídica, salvo su obra póstuma *Desengaño de los bienes humanos*, sacada a la luz por su viuda, Luisa de la Vega, en Madrid, en 1681. Aun así, no todas sus obras corrieron la misma suerte y parte de ellas quedaron manuscritos [*sic*]. Tal es el caso del que nos ocupa. Sobre sus *Annotaciones* poco o nada más de lo que Nicolás Antonio dice sobre ellas se sabe. Así, menciona: *Juvenis commentatus fuerat in Ovidii Ibin, atque item in vernaculi poetae principis Ludovici a Gongora poematum, cui Primera Soledad inscripsit auctor*. De aquí se extrae que tanto los *Comentarios al Ibis* como a la *Soledad primera* de Góngora fueron realizados por Francisco de Amaya en su juventud⁶.

La chispa que prendió el rifirrafe con Lope, no obstante, no es ninguno de esos textos mencionados, sino un pequeño libelo difamatorio que el jurista antequerano redactaría y haría circular de forma anónima y manuscrita, atacando una canción del Fénix dirigida al duque de Osuna, como luego veremos. El texto incendiario fue identificado por Entrambasaguas en una copia manuscrita del siglo XVII, con título *Examen crítico de la canción que hizo Lope de Vega a la venida del duque de Osuna. Dirigido al mismo autor*, y conservada junto a otros textos claves de la polémica gongorina —hoy día en la biblioteca de la Universidad de Salamanca, con signatura ms. 2006—. El erudito también se encargó de transcribirlo en sus trabajos de 1933-34, por lo que apenas nos detendremos en unos breves fragmentos en estas páginas. El análisis del *Examen*, en diálogo con

⁴ Juan Manuel Daza Somoano, «Ecos de la polémica gongorina en el *Examen crítico de la canción a la venida del duque de Osuna*, de Francisco de Amaya», *Cuadernos de ALEPH*, 2, 2007, pp. 73-78, p. 73.

⁵ Algunas de sus argumentaciones pueden conjeturarse a partir de los comentarios que hizo al margen de una de las copias manuscritas del *Antídoto* de Jáuregui, el ms. 3965 de la BNE, mezcladas con las de Sebastián de Herrera y Rojas. Las publicó Robert Jammes, «L' *Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, 64:3-4, 1962, pp. 193-215.

⁶ M^a Ángela Garrido Berlanga, «Un texto recuperado: los comentarios al *Ibis* de Ovidio por Francisco de Amaya», *Criticón*, 131, 2017, p. 133.

la canción de Lope, permitió a Entrambasaguas alegar su atribución a Amaya, que puede sintetizarse en los siguientes puntos:

a) El autor del *Examen* se encontraba en «remotas partes» cuando lo compuso, y Amaya debía de estar aún en Salamanca, impartiendo las cátedras de *Instituta*.

b) El autor del *Examen* está al tanto de los gastos de España en Flandes, algo que bien podía conocer una persona como Amaya, siempre trabajando en asuntos jurídicos y económicos.

c) El autor del *Examen* se muestra indiferente a posibles represalias por parte de Lope, lo que casa bien con una posición periférica de Amaya respecto de los círculos literarios.

d) El autor del *Examen* conoce de primera mano Osuna y el río Corbones, al igual que Amaya, quien estudió y trabajó en la universidad ursoanense. Este quizás sea el punto más decisivo en la atribución, y sobre el que discurren los versos 89-90 de la «Epístola I»: «de colegial del líquido Corbones / se puso en los chapines pedantescos». Y es que los versos de la canción de Lope —«mientras mirare Osuna / tu casa en el espejo de Corbones»— propiciaron la siguiente reprimenda de nuestro censor:

¡Lindas bobericias se deja vuestra merced caer! Pone por espejo a Corbones, un miserable arroyuelo que lo más del año está seco, y tres leguas de Osuna, puesto en diverso territorio, que es imposible, aunque más se desoje, y sea un Argos o un lince, alcanzar a verse en tal espejo. Pudiera vuestra merced, ya que Osuna es estéril de aguas, poner otra suerte de duración y perpetuidad, pues hay infinitas, y los poetas las tienen a cada paso (f. 163v).

Lo que pretendemos en estas páginas no es seguir ahondando en esa identificación, que parece del todo resuelta, sino en las estrategias retóricas que articuló Lope para describir la condición de este jurista en las epístolas primera y octava; el modo en que lo atacó recurriendo a metáforas y símiles que se han pasado por alto en los estudios relacionados. Al analizar tales imágenes, observaremos el desplazamiento profesional y el ataque *ad hominem* que Lope le encaja en este peculiar retrato, a la par que saldrán a flote referencias cruzadas y otros aspectos interesantes sobre el imaginario de nuestro poeta y su posicionamiento frente a los cultos.

Comenzando con la «Epístola I», en los versos 82-84 Lope alude a su canción «A la venida de Italia a España del duque de Osuna»⁷, potentado a quien

⁷ Vega, *op. cit.*, 2015d, pp. 565-583.

compara con el estratega militar Onosandro, solo que el español llega a la corte desde Nápoles, atravesando el mar Tirreno:

Ya visteis la canción que en breve suma
refirió las grandezas de Onosandro,
el mar Tirreno y la celeste espuma (vv. 82-84).

El poema debió de imprimirse y difundirse semanas antes del 10 de octubre de 1620, fecha en la que el duque llegaba a la corte a petición del rey, si bien no se conservan ejemplares de esta primera edición⁸. Tan solo conocemos el texto gracias a que este se insertó de forma póstuma en *La vega del Parnaso* (1637, ff. 65r-66v), lo que nos permite constatar que las referencias al mar y la celeste espuma son traslado directo de los tres primeros versos de la canción: «Humilla, ¡oh mar Tirreno!, las vencidas / ondas, que reverberan en las nubes / y, espuma celestial, se desvanecen».

En el segundo terceto, Lope dibuja el perfil de su enemigo en clave pictórica: escoge un pintor de la Antigüedad, Anaxandro, citado únicamente por Plinio⁹ y de cuya obra no se ha conservado nada, para, a continuación, ponerle a pintar tentaciones y grutescos:

Pues hubo cierto bárbaro Anaxandro,
pintor de tentaciones y grutescos,
que no de los selectos de Alexandro (vv. 85-87).

El adjetivo «selectos» del tercer verso presenta algunas dificultades en su interpretación. Por un lado, podría referirse a «pintor» —«que no [pintor] de los selectos de Alexandro»—, aludiendo así a la corte de Alejandro Magno y a los pintores de renombre que sirvieron en ella, como el famoso Apeles. En ese caso, la fascinación de Lope por el artista griego corroboraría esta interpretación, pues, según Sánchez Jiménez, este pintor es «con diferencia el más citado en la obra del Fénix»¹⁰. El único reparo que presenta esta lectura es que, desde las noticias difundidas por Plinio¹¹ hasta la propia obra dramática de Lope —*La mayor hazaña de Alejandro Magno* (ca. 1614-1618), *Las grandezas de Alejandro*

⁸ *Ibidem*, pp. 567-568.

⁹ *Nat.* 35. 50: «Anaxander».

¹⁰ Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2011, p. 175.

¹¹ *Nat.* 35. 85: «fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti —nam, ut diximus, ab alio se ingi vetuerat edicto—».

(ca. 1604-1612¹²)—, Apeles se presenta siempre como el único retratista seleccionado —selecto— por el emperador macedonio¹³. De hecho, esta exclusividad de la que gozó Apeles sustenta en parte la trascendencia y enorme alcance de su leyenda. Por este motivo surge la posibilidad de interpretar el adjetivo «selectos» como referido a «grutescos» o «tentaciones y grutescos»—«que no de los [grutescos] selectos de Alexandro»—, también del verso inmediatamente anterior. Ahora bien, esta segunda lectura ofrece sus propias trabas, ya que las citas clásicas sobre Apeles, de cuya obra no nos ha llegado nada, siempre lo elogian como retratista; nada sabemos de que Alejandro le encargara «selectos» grutescos o de que estos existieran, salieran de la pluma que salieran. Además, los grutescos fueron una expresión artística europea propia del siglo XVI, aunque inspirados en motivos ornamentales de la Roma clásica. A raíz del hallazgo arqueológico de la *Domus Aurea* neroniana en Roma, en 1480, estos ornatos pictóricos de grifos, esfinges, tritones, monstruos, etc. se difunden desde Italia por todo el continente. Sobre el nombre, nos informa Fernández Arenas que:

Las salas donde se ofrecían aquellas pinturas de la época augustea, por estar bajo el suelo, oscuras y llenas de humedad, se consideraron como bodegas o grutas, por lo que se las denominó, con expresión italiana, *grotte*. De ella se deriva el nombre con el que será conocida esta forma ornamental en los distintos idiomas: *grotteschi*, *grutesque*, *grotteske*, y grutesco¹⁴.

No tendría sentido, por tanto, que Lope alabara en su epístola unos supuestos grutescos de Alejandro Magno. ¿Quién es ese «Alexandro» entonces? La bibliografía consultada siempre toma el *Arte de la Pintura*, de Francisco Pacheco (Sevilla, 1649), como el mejor testimonio del origen y difusión de los grutescos en España. En su libro tercero, el sevillano da algunas pistas sobre unos tales Julio Aquiles y Alejandro Mayner:

De aquí pienso yo que se enriquecieron Julio y Alejandro (si ya no es que fuesen discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino), los cuales, valientes hombres,

¹² En *Las grandezas de Alejandro* leemos: «Apeles: Ven, mi Campaspe, y no llores / aunque es de amor justa ley; / que si Alejandro era rey, / yo soy rey de los pintores» (acto I, vv. 693-696); «Rojane: [...] Y así, Alejandro mandó / dar licencia solo a Apeles, / de cuyos raros pinceles / este retrato salió» (acto II, vv. 1564-1567).

¹³ Frederick A. de Armas, «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 719-732; Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2011.

¹⁴ José Fernández Arenas, «La decoración grutesca. Análisis de una forma», *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Art*, 5, 1979, p. 8.

vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, secretario del Emperador, en la ciudad de Úbeda; y de allí a la Casa Real del Alhambra en Granada (en una y otra parte, a temple y fresco), la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene, y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles¹⁵.

¿Sería ese «Alexandro» este Alejandro Mayner, pintor de grutescos proveniente de los talleres italianos de Udine o Urbino? ¿Cómo lo llegaría a conocer el propio Lope? La respuesta a esta segunda cuestión la podría dar Palomino Velasco, quien aporta algunas obras más de estos ingenios italianos bajo el epígrafe «Julio y Alexandro, pintores», incluyendo ciertas pinturas en la torre del palacio ducal de Alba, donde estuvo Lope:

Y también las que había, y conocí yo, en las casas del excelentísimo señor duque de Alba en esta corte, y las que hoy permanecen en el célebre alcázar de la villa de Alba de Tormes, aunque no todas son iguales, porque debió de pintar algunas piezas algún discípulo suyo. Y tiénese también por cierto que las célebres pinturas de Mérida en los acueductos son también de mano de Julio y Alejandro, los cuales se volvieron a Italia, donde murieron sobre los años de mil quinientos y treinta¹⁶.

Así pues, si hubo obras de estos dos pintores en el palacio de Alba de Tormes, Lope debió de conocerlas de primera mano y saber, incluso, el nombre de los artífices. Extraña, en cambio, que Lope solo mencione a Alejandro y omita a Julio. La explicación podríamos hallarla en los estudios llevados a cabo por Dacos, quien llegó a la conclusión de que

es difícil imaginar que Alejandro hubiera venido a España al regresar desde Italia junto con Julio, tal y como afirmaron autores de antaño, desde Villalón a Palomino, y tal y como los modernos han reiterado. Con la salvedad de los años de trabajo en la Alhambra, los documentos que se conservan sobre ambos artistas no atestiguan que trabajaran simultáneamente en la misma obra¹⁷.

Es decir, que cabe la posibilidad de que las pinturas del castillo de los Álvarez de Toledo fueran grutescos, y que hubieran sido pintados exclusivamente por Alejandro Mayner, y que por tanto el verso «que no de los selectos de Alexandro» sea una alusión a esas pinturas de gran calidad, si bien hoy desaparecidas,

¹⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, p. 360.

¹⁶ Antonio Palomino Velasco, *El museo pictórico, y escala óptica. Tomo segundo*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 238.

¹⁷ Nicole Dacos, «Julio y Alejandro». Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peñador de la Reina», *Cuadernos de La Alhambra*, 42, 2007, p. 107.

del artista italiano del siglo xvi¹⁸. Desafortunadamente, existe un enorme vacío documental en la biografía de Alejandro Mayner, y lo que sabemos de Julio Aquiles no es suficiente para zanjar la cuestión de si ambos o solo uno de ellos realizaron los encargos de la casa de Alba¹⁹.

Con todo, en el libro V de la *Arcadia* (1598) Lope ya había experimentado este recurso trasladando algunos objetos artísticos del castillo de Alba de Tormes al plano literario. Los frescos y esculturas con que don Fernando Álvarez de Toledo hizo decorar la Torre de la Armería se transfirieron al vaticinio poético de Anfriso —«Altos deseos de cantar me encienden» (vv. 645-670)— en un ejercicio de plasmación verbal muy vívida²⁰. Lejos de aquella hipotiposis, esta alusión de Lope a los grutescos elaborados por Alejandro en el palacio ducal ratifica el enorme impacto que el programa artístico ideado por el duque ejerció en el poeta, y cómo Lope supo aprovecharlo posteriormente para tejer versos donde la écfrasis venía bien, destilando pasajes aquí y allá. No es, por tanto, extraño que Lope volviera la vista a sus años de estancia junto al V duque de Alba para recordar grutescos de altísima calidad.

Volviendo al terceto, la traducción al plano poético de esta diatriba la entendemos del siguiente modo: se trata de un autor con producción exigua o inexistente, de ahí que se le desconozca como a Anaxandro, y que se entregaba a vuelos literarios que se alejaban de la esencia del Arte, la mimesis de la Naturaleza, ya que tanto tentaciones como grutescos eran escenas narrativas y fantásticas proyectadas sobre códigos herméticos y abstrusos.

Con «tentaciones y grutescos» resulta casi obligado recalar en la pintura de El Bosco, especialmente en los trípticos de *Las tentaciones de san Antonio abad* y el *Jardín de las Delicias*, y en el debate nacional que suscitó su estilo en los siglos xvi y xvii entre admiradores y detractores. Aparentemente, Lope se muestra siempre elogioso hacia el pintor brabantón, según expone Sánchez

¹⁸ La cita de Lope, no obstante, no sería la primera mención literaria española a estos pintores italianos. Cristóbal de Villalón los menciona ya en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539): «El Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, trajo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos, Julio y Alejandro, para labrar sus casas, los cuales hicieron obras al gentil y antigüedad, que nunca el arte subió a tanta perfección» (Ana Vian Herrero et al. (eds.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara, 2010, pp. 382-383).

¹⁹ Nuria Martínez Jiménez, «La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael», *Archivo Español de Arte*, 92: 365, 2019, pp. 1-16, ver p. 10.

²⁰ Antonio Sánchez Jiménez, «Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas*, 10, 2014, pp. 55-110; Antonio Sánchez Jiménez, «La *Arcadia* (1598) de Lope de Vega y los frescos del palacio del Gran Duque de Alba», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015b, pp. 179-188.

Jiménez²¹, desde su mención en los envites literarios contra Colmenares hacia 1624 —algo confusa²²—, hasta su defensa bajo la máscara del Burguillos en 1634. Su recurso a El Bosco para atacar a los cultos en *La Circe* es ambiguo, de tal forma que el discurso de Lope da la sensación, en general, de explotar ciertos aspectos del brabanzón para zaherir a sus rivales o ironizar sobre sí mismo según mejor le conviniese. *La Filomena*, más próxima en el tiempo a *La Circe* y aún con las cicatrices de la polémica gongorina abiertas, probablemente utilice indirectamente la figura del maestro con voluntad vejatoria, comparando las figuras lascivas y disparatadas de uno con los versos «cultidiablescos» de otros²³. Otro caso representativo de la vinculación de la pintura de El Bosco con Góngora nos lo recuerda Xavier Salas: Quevedo se atrevió a calificar a don Luis de «Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas» en su silva «Alguacil del Parnaso, Gongorilla»²⁴. Y Huergo Cardoso demostró que ciertas composiciones de paisajes en las *Soledades* de Góngora podían estar inspiradas, mediante écfrasis atributiva o asociativa, en *Las tentaciones de san Antonio abad* que el mismo don Luis viera en 1589 en el monasterio de El Escorial²⁵. Con todo, y es a lo que vamos, la referencia oblicua de El Bosco en los versos de la epístola lopesca no es mera asociación casual y aleatoria. Covarrubias nos ayuda a entender esa dinámica interna al elevar al pintor a dechado del género:

Grutesco, se dijo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas, y los animalejos que se suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas [...] Este género de pintura se hace con unos compartimentos, listones, y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros: al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco²⁶.

²¹ Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2011.

²² Otra lectura del pasaje podría ser la de que, bajo el nombre de Jerónimo Bosco, Lope esté encubriendo a Góngora —nombre que nunca pronuncia—, culpando a sus dos famosos poemas —«dos docenas de versos»— del revuelo poético levantado, pero salvándole a él como pintor excelente. Es la misma táctica que despliega en los vv. 85-87 citados, donde se ataca al adversario como pintor de grotescos, pero se salvaguarda la excelencia del verdadero artista, célebre en tal género.

²³ «Estos versos ¿son turcos o tudescos? / Tú, letor Garibay, si eres bamburrio, / apláudelos, que son cultidiablescos» (Vega, *op. cit.*, 2012b, p. 283).

²⁴ Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, J. Sabater, 1943; María José Tobar Quintanar, «Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora», *Castilla. Estudios Literarios*, 4, 2013, pp. 177-203; Adrián J. Sáez, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.

²⁵ Humberto Huergo Cardoso, «De una encina embebido en lo cóncavo». *Las Soledades y la iconografía eremítica*, *Creneida*, 7, 2019, pp. 121-167, especialmente p. 129.

²⁶ Covarrubias Orozco, *op. cit.*, f. 451v.

Por otro lado, nótese que la propia definición, como ya vimos más arriba, remite al origen *grotta*, lo que nos desplaza hacia lo subterráneo, lo oscuro y, nuevamente, hacia la poesía de Góngora, pues la *grotta* es un paraje en donde la imagen clásica mesurada se desborda y se deja en evidencia la falsa firmeza del suelo, tal y como ya avanzó Ruiz Pérez al tratar esta imagen en las *Soledades*:

Si cabe, desde el programa estético del creador y su interés por la oscuridad [...], el poema del cordobés se encuentra más cercano que al ordenado jardín a la selvática desmesura de la gruta [...], en paralelo al descenso infernal o su correspondiente catábasis, con algo de onírico, que trazan los pasos del peregrino tras el naufragio²⁷.

Nada que ver con los retratos y bodegones «naturalistas» de Juan van der Hamen, por ejemplo, que Lope tanto admiró y vindicó en clara estrategia de autopromoción estética frente a los cultos, según apuntamos en el capítulo anterior, en relación con el soneto de *La Circe* «Al Olimpo de Júpiter divino».

En definitiva, la voz hostil aquí enfrentada a Lope fue la de alguien con escasos versos a sus espaldas y afín a las tesis de la «nueva poesía», consideradas por Lope y los suyos como disparates heréticos y deleites sin profundidad moral, «pinceladas» contrapuestas a la poesía natural del Fénix²⁸.

El siguiente terceto ajusta cuentas con la condición social y el origen del adversario, que se presenta remendando calzones:

que, cual si fuera remendar grigüescos,²⁹
de colegial del líquido Corbones
se puso en los chapines pedantescos (vv. 88-90).

²⁷ Pedro Ruiz Pérez, «Las *grotte*: programa, emblema, estética», en *Palabras, símbolos, emblemas*, eds. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes, Madrid, Turpin/Sociedad Española de Emblemática, 2013, p. 48.

²⁸ La interpretación que Lope pudo hacer de los grutescos bebería seguramente de los comentarios del padre Sigüenza, quien describía así los capítulos y cámaras del prior de San Lorenzo de El Escorial en el libro tercero de su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605): «De la cornisa arriba están entrambos techos y bóvedas labrados con gran variedad de grutescos. El orden de ellos, excelente; [...] y por de dentro de estos marcos van corriendo por sus listras [*sic*] y compartimentos mil bizarrías y caprichos de grutescos (hemos de hablar con sus términos, pues todo vino de Italia), donde se ven animales varios, aves extrañas, paños de diversos colores colgados, tendidos unos, plegados otros, pedazos de arquitectura, frontispicios, cornisas, cimborrios, sustentados falsamente sobre palillos, y otras cien monerías propias de esta suerte de pintura, que no pretende más que deleitar la vista con esta vaghezza» (José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927, p. 342). Nótese cómo Lope tiene que contrarrestar esta visión con los grutescos de Alejandro, expresión del buen gusto del duque de Alba.

²⁹ Aunque ediciones modernas de *La Filomena*, como las de Blecua y Carreño, entienden como sintagma completo «grigüescos / de colegial», preferimos puntuar esos versos de forma más

Este remendar «grigüescos», que en el xvii eran una prenda comparable a los calzones, promueve una imagen degradante del rival en tanto que hace de sus críticas una acción de escaso valor acuciada por la penuria económica, a lo que se sumaría una posible alusión a la esfera femenina, pues la costura y los chapines eran propios de la mujer³⁰. No obstante, bajo esta imagen parece latir una lectura más. Tras la publicación en 1609 del *Anacreón castellano, con paráfrasis y comentarios según el original griego*, de Francisco de Quevedo, tales prendas humildes y muy propicias al tratamiento escatológico formaron parte de un, diríamos, vocabulario antigongorino. La traducción del madrileño fue espoleta de una serie de ataques iniciada con el soneto «Anacreonte español, no hay quien os tope», atribuido a Góngora. En el soneto, don Luis había explotado la disemia de *greguescos/gregüescos*, y ponía a Quevedo a leer sus calzones cagados si este quería de verdad entender algo de la lengua del de Teos:

Con cuidado especial vuestros antojos
dicen que quieren traducir al griego,
no habiéndolo mirado vuestros ojos.
Prestádselos un rato a mi ojo ciego
por que a luz saque ciertos versos flojos,
y entenderéis cualquier gregüesco luego³¹.

Quevedo devolvió el golpe con su romance «Poeta de ¡Oh, qué lindicos!», replicando que: «Para sacar versos flojos, / o sea para soltarlos, / basta la vena que tienes: / hartos arrojas cada año. / No entendemos los greguescos / por acá, aunque los usamos; / dánselos a entender tú, / que andas siempre en esos barrios» (n. 828, vv. 85-92)³². A partir de este fuego cruzado, el uso burlesco de los gregüescos para referirse a los versos que excretaba la diarrea verbal e ininteligible de Góngora

fiel a la *princeps*, que marca esticomitia en estos tercetos: «que, cual si fuera remendar grigüescos, / de colegial del líquido Corbones / se puso en los chapines pedantescos». Es decir, que, cual entendido en el río Corbones, se puso a apostillar textos con una erudición vana.

³⁰ Por ejemplo, Quevedo echaba mano de esta labor para ilustrar el mundo al revés en su romance «Gobernando están el mundo»: «Apreciábase el ajuar / que a Jimena Gómez dieron / en menos que agora cuesta / remendar unos greguescos» (Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Bleuca, Madrid, Castalia, 1989, pp. 251-255, vv. 41-44).

³¹ Luis de Góngora, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. 2, n. 109, vv. 9-14. Este soneto puede leerse en diálogo con el romance mitológico de Góngora «Aunque entiendo poco griego, / en mis greguescos he hallado / ciertos versos de Museo / ni muy duros ni muy blandos» (Góngora, *op. cit.*, 1998, vol. 2, n. 63, vv. 1-4).

³² De aquí en adelante, citamos y damos la numeración de poema y versos según la edición de José Manuel Bleuca (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Bleuca, Barcelona, Planeta, 1990).

debió de ser un estoque común. Por tanto, «remendar grigüescos» puede leerse de forma literal, como vía para humillar el *status* social y académico del crítico; o de forma metafórica, si se repara en los seguidores de Góngora y en la forma en que estos dieron pleno sentido a los poemas de su adalid por medio de cultas exégesis-remiendos. Análogamente a *pintar grutescos*, la expresión insinúa un antigongorismo larvado, y aprovecha, a su vez, una artillería que Quevedo había empleado contra el cordobés años atrás. La alianza que mantuvieron Lope y Quevedo frente al enemigo común del cultismo, especialmente «cuando Quevedo decidió apoyar a Lope en su disputa contra los “aristotélicos” de la *Spongia*»³³, hizo habitual que uno aprovechara la invectiva del otro para su propio frente abierto. Así, además de la vista, conocemos otras chanzas compartidas por ambos poetas para censurar la jerigonza de los cultos, como la alusión a Merlín Cocayo —«merlinice», en el *Lau- rel de Apolo*, y «merlincocazando» o «merlincocayas», en los versos de Quevedo (n. 834, v. 9; y n. 841, v. 89, respectivamente)—, o la voz «papagayo» —«papagayo andaluz», en *La Filomena*³⁴; y «hablas como papagayo», en Quevedo (n. 828, v. 48)³⁵—, entre otras numerosas imágenes vejatorias contra don Luis que saltaron de una pluma a otra: la condición judaizante, la homosexualidad, etc.³⁶. Al tiempo, la admiración de Lope hacia su colega cristalizó en una suerte de «discipulado», en palabras de Chevalier y Gargano, con la publicación de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)³⁷. Pero al igual que Lope pudiera haberse inspirado en don Francisco para urdir su retórica antigongorina, Francisco se alineó con las posturas y propuestas estéticas del Fénix y le cubrió las espaldas de diversas maneras:

[...] en sus versos antigongorinos don Francisco: 1) recriminó explícitamente a don Luis las sátiras que dirigió a Lope de Vega; 2) admiró al dramaturgo madrileño, pues llegó a identificarse con él en ingenio y calidad poética; 3) recreó burlescamente varios versos de poemas gongorinos relacionados con Lope; 4) usó para atacar a Góngora algún recurso jocoso —el diminutivo en el nombre apostrofado o las rimas burlescas— que el cordobés había utilizado en sus composiciones contra el Fénix; 5) dirigió al andaluz algunas pullas —convencionales, por lo demás— que el cordobés había lanzado a Lope [...]»³⁸.

³³ Antonio Sánchez Jiménez, «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*», *La Perinola*, 17, 2013b, p. 29.

³⁴ Llamas Martínez, *op. cit.*

³⁵ Tobar Quintanar, *op. cit.*, p. 197.

³⁶ Antonio Carreño, «Leyendo a Quevedo: Lope», *La Perinola*, 14, 2010b, pp. 197-220.

³⁷ Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992; Antonio Gargano, «Tomé de Burguillos, un “discípulo inesperado” de Quevedo», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 131-155.

³⁸ Tobar Quintanar, *op. cit.*, p. 185.

El retrato que Lope le dedica a don Francisco Pérez de Amaya en los tercetos de la epístola primera, según hemos ido desbrozando, es un contexto muy sugerente que se ha sobrevolado pero que ya daba pistas sobre la identidad del adversario: de obra literaria desconocida, afín al bando de los cultos, probablemente comentarista de alguno de los grandes poemas de Góngora, relacionado con un ambiente académico humanístico, pero despreocupado de alcanzar respaldo literario, etc. El desprecio de Lope por su escasa producción, con la posibilidad incluso de tergiversar el título de su libelo —recordamos que la copia conservada se titula *Examen crítico* y no *Crítico juicio*—, expresa el deseo del poeta por desplazarlo de un campo literario al que ya entonces concurrían nombres de mayor peso y altura. Como expresará varios años después en uno de los sonetos finales de *La Circe*, Lope emplea a su favor un baremo mediante el que colocar a su competencia en posiciones de centro o periferia respecto de la fama y el reconocimiento; esto es, contar con una producción impresa de envergadura a partir de la cual proseguir con un posible cribado cualitativo:

Silvio, si conocer poetas quieres,
a las obras impresas te remite,
que aquéllas son las verdaderas señas (vv. 12-14).

Es evidente que este retrato en tercetos desplaza a Amaya no solo de la cúspide parnasiana —por otra parte, nunca pretendida por el abogado—, sino del círculo gremial en el que se emplaza Lope, poniendo en funcionamiento la dicotomía «bonete/poeta» con la que se separan a los letrados de los que verdaderamente desarrollan una carrera literaria. Así, en la misma epístola, pocos versos después, leemos:

En siendo un escolar bufonicista,
para sacarle solas cuatro leyes
es menester llamar un exorcista.
Jamás a los consejos de los reyes
llegan estos *bonetes poeticidas*,
y de los libros vuelven a los bueyes
(vv. 100-105, cursivas nuestras).

La «Epístola VIII» continúa retratando a Amaya en sus vicios y fallas personales. Una vez desplazado a nivel profesional, Lope lo desacredita como individuo a partir de la alegoría de los gozques que (le) ladran al paso. Como propone Sánchez Jiménez a partir de las tesis de Portús, la escena que se extiende entre los versos 406-420 de la «Epístola VIII» puede ser la glosa de un cuadro perdido

del poeta en el que se le representaba acosado por los ladridos de varios perros³⁹. El hecho de que Lope vuelva sobre esas imágenes en un romance inserto en la relación de las fiestas a la canonización de san Isidro (1622) y en el soneto 79 de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) lleva a conjeturar que

[...] probablemente en algún momento de 1621, o, como mínimo, 1622, Lope se hizo retratar rodeado de representaciones alegóricas de la envidia y sus enemigos, y a continuación les mostró y glosó este cuadro a algunos miembros de su círculo de amistades. Además, le propuso esa composición a Carducho como modelo de uno de los grabados de los *Diálogos de la pintura* (“In vanum laboraverunt”), es decir, un libro impreso en el que la imagen pasaría de su intimidad a los ojos de cualquiera que adquiriera el volumen⁴⁰.

Ya fuera ese cuadro el que describiera Montalbán con un Lope mozo o ya fuera otro más tardío, el trasunto principal de toda esta alegoría sigue siendo la envidia de quienes rivalizaban con el Fénix. Nada de extraño tiene esa pincelada dentro de un volumen que emplea la palabra *envidia* y sus parientes morfológicos (*envidiar, envidiado, invidia...*) en setenta y ocho ocasiones, de las cuales, el sustantivo *envidia* lo hace en cuarenta y ocho. Por si quedara algún resquicio a la malinterpretación, además, Lope aclara rápidamente que este Maya-gozque está lejos del positivo Amaya —y el propio poeta nos desvela el apellido que oculta— al que cantó en *La Dragontea*; esto es, Diego Suárez de Amaya, alcalde mayor y capitán general de la ciudad de Nombre de Dios (Panamá), a quien Lope atribuyó el mérito de la victoria sobre Drake. El de Francisco Pérez de Amaya en tanto que envidioso no es un retrato muy individualizador, visto cómo funcionan esos versos dentro de la obra y aun dentro de la producción de Lope, pues la envidia fue uno de sus principales caballos de batalla. No podemos pasar por alto que la envidia es también un «factor integrante de la retórica de la autorrepresentación y de la formación de una identidad creativa individual»⁴¹, por lo que, más que señalar al enemigo, ese retrato revierte en la propia fama del escritor. De ahí su recurrencia.

³⁹ Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2016; Javier Portús, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008, pp. 135-149. Podría tratarse del cuadro que describe Montalbán en su *Fama póstuma*: «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, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban y él escribía sin hacer caso dellos» (Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Enrico di Pastena, Pisa, ETS, 2001, pp. 23-24).

⁴⁰ Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2016, p. 167.

⁴¹ Portús, *op. cit.*, p. 138.

Algo más precisas son las descalificaciones de ignorante («de ciencia ayunos», v. 414) y sediento de presa («sabueso macilento», v. 418) que le regala a continuación. Especialmente cruel esta última, pues, como nos recuerda Covarrubias, el sabueso era un perro de montería, entrenado para la caza de presas, que Lope remata con ese aspecto de flaco, descolorido y extenuado («macilento»). Es decir, que, en su trayectoria vital, Amaya pareciera dejar un reguero de polémicas y tensiones con otros agentes literarios debido a esa esencia conflictiva suya. Cerrando el pasaje resurge el Corbones, mediante el cual Lope se reafirma en el buen tino que creyó tener en su canción al hacer del río un espejo de la casa de Osuna, por muchas objeciones que ese sabueso, «ingrato» a sus riberas, lograra armar en su libelo. El último verso de nuestro pasaje, no obstante, presenta algo más de dificultad en su interpretación: los elementos sintácticos que gravitan en torno al verbo «degeneró» pueden conmutarse en varias posibilidades. Por ejemplo:

a) [Sujeto] «que = sabueso macilento» + no degeneró + [objeto directo] «su nacimiento». Entendiendo en este caso *degenerar* como «desdecir, no corresponder alguna cosa a su principio» (*Aut.*), Amaya, el sabueso, no estaría contradiciendo su propio origen, que sería igual de deplorable que él.

b) [Sujeto] «su nacimiento» + no degeneró + [objeto directo] «que = las riberas del Corbones». El nacimiento de Amaya no ensució o lastró la buena «reputación» del Corbones. Por más que Amaya desprecie este río, Lope lo ensalza como espejo de aguas claras en el que poder mirarse la casa de Osuna.

c) [Sujeto] «su nacimiento» + no degeneró + [Objeto directo] «que = sabueso macilento». En este caso, los orígenes de Amaya no sería los responsables de su degeneración actual. Entendemos que sí lo serían sus actos y sus elecciones vitales.

Nos inclinamos más por una lectura del tipo *a)*, en la que el «sabueso macilento» no corrompe sus orígenes porque estos son igual de depravados que él mismo. No obstante, en la reseña biográfica de Amaya que nos ofrece la Real Academia de la Historia no leemos nada sobre una supuesta mácula familiar:

Bautizado en la iglesia parroquial de San Juan de Antequera el 28 de diciembre de 1585, era hijo de Gonzalo Gómez de Amaya y de Isabel Páez. Aunque en su educación de niño se le encaminara al sacerdocio, habiendo recibido del obispo de su diócesis en 1602 la tonsura con celebración de primeras órdenes menores de ostiariado y lectorado, eligió más tarde la toga y no el hábito⁴².

⁴² José Calvo González, «Amaya, Francisco de», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Recurso en línea <<http://dbe.rah.es/biografias/80091/francisco-de-amaya>> [última consulta el 20 de junio de 2021].

Aún así, lo que nos lleva a apostar por esta lectura es que tanto la expresión *degenerar de su nacimiento*, como *degenerar de su naturaleza* eran muy recurrentes desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, como se atestiguan en obras de Paravicino —«no verdugo piadoso, que aun lo fuera (piadoso digo) cuando derramara en la tierra sangre que así *degeneró del nacimiento* en ella»⁴³—, o Castillo Solórzano —«por estar á vista de su anciano abuelo, y haberles menester en la ocasión presente, quiso *degenerar de su natural* y granjearles con las lisonjas de su cristalino humor»⁴⁴.

El verbo *degenerar* en las comedias de Lope también apunta hacia los significados de sendas expresiones: o bien hacia la corrupción/desviación del linaje y calidad de los orígenes, como leemos en *Los celos de Rodamonte*: «Laurimo: ¿cómo, que esté por los suelos / vuestro nombre, que a los cielos / es justo que levantéis, / y que así degeneréis / de vuestros nobles abuelos» (acto I, vv. 56-59); y en *El hijo por engaño y toma de Toledo*: «Don García: Sí miento, / dices, señor, la verdad, / que, aunque como a verdadero / hijo me hiciste amistad, / no lo soy, pues degenero, / padre, de tu calidad» (jornada II, vv. 1861-1866). O bien apunta hacia la corrupción/desviación de la esencia o «primer ser», como leemos en *La competencia en los nobles*: «Don Pedro: Los que compiten, señor, / con prudencia y cortesía / no de su naturaleza / degeneran deseando» (acto II, vv. 1359-1362); y en *El animal de Hungría*, cuando Teodosia recrimina a Rosaura su animalización: «Teodosia: ¡Cosa que degeneró / del primero ser que fue!» (acto II, vv. 1152-1153).

Degenerar de su nacimiento debió de ser común en la época y proyectarse hacia siglos posteriores. De hecho, desde la primera edición de la *Gramática de la lengua castellana* de la Real Academia Española⁴⁵, la expresión se incluye en los apéndices de numerosos manuales de gramática del siglo XIX como construcción modélica para el uso acertado de la preposición *de*. Con este valor se emplea en las gramáticas de Pelegrin, Emanuel del Mar, Ortiz del Casso, o Avendaño, entre otros⁴⁶.

⁴³ Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. de Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994, p. 99, cursivas nuestras.

⁴⁴ Alonso de Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1909, p. 316, cursivas nuestras.

⁴⁵ Real Academia Española (ed.), *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1771.

⁴⁶ Lamberto Pelegrin, *Elementos de la Gramática Universal aplicados a la lengua española*, Marsella, Imprenta d'Archard, 1825; Emanuel del Mar, *A New and Improved Theoretical and Practical Grammar of the Spanish Language*, New York, Jos. Desnoues, 1826; José Ortiz del Casso, *Estudio de la lengua castellana*, Madrid, La Ilustración, 1847; Joaquín Avendaño, *Elementos de gramática castellana, con algunas nociones de Retórica, Poética y Literatura española*, Madrid, A. Vicente, 1849.

Entonces, ¿por qué Lope elimina en ese verso de la «Epístola VIII» la preposición *de*, regida por el verbo? En realidad, la transitivización de *degenerar* en su producción literaria no fue del todo extraña. Ya fuera por razones métricas o por contaminación semántica de *corromper* o *ensuciar*, Lope se permite estas licencias en varias ocasiones, como ya se advierte en la comedia *Los donaires de Matico*: «Sancho: ¡Oh, gran señor! Conozco que ya basta / ese agradecimiento. No procures / degenerar la sangre de tu casta» (jornada I, vv. 100-102). Dentro de esta *praxis* es donde creemos interpretar acertadamente el verso «que no degeneró su nacimiento», entendiendo que Lope arremete contra el linaje de Amaya, a la vez que evoca, intencionadamente o no, aquello de que, en definitiva, «de casta le viene al galgo».

En conclusión, los pasajes de la «Epístola I» y «Epístola VIII» de *La Filomena* centrados en describir y anular a Pérez de Amaya nos han mostrado la forma en que Lope echó mano de algunos recursos expresivos poco estudiados por la crítica. Así, en la «Epístola I», la alusión a «Alexandro» ejemplifica uno de los tantos lugares de la miscelánea en los que la interpretación puede dispararse hasta territorios nada convencionales, encontrando en el trayecto nuevas y originales hipótesis sobre el imaginario del poeta y la inagotable nómina de artistas que manejaba entre sus referencias. Asimismo, el retrato del adversario remendando gregüescos alimenta aún más esa alianza Lope-Quevedo que los especialistas ya han advertido en diferentes versos de ambos ingenios. Como comentarista de los poemas de don Luis, no es sorprendente que la defenestración simbólica del retratado pase por los abrojos de la polémica gongorina. Justamente su colaboración en ella y su nimia producción literaria son los principales argumentos con que Lope lo desplaza de un campo literario ya saturado de por sí. Por último, hay que contar con el vejamen de la «Epístola VIII»; esto es, con la alegoría de los gozques y los dardos que afectan a la personalidad oscura y los orígenes indignos del letrado envidioso, sin olvidar que cada retrato que Lope hace de sus adversarios es, en definitiva, un retrato de su magnanimidad y excelencia como autor.

5.2. Y DE LOS MÁRGENES DE *LA FILOMENA* AL AMIGO DE AMAYA⁴⁷

A lo largo del lento, pero fructífero, proceso de cotejo de testimonios para la elaboración de ediciones críticas actualizadas de nuestro corpus primario pasó por nuestras manos un ejemplar de *La Filomena* que había pertenecido a

⁴⁷ Una versión de este apartado se publicó en forma de artículo científico junto con el informe paleográfico: Cipriano López Lorenzo y Antonio Valiente Romero, «Las notas marginales de Pedro Díaz de Rivas a *La Filomena*», *Anuario Lope de Vega*, 27, 2021, pp. 377-425.

Dámaso Alonso y que actualmente se conserva en la biblioteca de la Real Academia Española, con signatura C-1452.

El libro aportó escaso valor a nuestro aparato de variantes textuales. Sin embargo, nos obligó a un alto en el camino para examinar las variopintas anotaciones que lectores del siglo xvii habían dejado al margen de los folios, ofreciendo una información valiosa y original respecto de las querellas en las que andaba sumido Lope alrededor de 1621. En 1975, Dámaso Alonso dio noticia de este ejemplar y compartió unas breves líneas de esas notas marginales al analizar la presencia de Francisco de Amaya en las cartas que dirigió el abad de Rute al licenciado Pedro Díaz de Rivas:

Poseo un ejemplar de *La Filomena*, 1621, que contiene muchas notas marginales escritas por la mano de un enemigo de Lope, partidario de Góngora, que por dos veces (en los fols. 109vº y 158vº) se proclama amigo de don Francisco de Amaya⁴⁸.

Continúa con la transcripción de una de esas notas y concluye advirtiendo que: «La encuadernación se ha llevado lo demás (línea y media, por lo menos)»⁴⁹, inconveniente cierto, pero que no se ha agravado desde entonces, afortunadamente.

El dato apenas superaba media página en la vastísima producción del filólogo, lo que lo hizo pasar inadvertido entre gongoristas y entre los especialistas de Lope⁵⁰. Para nosotros, en cambio, las marcas de lectura en ese ejemplar merecían mayor consideración, pues plasman el modo en que, desde las orillas gongorinas, se había leído *La Filomena* en años próximos a su publicación, con toda la carga explosiva y las ganas de revancha con que su autor la avitualló. Así pues, decidimos estudiarlas con detenimiento, para lo cual comenzamos encargando un informe paleográfico al Dr. Antonio Valiente Romero, especialista en la materia, a fin de certificar la autenticidad y datación de las notas, describir su contenido, las características del trazo, etc.⁵¹. Sin precipitarnos sobre las

⁴⁸ Dámaso Alonso, «Góngora en las cartas del abad de Rute», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 27-58; dato luego publicado en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1982, vol. 6 («Góngora y el gongorismo, 2»), p. 250, de donde lo tomamos.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Que sepamos, tan solo Iglesias Feijoo retomaba la información al hilo de las epístolas de Pellicer: Luis Iglesias Feijoo, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 59, 1983, pp. 141-203, especialmente p. 174.

⁵¹ Puede consultarse el informe en el anexo del artículo bajo el que salió publicado este apartado. Dos de los últimos trabajos de Valiente Romero para el OBVIL, dirigido por Mercedes Blanco, fueron la colaboración prestada para la edición de Francisco del Villar, *Fragmentos del*

conclusiones del informe, hemos optado por una exposición de nuestra investigación sujeta al orden en que esta se fue desarrollando, de forma que el lector llegue al final con una visión integral del tema y pueda comprender las decisiones que fuimos tomando en determinados momentos. Por eso comenzaremos con una breve presentación de las notas del volumen: las clasificaremos y daremos cuenta de algunas de ellas según su función. A continuación, nos centraremos en las dos notas de mayor extensión, una de ellas mencionada por Dámaso Alonso en su testimonio, para indagar en la pertinencia y alcance de la información que ofrecen en torno a los comentaristas de la obra de Góngora. Finalmente, abordaremos la identidad de los autores de esas notas, recurriendo al cotejo paleográfico y a los indicios disponibles en la bibliografía que nos precede. Las hipótesis hacia las que nos conducirá el estudio redimensionarán estas anotaciones en el panorama crítico sobre la polémica gongorina, al mismo tiempo que ayudarán a esclarecer el modo en que se entabló un diálogo en diferido con ese prosímetro cortesano de 1621.

El ejemplar C-1452 contiene 78 notas y 80 indicios —subrayados, llaves, líneas...— realizados a tinta y con graña del siglo xvii, todos ellos numerados, como se verá al final de este apartado. De las 78 notas, al menos 2 se hicieron con una tinta más oscura y un tiempo después de las demás, como se colige de las notas 53 y 54, por lo que, *a priori*, hablaríamos de dos manos diferentes que intervinieron en el texto: lector *A* y lector *B*. El primer grupo de las anotaciones, comprendido entre los folios 46v-58v, cae de lleno dentro de la «Segunda parte de *La Filomena*», justamente al hilo de la segunda intervención del ruiaseñor. Se inicia con la elucidación de la verdadera identidad del ave: «este ruiaseñor es el señor Lope», y prosigue en los folios sucesivos apuntando títulos de obras, nombres y ciertos hitos vitales que el propio Lope reseña en este su particular «currículo literario». Por el momento, nada que haya escapado a la crítica contemporánea. Estas notas iniciales, ahora bien, son interesantes por los juicios de valor que expresan esporádicamente y que demuestran que el lector mantuvo una actitud crítica hacia la figura de Lope y su obra, como se adivina de su «pudiera excusar esta digresión», referido a la fundamentación de la poesía bucólica que el Fénix despliega a partir de «Así pienso que fueron los *Edilios* / de Teócrito griego» (vv. 1001-1002) y que busca legitimar la construcción de los personajes de su *Arcadia* (1598). No sabemos si la nota manifestaba la exasperación del lector

Compendio poético, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, París, OBVIL, 2016, recurso en línea <<http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1636compendio-poetico>> [última consulta el 20 de octubre de 2019]; y el artículo: Raquel Rodríguez Conde y Antonio Valiente Romero, «Entre la crítica poética y el anticuarismo. Análisis material del código ms. 3893 de la BNE en el contexto de los trabajos eruditos de Martín Vázquez Siruela», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 32, 2019, pp. 1-26.

por el retardo del discurso del ruiseñor, o si bien impugnaba la *excusatio non petita* del autor, porque, en última instancia, se sumaba a las voces sibilinas que en su momento criticaron la novela pastoril de Lope⁵². Además, inferimos que el lector estuvo al tanto de la polvareda levantada por la poesía de Luis de Góngora y de la rivalidad entre uno y otro bando; esto es, los «cultos», defensores del cordobés, y los «llanos», liderados por el madrileño. Al menos, así lo prueban las dos anotaciones que cierran este primer grupo: «pica al estilo nuevo», referida a los versos «Lo que aprendiere con mortal fatiga / sin saber lo que dice, aunque lo diga» (vv. 1340-1341); y «como aquello del mismo: Canta cisne andaluz», sobre la octava que comienza con «Canta, fénix del bosque, canta, alado» (vv. 1342-1349). Una y otra exhiben que el lector era sensible a las indirectas que los versos lopescos vertían contra la «nueva poesía», ya fuera mediante alusiones a la vacuidad del estilo gongorino, o ya fuera a los intertextos emblemáticos que constituían parte de la compleja relación Góngora-Lope, como, efectivamente, lo era el soneto «Canta, cisne andaluz, que el verde coro», que ahora se volvía a recoger en *La Filomena*.

El segundo grupo de anotaciones es mucho más copioso y amplio, pues abarca desde el folio 84v hasta el 216v; esto es, desde la mitad de la «Descripción de La Tapada» hasta el soneto «A Juan de Piña, en defensa de Apolo», siendo más frecuentes en el denominado «Discurso de la nueva poesía». Estas se diversifican en cinco categorías:

a) las que critican el estilo y contenido de los versos de Lope: «vulgar» (ff. 99r, 100r, 188v)⁵³, «mal estilo» (f. 104v), «disparate» (ff. 102r, 146v), o lanzan un apóstrofe hacia el autor con *indignatio* retórica al paso de sus quejas: «¡oh, Lopillo!» (f. 216v).

b) las que señalan las conexiones con la obra de Góngora: «D. Luis» —en relación con el verso «Las flores la aclamaron por Aurora», f. 84v—; «¿si lo dijera D. Luis?» —por el verso «Y numes escamosos lastimaba», f. 99v—; o «algo del estilo nuevo» —referido a «Suelto en ondas el mar de sus cabellos», f. 85r—, donde el lector pudiera advertir el hipérbaton gongorino, si bien es obvio que el verso de Lope está retomando una estructura de imágenes que ya incluyera en el soneto de su *Arcadia*: «Por las ondas del mar de unos cabellos».

c) las que detectan las pullas contra el estilo nuevo: «pica mal a los que murmuran de él» (f. 128v), «nota contra el estilo nuevo» (f. 132r), «si lo dice por el estilo nuevo» (f. 153r), o «parece contra el estilo nuevo» (f. 214r).

d) las que contraargumentan o puntualizan algunas de sus ideas: «no dijeron eso, sino que su estilo era *calx sine arena*» —en oposición a: «La objeción

⁵² Véase lo referente a la silva «Apolo» en Vega, *op. cit.*, [en prensa].

⁵³ Transcribimos estas notas sin modernizar ortografía ni puntuación.

común a Séneca es que todas sus obras son sentencias, a cuyo edificio faltan los materiales», f. 195r—; «con todo, eso son voces ya recibidas en nuestra lengua» —matizando «Que es todo meramente latino», del f. 197v—; o «hazme la barba, harete el copete. Canta al Patón porque este lo alaba mucho» —comentando el uso que hace Lope de Patón en «Porque casi parece al poeta que refiere Patón en su *Elocuencia*», f. 196r—⁵⁴.

e) las que identifican nombres y textos: «por los sonetos de D. Luis con que defendió sus Soledades» —en relación a los «sonetos deslenguados» del f. 191r—; o «dícelo por Juan Luis de la Cerda» —por los «gravísimos hombres que no temieron comentar a Virgilio, ni a Tertuliano», del f. 194r—.

Como se verá, la atención de los lectores se centró principalmente en las zonas más controvertidas del prosímpro, en las que se entablaba una oposición directa a la «nueva poesía». En su conjunto, las marcas de lectura que recogemos son de muy poca extensión, una palabra o sintagma a lo sumo, sin grandes dosis de erudición o llamadas a obras y citas clásicas. Parecen, antes bien, comentarios espontáneos hechos a medida que se leían los versos para destacar ciertos pasajes. En contados casos dan la sensación de haberse realizado con el propósito de desarticular argumentalmente la postura de Lope o hacer prevalecer su erudición frente al autor, y cuando lo hacen no se profundiza en las fuentes. Tampoco presentan visos de querer publicarse o ser borrador de algo más; para más inri, se aprecian manchas que, para Valiente Romero, son indicios de un proceso de anotación descuidado.

Pues bien, dentro de estas últimas notas, las que identifican nombres y textos, nos gustaría detenernos en aquellas que más descuellan por su extensión y novedad: la nota 36, del folio 109v, y la nota 46, del folio 158v.

Para el examen de la primera, hay que tener en cuenta que los versos de la epístola «A don Francisco de la Cueva y Silva, insigne jurisconsulto» en los que se ancla la nota se quejan de un censor y su respuesta crítica a la breve composición que Lope dirigió a la inminente llegada del duque de Osuna a España⁵⁵. Esa nota nos dice al pie del folio 109v, y previas llamadas en los versos 82 y 85:

habla contra don Francisco de Amaya, mi amigo, que compuso el *Juicio Crítico* contra la canción que dirigió Lope al duque de Osuna. Y no tiene

⁵⁴ Sobre lo acertado de ese comentario véase Juan Manuel Rozas y Antonio Quilis, «El lo-pismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*», *Revista de Literatura*, 21:41-42, 1962, pp. 35-54, artículo que se inicia con esta declaración: «La *Elocuencia española en Arte* es el primer libro de teoría literaria que otorga el principado de la poesía española a Lope de Vega».

⁵⁵ Tan solo conocemos el texto de la canción gracias a que este se insertó de forma póstuma en *La vega del Parnaso* (1637), ff. 65r-66v. Véase Vega, *op. cit.*, 2015d.

razón de tratarle así, porque es D. Francisco hombre de buen ingenio y gusto [y muy?] vistos [ilegible por guillotina].

Francamente, la revelación que nos brinda el lector *A* no es sorprendente en el panorama crítico actual, según hemos ido desbrozando en el apartado anterior. El nombre del jurisconsulto había quedado irremediamente ligado al de ese «bárbaro Anaxandro» desde hacía tiempo, pues, pero hasta la fecha no contábamos con ningún testimonio que diera fe de la atribución, mucho menos con uno tan próximo en fechas y círculos sociales a Amaya como el que nos regala este ejemplar de *La Filomena*. La importancia de la nota radica, principalmente, en que el lector se declara amigo del autor del libelo y muestra conocerlo bien personalmente, lo que otorga mayor fiabilidad a la información. ¿Podría ser esa amistad una invención del lector? Indudablemente, pero sería una invención injustificada e inusual en este tipo de marcas de lectura, que pretenden guiar a lectores allegados a los que se les presta el volumen y con los que se mantienen estrechos vínculos. Para nosotros, la hipótesis nacida a finales del siglo XIX podría ratificarse con todas las de la ley gracias a estas anotaciones, que demuestran, a su vez, que si el lector sabía a quién se dirigían los dardos de Lope, con igual probabilidad lo sabría el propio Amaya. Así y todo, extraña el modo en que este amigo cita el título del libelo. Tanto él como la epístola primera de Lope hablan de un *Juicio crítico*, y no de un *Examen crítico*: «A sus mal entendidas opiniones / puso nombre de *Crítico jüicio*: / poco muestran tener tales razones» (vv. 91-93). El sustantivo «juicio» es aquí fundamental, además, para la carga dañina del último verso: las razones del difamador tienen poco *juicio*, no poco *examen*. O bien Lope y el lector recuerdan mal ciertos pormenores, o bien el título original fue modificado después, fuera por el autor, fuera por copistas.

El desenmascaramiento no queda aquí: folios más adelante, en la segunda nota sobre la que deseamos hacer cala, el lector *A* insiste en esta identificación. Al igual que en el caso anterior, desde La Barrera, pasando por los estudios de Entrambasaguas y la tesis doctoral de Campana⁵⁶, hasta llegar a las conclusiones de Pedraza Jiménez y Conde Parrado⁵⁷, los versos 406-414 de la «Epístola VIII» de *La Filomena* no parecían entrañar mucha dificultad en su interpretación:

Aquí un famoso perro es la figura
más principal, a quien ladrando atajan
—sin advertir en él descompostura—

⁵⁶ Campana, *op. cit.*, 1998a, pp. 405-406.

⁵⁷ Véase, entre otros, Vega, *op. cit.*, 2015d, vol. 1, p. 568.

mil intrépidos gozques, que trabajan
 por inquietar su vida, con algunos
 que a Manzanares desde el Tormes bajan.
 Nombres tienen allí los importunos,
 mas solo os diré dos: Raminto y Maya,
 ahítos de ladrar, de ciencia ayunos.

Como resulta archisabido, bajo el nombre de Maya, la crítica supo ver con buen tino al abogado Francisco Pérez de Amaya, quien, desde Salamanca —«desde el Tormes»—, haría circular su *Examen crítico* recién visto. No debemos pasar por alto la anotación del lector *A* en ese mismo folio, pues viene a reforzar la propuesta defendida anteriormente. Así, sobre el nombre de «Maya», el lector traza una pequeña llamada que resuelve al pie: «este es sin duda mi amigo D. Fran^{co}. de Amaya, mira arriba fol. 109». La confesión se expresa, pues, con visos de total seguridad y el lector insiste en el hecho de que el vejado es su amigo.

En cuanto a Raminto, la crítica también lo tuvo claro: se trataba de Torres Rámila, el otro gran adversario con el que tuvo que lidiar Lope en años relativamente cercanos y blanco directo de la «Segunda parte de *La Filomena*». No obstante, nuestro lector *B* nos deja una anotación junto a esos versos que apunta hacia otra personalidad del ámbito salmantino de inicios del siglo XVII. Concretamente dice: «Raminto llama al D^{or}. Ramos, catedrático [*sic*] de visperas en Leyes de Salama[n]ca, muy humanista y amigo del D^{or}. Amaya».

El tal Ramos al que alude el lector debe de tratarse del jurista, eclesiástico y profesor Francisco Ramos del Manzano (1604-1683), catedrático de visperas de Leyes en la Universidad de Salamanca entre 1632 y 1641, y posible alumno de Francisco de Amaya en la Facultad de Leyes⁵⁸. Hacia 1621, año en que Lope compone la epístola a Francisco de Rioja, Ramos del Manzano llega a ser bachiller en tal facultad y comienza a dar muestras de su pasmosa erudición humanística. La referencia del lector *B* al cargo de catedrático de visperas nos permite, por tanto, fechar sus anotaciones dentro de esa década de los años treinta, pues a partir de abril de 1641 Ramos del Manzano pasa a ser catedrático de prima de Leyes en la misma institución. Por muy novedosa que resulte esta suerte de glosa, la declaración del lector es ciertamente desconcertante por varios motivos:

⁵⁸ Véanse Salustiano de Dios, «Derecho, religión y política. La representación del doctor Francisco Ramos del Manzano al papa Alejandro VII sobre la provisión de obispados vacantes en la Corona de Portugal», en *Juristas de Salamanca, siglos XV-XX*, coords. Salustiano de Dios *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 173-234, publicado luego en *El poder del monarca en la obra de los juristas castellanos (1480-1680)*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014; y María Paz Alonso Romero, «Francisco Ramos del Manzano, opositor a cátedras en Salamanca (1623-1641)», en *Derecho, historia y universidades. Estudios dedicados a Mariano Peset*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, vol. 1, pp. 103-109.

que sepamos, no nos ha llegado ningún texto de este jurista atacando la poesía o la figura de Lope, y sus principales biógrafos no arrojan ninguna pista sobre si llegó a terciar en esta polémica literaria⁵⁹. Pudiera ser que el *Examen crítico* de Amaya hubiera sido escrito en colaboración con el alumno, de ahí que Lope los mencione juntos, y pudiera ser también que bajo la actual anonimidad de algunos de los textos que conforman la polémica gongorina se esconda la figura de este joven salmantino. Es más, una peculiar lectura del déictico «allí», del verso 412, como referido al Tormes y no como referido a la alegoría que se explica, daría mayor cohesión a este tándem de juristas castellanos, y a su vez, dejaría fuera la figura de Rámila, a la que ni por su origen ni por la procedencia geográfica de sus ataques tendría sentido vincular con la Universidad de Salamanca. Pero todo esto son hipótesis que requerirían de mayor averiguación. Por otro lado, en 1621, Ramos del Manzano era bachiller en Cánones, debía de contar con unos 16-17 años y, aunque sobran los testimonios acerca de su precocidad y enorme conocimiento de las fuentes clásicas y las leyes, nos cuesta creer que alguien con tan corta trayectoria pudiera suscitar una reacción tan virulenta por parte de Lope, quien lo destaca de entre todos los «gozques» que le salieron al paso en esos años. Digamos que ese «honor» a ser invocado por el Fénix sería más adecuado para un autor del calibre de Torres Rámila, principal artífice de la *Spongia* (1617). Con todas las reticencias por delante, las anotaciones del lector *B* en el volumen no son disparates, ni mucho menos. Hay que volver al folio 189v, justo donde empieza el «Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio, en razón de la nueva poesía». Allí, a la hipótesis del lector *A*, quien cree que ese señor «parece del de Lemos», el *B* añade debajo la suya propia: «o del duque de Sessa», justamente la teoría más común que actualmente se baraja, junto con la de que ese interlocutor no fuera sino mera ficción lopesca⁶⁰. Es evidente que las anotaciones del lector *B* ni están infundadas, ni van del todo desencaminadas.

Cuando empezamos a indagar en la identidad de estos lectores, intentamos reconstruir la historia del ejemplar a partir de las circunstancias en que lo había

⁵⁹ Esteban Manuel Fernández y Cantero, «Estudio biográfico-crítico sobre D. Francisco Ramos del Manzano, jurisconsulto salmantino», *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, 32, 1868, pp. 81-96; Ángel Riesco Terrero, «Don Francisco Ramos del Manzano, ilustre catedrático salmantino y destacado político de nuestro siglo XVII», en *Salamanca y su proyección en el mundo. Estudios históricos en honor de D. Florencio Marcos*, coord. José Antonio Bonilla, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pp. 245-258; Adolfo Martínez Ruiz, «Francisco Ramos del Manzano. Conde de Francos (I)», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. Recurso en línea <<http://dbe.rah.es/biografias/34361/francisco-ramos-del-manzano>> [última consulta el 15 de octubre de 2019].

⁶⁰ Vega, *op. cit.*, 2015a, [última consulta el 20 de octubre de 2019].

obtenido Dámaso Alonso. El inconveniente mayor nos alcanzó rápidamente con la información que los bibliotecarios de la Real Academia nos hacían llegar: que no se conservaba ningún registro de persona o institución por medio de las cuales el filólogo había adquirido los libros de su biblioteca privada. Sin poder trazar esa secuenciación de los poseedores del volumen, nos centramos en el análisis de los principales nombres doctos pro-gongorinos amigos de Pérez de Amaya, con la idea de desvelar quién fue el lector *A*. Al mismo tiempo, asumíamos que la identidad del lector *B* sería una incógnita irresoluble.

Dos eran los amigos que inmediatamente emergieron en nuestras pesquisas: el primero fue José [de] Pellicer y Tovar, con quien el abogado salmantino mantenía correspondencia hacia 1630, y el agustino Francisco de Cabrera, con el que también estuvo en contacto según se desprendía de las cartas que escribió al primero⁶¹. De Pellicer sabemos que tuvo sus más y sus menos con el autor de *La Filomena* y que su poema ilustrado de *El Fénix* llegaría a manos de Lope en torno a 1629⁶², motivando en parte la crítica que le dedicó al cronista en su *Laurel de Apolo*. La animadversión hacia Lope y la amistad con Amaya no han resultado suficientes pruebas para atribuirle las notas del lector *A*, pues el cotejo paleográfico revela que no hay coincidencia con la grafía de los varios autógrafos que conservamos del zaragozano.

El agustino y compatriota de Amaya, Francisco de Cabrera, tampoco facilitó mucho más la tarea. La amistad con Amaya y la ciudad de Antequera como nexos geográficos entre ambos inclinaban suficientemente la balanza a su favor⁶³,

⁶¹ Las cartas, depositadas en el fondo antiguo de la RAH, las dio a conocer Iglesias Feijoo, *op. cit.*, 1983.

⁶² *Ibidem*, pp. 152-153. Un panorama general de la guerra Lope-Pellicer puede leerse en Juan Manuel Rozas, «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega*, *op. cit.*, pp. 133-168. Algo más sobre esa guerra y el poema *El Fénix* puede leerse en Juan Manuel Oliver, «Poesías de D. José de Pellicer: un manuscrito poético reencontrado», *Criticón*, 65, 1995, pp. 87-100; Luis Iglesias Feijoo, «Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra con Pellicer», en *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*, coords. Ch. Maurer *et al.*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 171-187; y Fernando Bouza, «Una aprobación inédita de Quevedo a *El fénix* de Pellicer y otros cinco expedientes de imprenta del Consejo de Castilla (1628-1658)», *La Perinola*, 18, 2014, pp. 63-76.

⁶³ La amistad, o al menos una relación cordial, la declara el propio Amaya en carta a Pellicer: «La Apología de don Francisco de Córdoba no la tengo, prestela y quedáronse con ella; quien pienso que la tiene es el padre fray Francisco de Cabrera, de la Orden de San Agustín, que vive en Antequera, que es una persona muy curiosa de estas cosas», Iglesias Feijoo, *op. cit.*, 1983, p. 186. De confirmarse la hipótesis de Osuna Cabezas en torno a la autoría del anónimo *Soledad primera, ilustrada y defendida*, esa amistad sería corroborada por parte del agustino también (véanse María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009, y, de la misma autora, «Francisco de Cabrera en el contexto de la polémica gongorina», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia

pero ni la «Carta de Francisco de Cabrera a don Juan de Aguilar», conservada en la Biblioteca de Palacio —ms. II/158, ff. 46r-47v—ni el manuscrito Mss/6322 de la BNE con el tratadito *Refutantur tanquam apocryphi aliqui reges antiqui Hispaniae* —obra del fraile, pero de mano incierta— dieron positivo en el contraste paleográfico.

El siguiente paso fue reunir el mayor número posible de autógrafos de los agentes más activos en la polémica con la intención de cotejarlos uno a uno con la letra del lector *A*. Más allá de las cartas de Pellicer, sabíamos que entre todos ellos habían cuajado relaciones de cordialidad y admiración intelectual, cuanto menos. Tanto es así que la crítica suele hablar de una argumentación compartida en los defensores de Góngora, fruto del intercambio y la reproducción de comentarios y citas clásicas entre ellos. Consecuentemente, decidimos ampliar el círculo de amistad de Amaya dentro de ese nuevo perímetro. Al hacerlo, uno de los manuscritos que habíamos acopiado llamó especialmente nuestra atención: se trataba de la *Antiapología: disputa acerca del rezo de Santa Potenciana, natural del obispado de Jahen*, del licenciado Pedro Díaz de Rivas, redactado hacia 1641-1643⁶⁴. El texto, además, presentaba la firma del autor en el folio 1v, lo que nos garantizaba su condición de autógrafo. Con estas sospechas, encargamos al Dr. Antonio Valiente llevar a efecto un cotejo de este manuscrito con las notas de nuestro lector; y los resultados no tardaron en llegar. El cotejo daba positivo, con una coincidencia al 97%: de las 175 letras legibles que componían la nota 36, 171 eran coincidentes con el autógrafo y tan solo 4 eran discrepantes. Extendiéndolo al resto de notas, las conclusiones fueron igual de tajantes: una media de coincidencia del 95%. No hubo duda, pues, para la atribución: eran los comentarios que Pedro Díaz de Rivas había realizado sobre su, imaginamos, ejemplar personal de *La Filomena*. Tan solo la nota 35 daba muestras de ser totalmente discrepante, pero el informe paleográfico pronto halló a su responsable: Bernardo Cabrera Page, amigo al que Díaz de Rivas había legado su biblioteca personal a su muerte en 1653. Otro indicio más de que nuestro ejemplar perteneció al erudito cordobés.

Los resultados del contraste aventuraban algo más: que el lector *A* y *B* eran en realidad la misma persona. El cambio de tinta y ciertas diferencias en la

Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, pp. 438-444; y «La polémica gongorina: respuestas al *Antídoto* de Jáuregui», *Eriópicas*, 10, 2014, pp. 189-207).

⁶⁴ *Biblioteca Pública de Toledo*, ms. 293. Ejemplar digitalizado en: <<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=397660>> [última consulta el 30 de julio de 2022]. Para entender el contexto en que se produce esta defensa y su posible datación véase Muriel Elvira, «Semblanza de Vázquez Siruela a través de su correspondencia. Las reliquias y los falsos cronicones», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 32, 2019, pp. 1-28, especialmente p. 13.

fluidez del trazado entre unas y otras podían deberse a una distancia amplia en el tiempo y/o a circunstancias temporales que afectaran al *ductus* en una segunda revisión: enfermedad, frío, etc. Pero, en esencia, eran de la misma mano. Si Díaz de Rivas es sin duda la mano detrás del lector *A*, sería raro, aunque no imposible, que una segunda mano interviniese sobre su ejemplar privado estando el poseedor en vida —la fecha *ad quem* para las notas es 1641—. Recordemos que la práctica común de esa sociabilidad cerrada era la copia *ad vivum* del manuscrito prestado, a veces profesionalizada, por lo que otro tanto cabe esperar en la potencial circulación e intercambio de impresos⁶⁵. La propia transmisión de los textos de la polémica gongorina ejemplifica el sistema de copias de copias. En definitiva, que salvo que Díaz de Rivas regalara el libro antes de 1641, es más plausible atribuir todas las notas a él, excepto la 35, antes que especular sobre un segundo glosador.

Pedro Díaz de Rivas (Córdoba, 1587-*ca.* 1653) fue arqueólogo, poeta, epigrafiasta, historiador jesuita y, ante todo, como nos recuerda Maier Allende,

fue amigo de Luis de Góngora y uno de sus primeros comentaristas en sus *Discursos apologéticos* y en las *Anotaciones* al Polifemo y a la *Primera y Segunda Soledad*, así como a la *Canción a la toma de Larache*, que escribió entre 1616 y 1624 y que quedaron inéditas, aunque han sido editadas, por su contrastada calidad y erudición y su condición de primer comentarista gongorino, hace ya algunos años⁶⁶.

A su producción intelectual extensa hay que sumar sus apostillas al *Antídoto* de Jáuregui, que se conservan en el ms. 3726 de la BNE y que fueron editadas por Eunice Joiner Gates ya en 1960⁶⁷. La particularidad de esas apostillas no autógrafas es que comparten estructura y color con estas de *La Filomena*: emplean un mismo tono condescendiente e incisivo hacia el documento que se glosa y su autor, recurren a un léxico similar —«Lindo disparate», f. 246r—, y se apoyan en preguntas retóricas constantes —«¿qué quiere decir?», f. 247v—. Otra concomitancia destacable entre las anotaciones a *La Filomena* y las anotaciones de Díaz de Rivas a los poemas gongorinos, en general, es la predilección por la obra de Virgilio y las traducciones de sus obras llevadas a cabo por el padre

⁶⁵ Fernando Bouza, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2016.

⁶⁶ Jorge Maier Allende, «Díaz de Rivas, Pedro», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*. Recurso en línea <<http://dbe.rah.es/biografias/18267/pedro-diaz-de-rivas>> [última consulta el 20 de octubre de 2019].

⁶⁷ Eunice Joiner Gates (ed.), *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1960.

Juan Luis de la Cerda⁶⁸. La enorme estimación hacia el poeta latino la constató Melchora Romanos a finales de los años ochenta en las *Anotaciones* a Góngora: «Virgilio está presente en 188 notas de las 556 que suman las *Anotaciones*, lo que determina aproximadamente el 33,81%»⁶⁹, siendo las traducciones de Cerda las ediciones más recurridas para extraer versos y comentarios:

entre los escoliastas de Virgilio nombrados con más frecuencia se encuentra el P. Juan Luis de La Cerda, contemporáneo de Góngora y de su anotador, y autor de ediciones prolíficamente comentadas de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* (1608) y de la *Eneida* en dos volúmenes (1612 y 1617), tan cercanas a la génesis del trabajo de Díaz de Rivas y de características tan similares, que ello determinó que me detuviese a consultarlas. Así comprobé que existe una estrecha vinculación entre ambos comentaristas, ya que este último en muchas oportunidades extrae sus notas, íntegras o fragmentadas, de las explicaciones con que La Cerda ilustra los correspondientes lugares de Virgilio⁷⁰.

Pues bien, una de las pocas *auctoritates* anotadas al margen del «Discurso de la nueva poesía» fue, precisamente, Juan Luis de la Cerda —nota 62—, en relación con la perífrasis de Lope: «gravísimos hombres, que no temieron comentar a Virgilio, ni a Tertuliano» (f. 194r). El circunloquio lopesco no podía ocultar la identidad de uno de esos eruditos a una persona tan familiarizada con las obras del jesuita, y Díaz de Rivas no dudó en consignar su nombre al margen.

Ahora bien, ¿era Díaz de Rivas amigo de Amaya? En la carta que Pérez de Amaya envía a Pellicer el 30 de julio de 1630, esa misma en la que menciona al agustino Cabrera, el colegial antequerano parece interceder entre Díaz de Rivas y su interlocutor, quizá con el deseo de congraciarse a ambos después de que el

⁶⁸ Véanse *P. Virgilio Maronis Bucolica Georgica Argumentis, explicationibus, notis illustrata, auctore Io. Ludovico De La Cerda Toletano, Societatis Iesu, in curia Philippi Regis Hispaniae Primario Eloquentiae Professore, editio cum accurata, tum locupletata, et Indicibus necessariis*, Lugduni: Sumptibus Horatii Cardon, 1619; *P. Virgilio Maronis Priores Sex Libri Aeneidos Argumentis, explicationibus notis illustrati, auctore Ioanne Ludouico De La Cerda [...], editio quae non ante lucem vidit, cum indicibus necessariis*, Lugduni: Sumptibus Horatii Cardon, 1612; y *P. Virgilio Maronis Posteriores Sex Libri Aeneidos Argumentis, explicationibus notis illustrati, auctore Ioanne Ludouico De La Cerda [...], editio que non ante lucem vidit [...], Index Erythraei ad faciliorem vocum disquisitionem*, Lugduni: Sumptibus Horatii Cardon, 1617.

⁶⁹ Melchora Romanos, «La aventura de editar a un comentarista de Góngora. Sobre la edición de las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, p. 417, n. 11.

⁷⁰ Melchora Romanos, «Las “Anotaciones” de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto de 1986, Berlín, Frankfurt, Vervuert, 1989*, p. 586.

cordobés se molestara por no verse citado entre las arremetidas de las *Lecciones solemnes*:

También me ha dado quejas de vuestra merced el licenciado Pedro Díaz de Ribas, natural de Córdoba, muy gran confidente de Don Luis y que escribió sobre el Polifemo, que vuestra merced no le había citado ni acordádose de él; es hombre de buenas letras y no es malo para amigo⁷¹.

El retrato y casi recomendación que Amaya hace de Díaz de Rivas invita a creer que hacia esas fechas los dos mantenían ya una sólida amistad, hecho que encajaría con una hipotética fecha de redacción de las anotaciones a *La Filomena*, a saber: que la primera revisión pudo hacerse entre 1621, año de publicación del volumen, y 1641, *terminus ad quem* para la segunda revisión; y que la segunda revisión hubo de hacerse entre 1632 y abril de 1641, años en los que Ramos del Manzano fue catedrático de vísperas de leyes en la Universidad de Salamanca. El arco temporal podría estrecharse aún mas de traer al caso una de las notas de la primera revisión vinculadas a Jiménez Patón en el «Discurso de la nueva poesía». La nota 67 —«hazme la barba, harete el copete»—, además de ejemplificar la vitalidad del refranero popular en el s. xvii, puede ser una alusión velada a la obra *Discurso de los tufos, copetes, y calvas* (Baeza, Juan de la Cuesta, 1639), un tratado que Patón publica con el «deseo de reformar este abuso del ocioso cabello», en palabras de su prologuista, el fraile Francisco de Cabrera, y que contó con la aprobación del propio Lope, fechada el 5 de noviembre de 1627⁷². Esta referencia nos llevaría a concluir que las dos tandas de anotaciones las hiciera Díaz de Rivas entre 1639 y 1641. En resumen, el período propuesto de redacción de las anotaciones sería 1621-1641 para la primera revisión; 1632-1641 para la segunda; o 1639-1641 para ambas, si atisbamos en la nota 67 una pullita a la obra de Jiménez Patón.

En conclusión, las anotaciones marginales hechas sobre el ejemplar de *La Filomena* que perteneció a Dámaso Alonso han revelado ser de mayor trascendencia de la que el académico y los especialistas pudieron intuir, no solo por la información que arrojan sino porque estas constituyen *per se* un nuevo texto con relativa autonomía que podría incluirse en el listado canónico de Jammes para el estudio de la polémica gongorina⁷³, quizás con el título uniformado de las *Notas marginales a La Filomena*, de Pedro Díaz de Rivas. Texto que bien merecería ser leído y editado en paralelo a sus otras *Anotaciones* y que se sumaría

⁷¹ Iglesias Feijoo, *op. cit.*, 1983, pp. 186-187.

⁷² Puede leerse la aprobación en Florentino Zamora Lucas, *Lope de Vega censor de libros*, Madrid, 1941, pp. 52-53, nº 38.

⁷³ Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-719.

a la producción del cordobés, dando cuenta del impacto de la obra de Lope en el círculo más inmediato a don Luis frente al aparente vacío que refleja otra documentación auxiliar. Imaginábamos que *La Filomena* y *La Circe* no debieron de pasar desapercibidas para él, llamémoslo así, «grupo nuclear» de la poesía cultista, y este testimonio consigue confirmar las sospechas y detallar el modo en que una de ellas fue leída. Conocer ese modo en que Díaz de Rivas leyó y relejó *La Filomena* es, en cierto sentido, palpar el ánimo con que el propio Góngora pudo hacerlo igualmente, con todas las distancias lógicas en las personalidades de los dos amigos. Por caso, y salvo eventuales subrayados, ni la primera parte de *La Filomena*, ni «Las fortunas de Diana» presentan una sola anotación, sus folios corren limpios como si no hubieran merecido el más mínimo interés por parte de Díaz de Rivas, y eso que Lope entreveró en la prosa alguna que otra digresión propensa al debate. Recordemos la reprensión hacia los que vituperan a Garcilaso y no respetan su legado poético:

Y aquí, de paso, advierta vuestra merced que a muchos ignorantes que piensan que saben espanta que con tales vocablos se dé a Garcilaso nombre de príncipe de los poetas en España. «Tornada» y otros vocablos que se ven en sus obras era lo que se usaba entonces; y así, ninguno de esta edad debe bachillerear tanto, que le parezca que si Garcilaso naciera en esta no usara gallardamente de los aumentos de nuestra lengua (f. 71v).

Un pasaje que podría haberse aprovechado por los defensores de Góngora para discurrir sobre la nueva lengua y sus aumentos, por no hablar del inicio, donde menciona a Cervantes y se pavonea con unas ínfulas que hubieran servido para afilar más de una pluma. Y, sin embargo, nada. Se deduce que la lectura de Díaz de Rivas fue atraída por los pasajes con mayor carga viral hacia los «cultos». Tanto es así que la respuesta en prosa al «Papel que escribió un señor de estos reinos» se lleva la palma en número de anotaciones, efecto de la importancia que revestía esa especie de ensayo metapoético y reflexión que Lope iba a fraguar en torno al relevo, generacional y estético, en el que se veía ya competidor extenuado. Esa tentativa por darse nuevo aliento fue, no cabe duda, la pieza sobre la que más se ensañaron sus rivales, ya no solo Díaz de Rivas, sino también Colmenares, demostrando que, a pesar del tiempo transcurrido desde el alboroto causado por Jáuregui, aún quedaban rescoldos capaces de prender otros fuegos. Las notas marginales, pues, de Díaz de Rivas responden de forma natural a las zonas en las que Lope concentró mayor cantidad de pullas y consideraciones sobre la «nueva poesía». Asimismo, también habría que volver sobre aquellas notas que incidían en la relación de ciertos versos con Góngora, dando la imagen de que a estos lectores les interesaba la poesía de Lope en tanto que

fuera analizada en términos comparativos, distinguiendo claramente cuándo se apoyaba en don Luis, cuándo lo emulaba por mucho que renegara de su estilo, o cuándo intentaba superarle por medio de ecos y alusiones a melodías por todos conocidas.

Tal y como hemos expuesto, las notas marginales a *La Filomena* difieren en carácter y finalidad de las de lustros atrás: son muy breves, con menos ahínco argumentativo, sin visos de querer ser publicadas o difundidas, y más destinadas al ámbito privado o a una sociabilidad restringida. Sin embargo, las identificaciones de nombres de las dos anotaciones más extensas descuellan por lo que aportan hasta lo ahora conocido. ¿Cómo encajar tales «desenmascaramientos» sabiendo que provienen de la mano de Díaz de Rivas? La pareja «Raminto y Maya» no exigiría un replanteamiento si no fuera por la nota 46, que trae al tablero de juego a un jovencísimo Francisco Ramos del Manzano. Que por la década de los años treinta Manzano y Amaya fueron colegas e incluso amigos es más que probable, pero en 1621, año en que circula el *Examen/Juicio crítico*, la relación entre ambos es aún difusa, y la edad del primero, así como los datos biográficos que conocemos de él tampoco ayudan a hacerlo partícipe de ese duelo. Por otro lado, y a pesar de nuestras reservas, la formalización de un dúo de jurisconsultos castellanos enfrentados a la poesía de Lope se acomoda perfectamente a lo que ocurre en el resto de *La Filomena*. En opinión de Sánchez Jiménez, la «Epístola I», dedicada al abogado-poeta Francisco de la Cueva y Silva, podría leerse como «égida con la que enfrentarse a una serie de enemigos poéticos que eran también juristas, como Cristóbal Suarez de Figueroa o Francisco Pérez de Amaya»⁷⁴. La existencia de un grupo más o menos definido de leguleyos castellanos que tras la derrota en las justas toledanas de 1616 fuera subiendo el tono y volumen de sus críticas hacia el Fénix vendría a complementarse con este Ramos del Manzano, quien podría haber quedado bajo la protección de Amaya e incluso haberle ayudado en la composición del famoso libelo. También es cierto que la circulación de falsas informaciones, la tergiversación o los rumores infundados hacen acto de presencia entre estos comentaristas, como se aprecia en varias cartas del abad de Rute, por ejemplo, cuando se habla de una supuesta réplica de Jáuregui al *Examen del Antídoto*⁷⁵. Es decir, que el modo en que las noticias iban y venían podía dar lugar a distorsiones como esta de Díaz de Rivas sobre la identidad de «Raminto», aunque mucho nos tememos que el caso no sea tan fácil de dirimir.

Las notas marginales a *La Filomena* también repercuten de manera directa en el perfil autorial que poseemos de Díaz de Rivas. Su conocimiento de Cicerón, por ejemplo, se verifica en las notas 57 y 58 —«*parum candide*»—, que

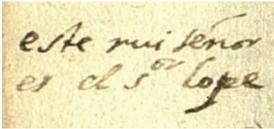
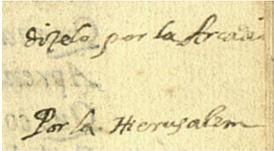
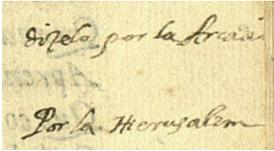
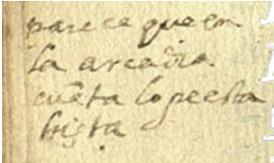
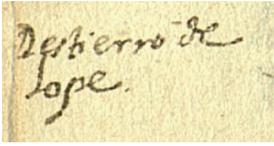
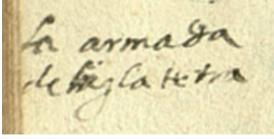
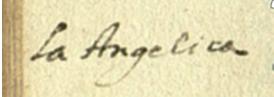
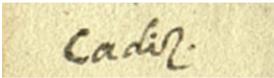
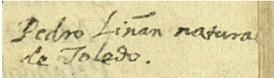
⁷⁴ Sánchez Jiménez, *op. cit.*, 2015a, p. 42.

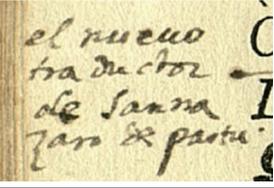
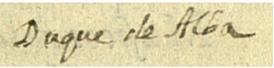
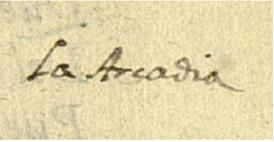
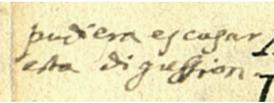
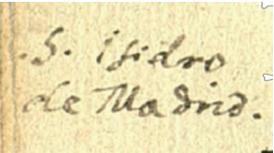
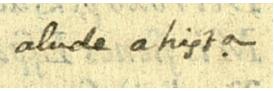
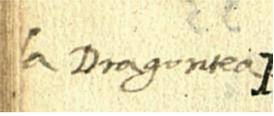
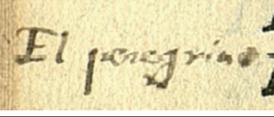
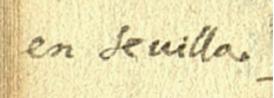
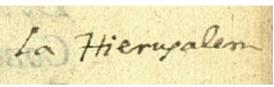
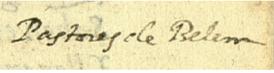
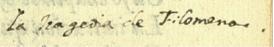
⁷⁵ Carta de 7 de julio de 1620, en Alonso, *op. cit.*, 1982, vol. 6, pp. 246-247.

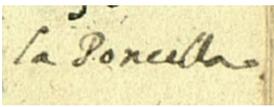
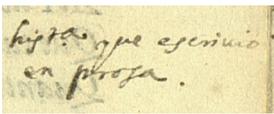
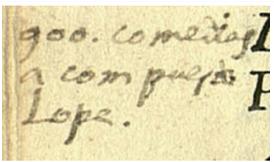
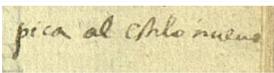
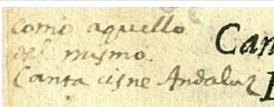
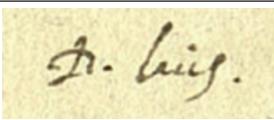
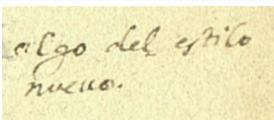
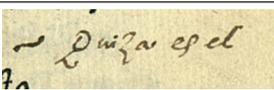
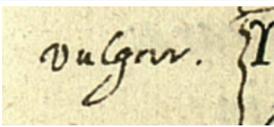
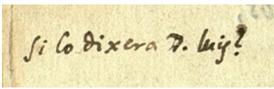
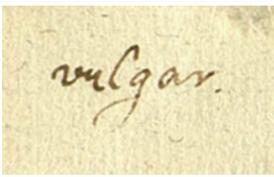
remiten a las *Epístolas familiares* del orador romano, concretamente a la carta que le escribe Celio Rufo en torno a la acusación de Dolabela sobre Apio Claudio (VIII.6). El uso de la cita ciceroniana resulta muy interesante para entender cómo Díaz de Rivas veía en la oratoria del Fénix una estratagema falaz que pretendía restablecer algo de cordialidad entre los dos bandos, pero cuyas intenciones reales no eran sino sembrar la discordia bajo la máscara de la honestidad. Ese dominio de las fuentes clásicas, propio de alguien como Díaz de Rivas, se verifica nuevamente cuando corrige al poeta en la nota 65. Mientras que para Lope las críticas antiguas ponían en evidencia que las obras de Séneca eran sentenciosas pero faltas de elocuencia, «a cuyo edificio faltan los materiales», Díaz de Rivas le recuerda que lo que Calígula pensaba del filósofo cordobés, según Suetonio (*Calig.* 53.2), era lo contrario: que su estilo no pasaba de mera elegancia afectada, o «*calx sine arena*». Aunque las referencias a Séneca sean algo torpes en las manos de Lope, lo cierto es que apoyan bien su argumentación en ese pasaje, en el que intenta desmarcarse de cualquier extremismo y desequilibrio en la poesía, vicio patente entre los cultistas provocado por un exceso de retórica superficial, especialmente de la «trasposición» o hipérbaton.

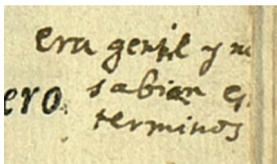
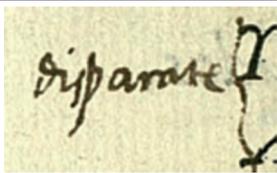
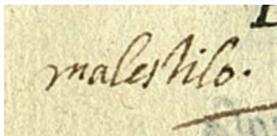
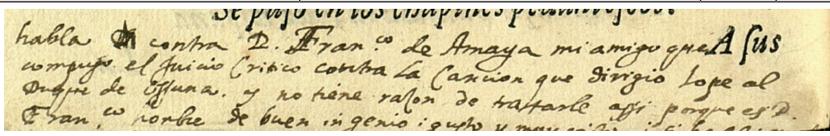
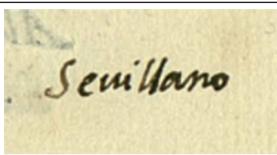
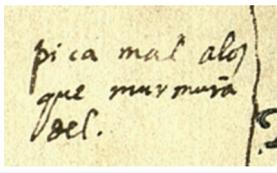
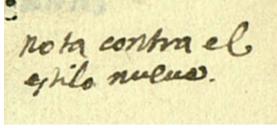
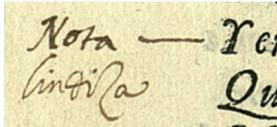
Son, en resumen, unas marcas de lectura de gran utilidad para el conocimiento de la polémica entre «cultos» y «llanos», para la evaluación del impacto de *La Filomena* entre las filas enemigas y para completar el perfil de un autor que, por su activismo y su proximidad a Góngora, se ha vuelto más interesante y estudiado en los últimos años.

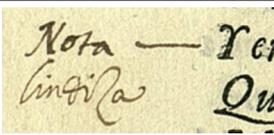
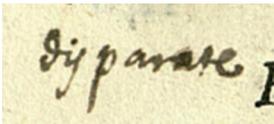
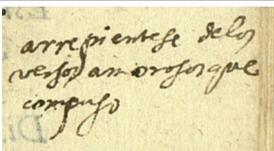
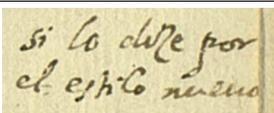
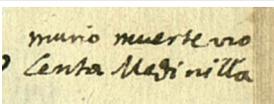
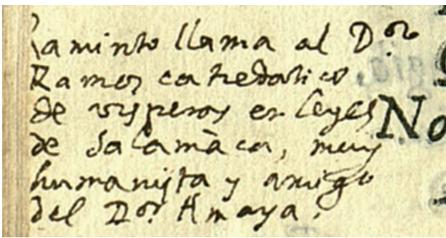
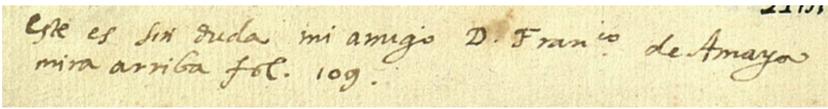
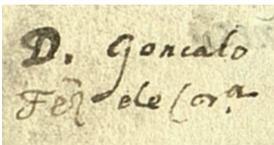
Notas marginales

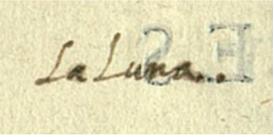
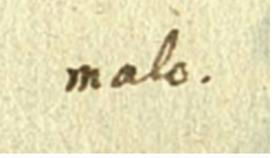
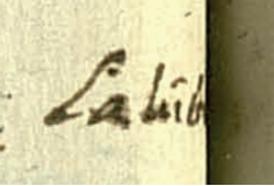
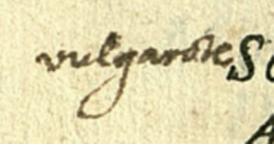
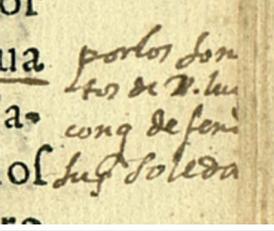
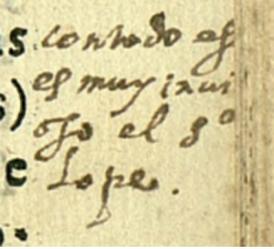
Nº	Imagen original	Nota		Posición	
		Transcripción	Folio	Línea	
1		este rui señor es el s[en]or lope	46v	7	
2		dizelo por la Arcadi[a]	47	17	
3		Por la Hierusalem	47	19	
4		parece que en la arcadia cue[n]ta lope esta hist[ori]a	48v	14	
5		Destierro de Lope	48v	24	
6		La armada de Inglaterra	49v	1	
7		La Angelica	49v	6	
8		Cadiz.	49v	21	
9		Pedro Liñan natura[l] de Toledo.	50	23	

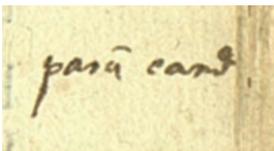
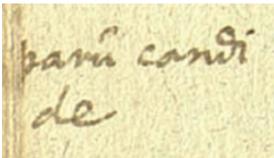
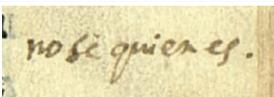
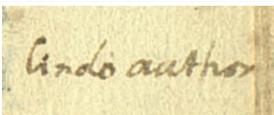
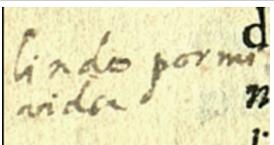
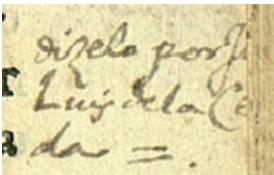
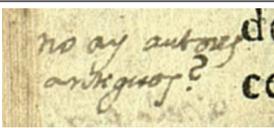
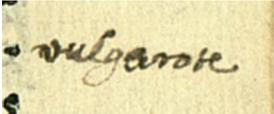
10		el nuevo traductor de Sannazaro de partu	50v	9
11		Duque de Alba	51	6
12		La Arcadia	51	16
13		pudiera escusar esta digression	51v	1
14		S[an] Isidro de Madrid.	52v	15
15		alude a hist[ori]a	53	9
16		La Dragontea	53v	1
17		El peregrino	53v	18
18		en Sevilla.	53v	21
19		La Hierusalem	54	7
20		Pastores de Belem	54	11
21		La tragedia de Filomena.	55	5

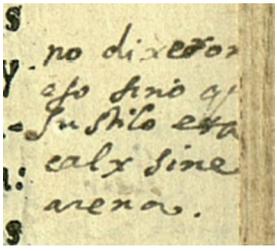
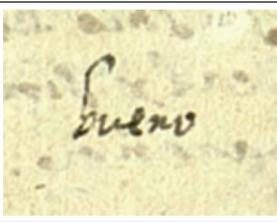
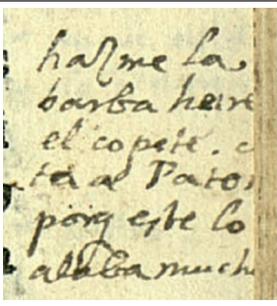
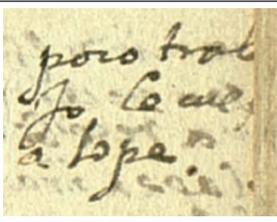
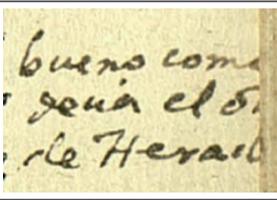
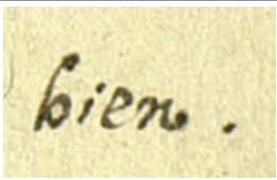
22		la Poncella.	56	1
23		hist[ori]a que escribió en prosa.	56	17
24		900. comedias a compuesto Lope.	56v	14
25		pica al estilo nuevo	58	25
26		como aquello del mismo Canta cisne Andaluz	58v	1
27		D[on] Luis.	84v	17
28		algo del estilo nuevo.	85	10
29		Quiza[s] es el	98	15
30		vulgar.	99	22
31		si lo dixera D[on] Luis?	99v	13
32		vulgar.	100v	1

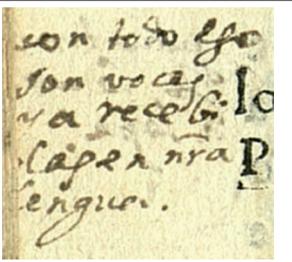
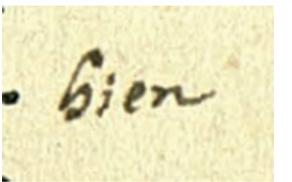
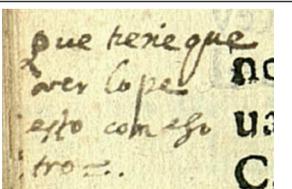
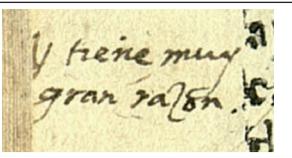
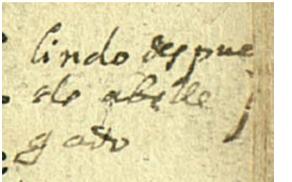
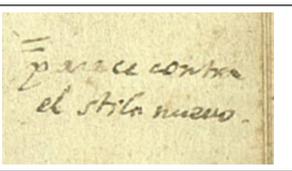
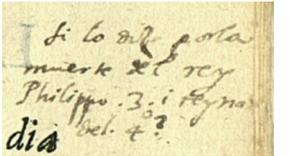
33		era gentil y no sabian es[tos] terminos	101	26
34		disparate	104	5
35		mal estilo.	104v	11
36		habla contra D[on] Fran[cis]co de Amaya mi amigo que compuso el Juicio Critico contra la Cancion que dirigio Lope al Duque de Ossuna. y no tiene razon de tratarle assi porque es D[on] Fran[cis]co hombre de buen ingenio i gusto y muy vistos i si ha[...] [...]	109v	25
37		Sevillano	125	14
38		pica mal a los que murmura[n] del.	128v	12
39		nota contra el estilo nuevo.	132	3
40		Nota	142v	16

41		lindiza	142v	17
42		disparate	146v	1
43		arrepientese de los versos amorosos que compuso	147 [i.e. 148]	3
44		si lo dize por el estilo nuevo	153	16
45		murio muerte violenta Medinilla	154	19
46			158v	23
		Raminto llama al D[oc]tor Ramos catredatico de visperas en leyes de Salama[n]ca, muy humanista y amigo del D[oc]tor Amaya.		
47				
		este es sin duda mi amigo D[on] Fran[cis]co de Amaya mira arriba fol[io] 109.	158v	25
48		D[on] Gonçalo Fe[rnán]dez de Cor[do]ba	159v	8

49		La Luna.	176v	6
50		malo.	186v	8
51		La hib[...]	186v	8
52		vulgarote	188v	1
53		parece del de Lemos.	189v	5
54		o del Duque [de] Sessa.	189v	5
55		por los son[os] de D[on] Lu[is] con q[ue] defend[io] sus Soleda[des]	191	13
56		con todo es[to] es muy invi[di]oso el s[eñ]o[r] Lope.	191	22

57		paru[m] cand[ide]	162 [i.e. 192]	20
58		paru[m] candide	162v [i.e. 192v]	26
59		no se quien es.	193	2
60		lindo author	193	17
61		lindo por mi vida	193v	22
62		dizelo por J[uan] Luis de la Ce[r]da.	194	25
63		no ay autores antiguos?	194v	24
64		vulgarote	195	13

65	 <p>no dixerón y esto fino q' su stilo era calx sine arena.</p>	no dixerón eso sino q[ue] su stilo era calx sine arena.	195	23
66	 <p>bueno</p>	bueno	195v	25
67	 <p>hazme la barba hare el copete. sea a Paton porq este lo alaba mucho</p>	hazme la barba hare[te] el copete. C[anta] al Paton porq[ue] este lo alaba much[o]	166 [i.e. 196]	25
68	 <p>poco trab jo a Lope</p>	poco trab[a]jo le cue[sta] a Lope.	197	19
69	 <p>bueno como sea el d. de Herac</p>	bueno com[...] decia el s[...] de Herac[...]	197	24
70	 <p>bien.</p>	bien.	197	27

71		con todo eso son voces ya recibidas en n[uest]ra lengua.	197v	19
72		bien	198	14
73		que tiene que ver lope esto con esotro.	198v	17
74		Y tiene muy gran razon.	198v	24
75		lindo despue[s] de abelle j[uz]gado	199	26
76		parece contra el stilo nuevo	214	21
77		si lo dize por la muerte del rey Philippo -3- i reyna[do] del 4º?	216	4

78		o lopillo!	216v	20
----	---	------------	------	----

* * *

El fragor de la polémica literaria es un ruido de fondo constante en la producción lopesca. Ya sea a campo descubierto, de forma oblicua, o moviendo plumas interpuestas, las tensiones con sus contemporáneos se advierten en sus romances juveniles, en su poesía cortesana años después de *La Filomena* —como en los ecos «antijaureguianos» de los *Triunfos divinos* (1625)—⁷⁶, y al cierre del ciclo *de senectute*, a través de la voz burlesca del *Burguillos*⁷⁷. Así pues, el odiado «Maya» es uno más entre la jauría de gozques que asediaron al Fénix a lo largo de su carrera, ni el más dañino ni el más inocuo quizás. No por eso Lope dejó escapar la oportunidad de rentabilizar sus ladridos en legitimación propia mediante la voz de su *Filomena*, transformando la envidia en síntoma de su posición privilegiada. Esta táctica la supo captar a la perfección un joven Calderón hacia 1622, en la décima que le dedica al poeta con motivo de las fiestas y justas celebradas por la canonización de san Isidro:

Aunque la persecución
de la envidia tema el sabio,
no reciba de ella agravio,
que es de serlo aprobación:
los que más presumen son,
Lope, a los que envidias das,
y en su presunción verás
lo que tus glorias merecen,
pues los que más te engrandecen
son los que te envidian más⁷⁸.

La esencia de este poema la había asimilado muy bien Lope. No le quedaba otra que sublimar las críticas de sus adversarios con ataques abiertos, o bien jugar a la diplomacia con aquellos rivales a los que veía claramente superiores.

⁷⁶ Juan Montero, «La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 181-212.

⁷⁷ Mercedes Blanco, «La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 37-66.

⁷⁸ Vega, *op. cit.*, 1622, f. ¶4.

Sin embargo, el amigo de Amaya nunca vio en las intenciones del Fénix nada bueno, e incluso bajo la forzada cordialidad que quiso entablar con Góngora creyó ver una hipocresía malsana. La lectura de Díaz de Rivas, pues, se vuelve muy interesante al servir de enlace entre el frente de la erudición universitaria y el de los seguidores de don Luis. En sus anotaciones cabe tanto corregir las fuentes de Lope como señalar sus más y sus menos con la «nueva poesía». Un botón de muestra, al fin y al cabo, de la potencial recepción de ese Lope con ínfulas cortesanas.

CONCLUSIONES:

HACIA LA CORTE Y DESDE LA CORTE

La máscara de Lope dibuja un vaivén muy interesante: viaja hacia una recompensa que está por llegar, pero en ocasiones juega con la presunción de un estatus ya logrado... y repudiado. Lo primero se entiende bien, pues incide en el ambiente cortesano como hábitat en el que se desarrollan las aspiraciones y logros de la alta nobleza y la élite cultural, según lo hemos ido planteando a lo largo del estudio. Entrar en él conlleva cumplir con un *cursus honorum* que incluía la actuación en diferentes campos y el dominio de los mecanismos, estrategias y habilidades propios del sistema¹. Lo segundo, menos obvio, se refiere a esas protestas agrias con que se dirige a sus amigos y colegas en epístolas y sonetos para denunciar el sinsentido de la corte, o para renegar de su experiencia vital en ella. Valgan de recordatorio estos versos sobre el pastor Silvio: «huye el palacio, porque en él sucede / que se castigue más quien menos puede» («Canto tercero de *La Filomena*», vv. 215-216); o estos otros dirigidos a Antonio Hurtado de Mendoza: «Ya tengo todos los sentidos hechos / a una cierta moral filosofía / que los anchos palacios juzga estrechos» (*La Circe*, «Epístola I», vv. 253-255). La actitud pro y anti-áulica de Lope es reflejo también de los discursos convencionales y antagónicos que ya florecieron en el nacimiento de la cortesanía. No podemos pensar en el optimismo de *El Cortegiano* (1528) y la traducción de Boscán (1534) sin reparar en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de fr. Antonio

¹ María Luz González Mezquita, «El oficio de cortesano: *cursus honorum* y estrategias políticas en el reinado de Carlos II», *Cuadernos de Historia de España*, 78:1, 2003, s.p.

de Guevara (1539), impreso apenas unos años después². Ni tampoco sucumbir a las alabanzas a Madrid que practican varias comedias lopescas sin considerar las betas críticas que se leen ya en su *San Isidro labrador de Madrid* (1598), amén de otras piezas³. Sea esa máscara un artificio original, un recurso dramático que favorece el conflicto y el dinamismo internos de sus obras⁴, o mero altavoz de corrientes topicalizadas, el poeta se constituye en un actor intermediario entre la búsqueda frustrante y el logro desdeñable, lo que le permite estar en continuo tránsito. Yendo hacia la corte y maldiciendo en el camino de vuelta.

El examen de *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) según diferentes órdenes (editorial, estilístico, moral...) ha ido sacando a flote a un Lope de ambiciones eruditas, a un conversador ameno y dinámico, a un autor de vida modélica, a un caballero pretendiente, o a uno en perpetua controversia. En el capítulo 1 vimos que, desde un punto de vista editorial, *La Filomena* y *La Circe* se habían configurado en productos destinados a los intelectuales de palacio. Los títulos que retomaban fórmulas tempranas, una *dispositio* prácticamente calcada en ambas obras, el afán por la *varietas*, más los ricos grabados de sus portadas apuntaban hacia un nuevo género con rasgos cohesivos: el prosímmetro cortesano. Lope reforzaba así una *auctoritas* culta y erudita, a sabiendas de que su traje de *gentiluomo*, escaso en dinero y poder, se tendría que confeccionar con el aval de un ingente capital cultural:

El cortesano se conformó como el principal componente del espacio social dominante por excelencia en la Europa moderna: la corte real. Se trata del arquetipo definido en las obras de Baltasar Castiglione y, más adelante, de Baltasar Gracián y su doctrina de la discreción [...]. El mensaje enviado por Castiglione era claro: para encontrar un espacio de influencia en este nuevo mundo no bastará con disponer de fuerza y riqueza, será necesario también dotarse de un capital cultural que sólo era adquirible en la práctica social de la corte o a través de la educación⁵.

² Francesco Benigno, «Corte y anti-corte en la literatura política barroca», en *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos... op. cit.*, pp. 27-52.

³ Esperanza Rivera Salmerón, «Vaivenes de un tópico: la contraposición corte y aldea en el último Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 81:162, 2019, pp. 423-449.

⁴ Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, 1988; Delia Gavela García, «La función dramática de la corte en algunas comedias de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la AIH. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 554-564.

⁵ Jesús Cruz, «Del "cortesano" al "hombre fino" en España. Una reflexión sobre la evolución de los ideales de conducta masculina en España desde el Renacimiento al siglo XIX», *Bulletin of Spanish Studies*, 86:2, 2009, p. 149.

El despliegue de géneros y tonos con que las dos misceláneas nos abruma busca en cierta medida un efecto de *portfolio* o muestrario curricular que le permita al autor ser reconocido ante el nuevo monarca y su séquito. Inciden, por tanto, en un retrato docto y proteico del aspirante.

Continuando con esa máscara refinada, en el capítulo 2 hemos indagado en uno de los rasgos estilísticos más personales de Lope durante estos años: la digresión. Ahora bien, no nos hemos llegado a cuestionar si tal recurso acercaba o alejaba realmente al poeta de los centros de poder. Desde un punto de vista, la digresión y, sobre todo, la auto-consciencia digresiva asemejan al escritor a ese rey Gerión de tres caras que nos saluda desde la portada de *La Filomena*: con una cara describe de cerca el objeto, con la otra lo elude, y con la tercera se aleja y se ríe de él. Para algunos, el desvío y el humor que generan las digresiones lopescas podrían ser, así vistos, expresiones de un posicionamiento subversivo que irritaría a las altas esferas:

In the seventeenth century the negative associations of literary digression with getting out of line and autonomous mobility—with stylistic, social, political, and psychological disorder—and with the non-linear progress of untrained, female speech, resemble contemporary representations of what Erasmus called that “Ambivalent Organ”, the unruly tongue⁶.

En efecto, tal lengua díscola e irrefrenable es la lengua mutilada de Filomena, que se agita entre la verde hierba; también es la del implacable ruiseñor, que carga con toda la ley sobre sus adversarios; y, finalmente, la del novelador descreído, la cual incomoda mediante interrupciones constantes. Cuesta repensar toda esa rebeldía en términos de rédito simbólico, y, sin embargo, somos partidarios de pensar que el discurso de Lope podría haber sido adecuado e incluso estimado atendiendo a las convenciones o protocolos de la conversación cortesana en el siglo XVII, que abrazaban la espontaneidad y versatilidad oratorias. Por un lado, se esperaba del relator cierta gracia y agilidad verbal para saber saltar de un tema a otro, animar y entretener a la audiencia, mover a risa y no dejar caer el tono festivo del encuentro, algo que la digresión saldaba holgadamente⁷:

Su competencia discursiva, por consiguiente, en el seno de una sociedad “cerrada”, debe estar destinada a recrear los ánimos de sus iguales, e inducir—de manera agradable y decorosa— a fiesta y a risa mediante un “espectáculo” eminentemente “teatral”. El espacio de la corte se identifica, pues, con el tablado, con el escenario

⁶ Cotterill, *op. cit.*, p. 41.

⁷ Lee, *op. cit.*; Jennifer Cooley, *Courtiers, Courtesans, Picaros, and Prostitutes: The Art and Artifice of Selling One's Self in Golden Age Spain*, New Orleans, University Press of the South, 2002.

—terreno abonado para la agudeza, el ingenio y la viveza— donde se desarrolla su “fiesta” y su “risa”⁸.

Por otro lado, los desvíos momentáneos, tal y como ya vimos, daban la impresión de una alocución muy próxima a la oralidad y a un flujo psicológico del emisor. De algún modo, la *digressio* aportaba una naturalidad que limaba los defectos de un artificio acartonado, preocupación propia del horizonte estético de Lope. El epítome de ese ideal comunicativo que coquetea con la naturalidad y lo espontáneo lo expresó Castiglione mediante la voz *sprezzatura*, que Boscán tradujo como *descuido*: «una suerte de naturalidad que “encubre” el artificio hasta enmascarar las acciones humanas de tal modo que parecen ejecutadas “sin fatiga” y casi sin haberlas “pensado”, esto es, “espontáneamente”, con “facilidad”, de forma “natural”»⁹. Ahora bien, la digresión en verso, según analizamos, no coincide con la funcionalidad y tono de la de su prosa, sino que se preña de alegatos autobiográficos y se ensimisma en una pose neoestoica que de tanto en tanto se desboca. Aunque sea difícil ver ahí a un conversador dicharachero y juglaresco, esas digresiones siguen cumpliendo un papel esencial en la invención de esta máscara que nos ocupa, particularmente en lo que concierne a la ociosidad del sujeto. Para comprender bien esta idea, hemos espigado esta premisa de Battisti, que relaciona lo cortesano con un *otium* privilegiado: «Meno rinnovata, e peggio definibile la funzione del cortigiano. Consigliere? burocrate? scrittore di documenti ufficiali, diplomatico? Più che un mestiere, l'essere cortigiano è un privilegio, un *otium*, o almeno è visualizzato dagli artisti in tal senso»¹⁰. Con esto en mente, tenemos que reinterpretar la digresión, independientemente de su función y estructura formal, como un exceso que solo pueden permitirse quienes disponen de tiempo para gastarlo, quienes no están apremiados por el deber y pueden perderse en fruslerías accesorias. Deambular fuera del *cursus* es, por lo tanto, hacerlo fuera de un tiempo mercantil, desafiar la presión por ceñirse productivamente al propósito. En suma, es una distinción sociológica que ya nada tiene que ver con la holgazanería más popular, sino con el prestigio de las clases más altas:

⁸ Eduardo Torres Corominas, «El Cortesano de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V», en *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, coords. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, 2010, vol. 2, p. 1219.

⁹ Torres Corominas, *op. cit.*, p. 1214.

¹⁰ Eugenio Battisti, «Lo stile cortigiano», en *La Corte e il “Cortegiano”. 2: Un modello europeo*, ed. Adriano Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980, p. 260.

The new idleness is not aristocratic leisure —which was a way of life in itself, defined as *otium* (not working for a living) in opposition to *neg-otium* or trade. Idleness as defined in a bourgeois context (that is, in relation to the world of work and the productive economy), was something that had previously been associated only with the lowest of the lower class [...]. This idleness is not simply defined as the ability to waste one's time—but an ability that, when it becomes a middle-class practice, also becomes something of a privilege¹¹.

La nueva «desocupación», como dice Chambers, ya no es exclusiva de la aristocracia, sino conquista de la pujante clase media, que comienza a generar tensiones sociológicas en la persecución de privilegios. La digresión y su pose distendida hay que entenderlas, pues, dentro de los intereses de Lope como escritor y dentro igualmente de estas luchas de amplio alcance. La encrucijada se expresa en la paradoja de las propias *Novelas a Marcia Leonarda*: dedicadas a Olivares, pero con un lector ideal de clase más humilde.

Los coletazos de *Il Cortegiano*, con la sombra de lo caballeresco tras sí, en el reinado de Felipe IV se hacían notar gracias a una actitud tardo-medievalizante a la hora de regular los imaginarios del comportamiento social o ideales de conducta, según vimos en el capítulo 3. La importancia de la filosofía moral en *La Circe* respondía a ese interés por regular la conducta en la corte, y ejemplificaba hasta qué punto Lope se había tomado en serio el nuevo orden moral impuesto por la administración de Olivares. Así, la fábula homónima del prosímetro de 1624 podía leerse en clave didáctico-moralizante, con incursiones en los códigos del galanteo:

Mas si dicha educación era importante para el caballero, resultaba absolutamente decisiva para el cortesano, quien necesitaba de la razón, la filosofía moral y las buenas maneras no sólo para mostrar su pertenencia a las altas esferas del honor, sino para moverse con decoro y garantías de éxito en el intrincado laberinto de palacio¹²,

y en lo político. De hecho, las intenciones políticas del epilio pueden imbricarse dentro de los esfuerzos que Roma y otros sectores religiosos realizaban por construir un modelo de «Príncipe cristiano» que liderara acertadamente la «Monarquía católica», toda una reconfiguración de la corte que exigiría a sus súbditos más hábiles buenas dosis de prudencia y discreción:

¹¹ Chambers, *op. cit.*, p. 53.

¹² Torres Corominas, *op. cit.*, p. 1196.

El cambio de la Monarquía hispana en Monarquía Católica supuso también una transformación de las Casas Reales [...] y una reconfiguración de su complicada estructura administrativa, lo que afectó al entramado de etiquetas y al comportamiento que se debía seguir en la corte. Los valores por los que se guiaban en política y los métodos que los cortesanos utilizaban para triunfar ya no eran a través de los valores humanistas del siglo XVI, sino que utilizaban a una serie de técnicas, que constituían la moneda común para fomentar y estimular las relaciones [...]. Ante semejantes peligros en este “mar bravío” que era la Corte, la cosmovisión del cortesano se levantaba sobre dos ejes en torno a los que giraba su comportamiento: la prudencia y la discreción¹³.

A este respecto, veíamos que, sobre la máscara cortesana-nobiliaria, el autor se espejaba en su protagonista bajo un ideal de identidad que cristalizaría en el tratado de Gracián de 1646: el discreto, «modalidad de cortesano en la que prevalecían los atributos de la moralidad sobre los relacionados con las apariencias y con las circunstancias materiales»¹⁴. Tanto la voz del Fénix como el diseño de su Ulises siguen ese nuevo patrón esencialmente barroco, ya sea con guiños claramente autobiográficos que «blanquean» la imagen autorial, o ya sea subrayando la *virtus* del héroe: «Severo el griego a Circe entretenía, / tan cortés y galán como discreto. / ¡Ay del amor pagado en cortesía!, / que no quiere el Amor tanto respeto.» («Canto tercero de *La Circe*», vv. 201-204). Incluso años después, Lope no cesará en su canto discreto para acercarse al papado. De hecho, las dos décimas preliminares que le dedica Pérez de Montalbán en la *Corona trágica* (1627, f. ¶4v) son muy significativas al respecto: «Hoy por diverso camino, / Lope, la pluma cortáis / y a lo divino cantáis [...] / Cantáis de vos tan vestido / que habéis venido *discreto* / a perderos el respeto / porque os habéis excedido.» (vv. 1-3; 11-14, cursiva nuestra)¹⁵. Todas las sombras del pasado y del presente fueron releídas por la voz del discreto, de forma que ni el destierro juvenil ni la relación con Marta de Nevares boicotearan el camino hacia la corte. Por ejemplo, el

¹³ José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, «Presentación», en *La corte de Felipe IV...*, *op. cit.*, p. XXVI.

¹⁴ Para profundizar en esta identidad barroca, véanse Manfred Hinz, «Castiglione e Gracián. Due strategie per la lingua di corte», en *I mezzì umani e i mezzì divini. Cinque commenti a Baltasar Gracián*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 17-30; Maria Teresa Ricci, *Du “cortesano” au “discreto”: l’homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l’histoire de l’honnête homme*, Paris-Genève, Honoré Champion-Slatkine, 2009; y María Soledad Arredondo, «¿El cortesano o los cortesanos? Algunos ejemplos literarios en el Madrid del siglo XVII», *Libros de la Corte*, 23, 2021, pp. 145-163.

¹⁵ Sin usar el término *discreto* —aunque sí «cortesía»—, el concepto de los últimos dos versos citados retoma el de la segunda décima que Montalbán le dedicaba en los preliminares de los *Triunfos divinos* (1625, f. ¶4r).

neoplatonismo que Lope cultiva a principios de los veinte se engarza dentro de esta estrategia de reajuste moral:

Amar platónicamente, por consiguiente, no fue sino “amar a la cortesana”, esto es, refinada, culta, “educadamente”, siguiendo el curso de un nuevo y más delicado código —propio de un hombre que se comporta y “siente” conforme a su naturaleza racional— que se presentaba plenamente integrado en un modelo antropológico cohesionado y fuerte, dominado por la gracia y el descuido, por la naturalidad, el término medio y la armonía¹⁶.

En el capítulo 4, la imagen de Lope levantando una auténtica polvareda de dedicatarios y amigos de cara a su peculiar juicio nos lleva ineludiblemente a compararlo con otra máscara bien familiar en la ficción del XVII:

Otro tipo reflejado en la literatura de estos años es el caballero pretendiente, resultado directo de la centralización de la burocracia del estado en Madrid y de la lentitud del sistema, que requería la presencia en la capital del pretendiente durante largos períodos si quería hacer prosperar un pleito o pretensión. Estos factores produjeron un tipo que dependía casi totalmente de la palabra o capricho de un ministro; uno que requería los servicios y protección de un benefactor para ayudarle a proseguir su pleito o a entrar en el mundo todavía lucrativo de la corte¹⁷.

Como si el Fénix hubiera asumido naturalmente ese rol, su pretensión cortesana deriva en *La Filomena* hacia la judicialización del mito ovidiano y el derecho procesal barroco. Planta cara a su adversario y estructura la competencia a modo de litigio oral, para lo que necesitará dedicatarios que intercedan ante el monarca y avales que ablanden su veredicto. En *La Circe* parece evidente que mitiga su *voluptas dolendi*, renuncia a una escenificación metapolémica y trabaja sobre tonalidades más espirituales. Es decir, en el paso de *La Filomena* a *La Circe* creemos ver una liberación de la literalidad hacia el espíritu. La ley positiva del pleito formal no satisface la defensa de Lope: ni el ataque directo, ni la mediación de sus amigos poetas consiguen dotar al Fénix del reconocimiento ansiado y desacelerar el proceso de expansión y conquista de sus enemigos. Aunque en los juicios literarios que plantea él siempre sale galardonado con el honor y la fama que cree merecer, en la realidad esos procesos de enjuiciamiento crítico no le fueron tan prósperos. El recurso que le queda al poeta es trascender las esferas más inmediatas y buscar un refugio en la demanda de empatía y comprensión

¹⁶ Torres Corominas, *op. cit.*, p. 1228.

¹⁷ Trevor J. Dadson, «Avisos a un cortesano»: la epístola político-moral del siglo XVII», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 383.

humana, en la reivindicación de sus intenciones pías y devotas, en el énfasis de la filosofía moral y la serie de sonetos que conducen hacia una *retractatio* íntima. En definitiva, reivindicar su persona y su obra no desde el plano de la letra, sino desde el derecho natural, ofreciendo como testigos e intermediarios su recta moralidad y su mejor ajuste a las nuevas normas de la casa de Olivares. En un último intento por ganar el caso, el salto de esferas conminaría al lector a que no se pierda en lo anecdótico (en los rumores y frentes abiertos por sus rivales), sino que considere el fondo de la propuesta, su espíritu, para conceder la dispensa. Si la justicia no puede llegar por el debate de ideas y el aval de una rica sociabilidad, a Lope le queda al menos apelar a la epiqueya, a una interpretación de sí mismo que lo reconcilie con el cosmos.

Asimismo, el capítulo 4 es muestra, en primer lugar, de que los deseos de un veredicto en la corte influyen inevitablemente en el modo en que Lope conforma bloques de apoyo dentro del Parnaso; y, en segundo lugar, de que uno y otro espacio dialogan en los procesos de canonización e institucionalización del autor moderno, tal y como ya avanzamos en la introducción. Las conclusiones del capítulo 5, justamente, no tocan ya la cuestión cortesana, sino la posición cada vez menos hegemónica del Fénix en su campo literario. La lectura, años después, de *La Filomena* por algunos de los protagonistas de la polémica gongorina seguía levantando ampollas, según se desprende de algunos dardos que al autor le dio tiempo a entreverar en sus prosímetros, o según aquellas notas hechas sobre el ejemplar de uno de sus adversarios. Ese cuestionamiento de su centralidad espoleó la búsqueda de mecenazgo regio, haciéndole tomar diferentes hábitos *ad hoc*: el cortesano-nobiliario, el cortesano-discreto, el cortesano-pretendiente, el cortesano-político, pero también el del desengañado y el neoestoico. En definitiva, voces con que cantar su periplo hacia la corte... y desde la corte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERT, Mechthild, «Amar sin saber a quién. Género y géneros en Lope de Vega y Mariana de Carvajal», *Hispanófila*, 175, 2015, pp. 23-32.
- ALFONSO X, Rey de Castilla, *Las siete partidas*, Madrid, Verbum, 2020.
- ALGABA PACIOS, Nieves, «Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, 2001, pp. 11-30.
- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1935.
- , «Góngora en las cartas del abad de Rute», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 27-58.
- , *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1982.
- ALONSO ROMERO, María Paz, «Francisco Ramos del Manzano, opositor a cátedras en Salamanca (1623-1641)», en *Derecho, historia y universidades. Estudios dedicados a Mariano Peset*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, vol. 1, pp. 103-109.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *El duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- AMMAN, Elizabeth, «“Ave (aunque muda yo)”: The Image of the Nightingale in Góngora’s Love Sonnets», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 67:2, 2013, pp. 63-74.
- ANTONUCCI, Fausta, «Paradigma processuale e retorica giudiziaria in alcuni drammi di Lope de Vega», en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, ed. Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 135-166.
- ARDILA, Juan A. G., «Cervantes y la *Quixotic Fiction*: sucesión episódica y otros recursos narrativos», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21:1, 2001, pp. 43-65.

- , «Cartografía de la Novela Digresiva en España», *Symposium*, 65:3, 2011, pp. 207-227.
- , «Diégesis y digresiones episódicas en el *Quijote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92:8, 2015, pp. 879-896.
- ARMAS, Frederick A., «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 719-732.
- ARREDONDO, María Soledad, «¿El cortesano o los cortesanos? Algunos ejemplos literarios en el Madrid del siglo XVII», *Libros de la Corte*, 23, 2021, pp. 145-163.
- ARTOIS, Florence de, «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42, 2012, pp. 95-119.
- ATIENZA, Belén, «La [re]conquista de un Valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma, y los godos», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 39-50.
- , *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- AUBRUN, Charles, «La Circe. Estudio de estructura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 54, 1963, pp. 213-248.
- AVENDAÑO, Joaquín, *Elementos de gramática castellana, con algunas nociones de Retórica, Poética y Literatura española*, Madrid, A. Vicente, 1849.
- AYLLÓN, Cándido, «Sobre Cervantes y Lope: “la novella”», *Romanische Forschungen*, 75:3-4, 1963, pp. 273-288.
- BAGU, Sergio, «Agresividad y cooperación: una revaloración del darwinismo y su proyección histórico-social», *Revista Mexicana de Sociología*, 21:1, 1959, pp. 57-64.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «Por persona interpuesta: agencia cultural femenina en la temprana modernidad española», en *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia*, eds. Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero, Barcelona, Icaria, 2017, pp. 185-206.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, 262-263), 1973-1974 [1864], 2 vols.
- BASGÖZ, İlhan, «Digression in Oral Narrative. A Case Study of Individual Remarks by Turkish Romance Tellers», *The Journal of American Folklore*, 99:391, 1986, pp. 5-23.
- BATTISTI, Eugenio, «Lo stile cortigiano», en *La Corte e il “Cortegiano”. 2: Un modello europeo*, ed. Adriano Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 255-271.
- BAYTELMAN ARONOWSKY, Andrés y Mauricio DUCE JAIME, *Litigación penal, juicio oral y prueba*, Lima, Alternativa, 2005.
- BELARMINO, Roberto, *Oficio del príncipe cristiano*, Madrid, Juan González, 1624.
- BENIGNO, Francesco, «Corte y anti-corte en la literatura política barroca», en *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, coords. Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez y Esther Jiménez Pablo, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 27-52.
- BERNAL, María, «Descortesía en el contexto judicial: el caso del juicio del 11-M», en *(Des)cortesía en español. Espacios teóricos y metodológicos para su estudio*, eds. Franca

- Orletti y Laura Mariottini, Roma/Stockholm, Università degli Studi Roma Tre-EDICE, 2010, pp. 599-636.
- BERSHAS, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31, 1963, pp. 109-117.
- BLANCO, Emilio y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Lope de Vega, en la encrucijada de la novela (corta): sentencias y aforismos en las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624)», *Revista de Filología Española*, 96:1, 2016, pp. 39-59.
- BLANCO, Mercedes, «La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 37-66.
- BLASCO, Javier, María CRUZ DE CARLOS, y José Manuel MATILLA (coords.), *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*, Madrid, CEEH, 2011.
- BOADAS, Sònia y Pedro CONDE PARRADO, «La erudición jurídica en Lope de Vega: el *De methodo* de Matteo Gribaldi», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 38, 2021, pp. 1-17.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26, 2007, pp. 91-145.
- BOURDIEU, Pierre, «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», trad. de Desiderio Navarro, *Criterios*, 25-28, 1990, pp. 108-125.
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BOUZA, Fernando, «Una aprobación inédita de Quevedo a *El fénix* de Pellicer y otros cinco expedientes de imprenta del Consejo de Castilla (1628-1658)», *La Perinola*, 18, 2014, pp. 63-76.
- , *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2016.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «“Si de poetas la abundancia apruebas, / Elisio, en nuestro hispánico destrito”: Lope en la geografía lírica del Siglo de Oro», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017, pp. 195-217.
- , «Cervantes en Lope: la aventura de la escritura de las *Novelas a Marcia Leonarda* a *La Dorotea*», *Olivar*, 18:28, 2018, pp. 1-10.
- BROWN, Jonathan y J. H. ELLIOTT, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven/London, Yale University Press, 1980.
- BRUNI, Francesco, «Forme della disputa intellettuale nel Rinascimento italiano», en *Spheres of Conflict and Rivalries in Renaissance Europe*, eds. Marc Laureys, Jill Kraye y David A. Lines, Göttingen/Bonn, Vandenhoeck/Ruprecht-Bonn University Press, 2020, pp. 45-104.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.
- CALVO, Florencia, «Lope y Baltasar Elisio de Medinilla: sus epístolas en la estructura de *La Filomena*», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 147-160.
- CALVO GONZÁLEZ, José, «Amaya, Francisco de», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*. En línea: <http://dbe.rah.es/biografias/80091/francisco-de-amaya>.
- CAMÕES, Luis de, *Lusíadas... comentadas por Manuel de Faria y Sousa*, Madrid, Juan Sánchez, 1639.

- CAMPANA, Patrizia, «“Et per tal variar natura è bella”: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17:1, 1997, pp. 109-121.
- , *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Alberto Bleuca, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998a.
- , «Hacia una edición anotada de *La Filomena* de Lope de Vega: la *Epístola a don Juan de Arguijo*», en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos: (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, coords. Antonio Chas Aguión, et al., A Coruña, Universidade da Coruña, 1998b, vol. 1, pp. 135-144.
- , «De Cervantes a Lope de Vega: dos notas sobre la novela ejemplar», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998c, pp. 445-452.
- , «Encomio y sátira en el *Viaje del Parnaso*», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, p. 75-84.
- , «La Filomena de Lope de Vega como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 425-432.
- , «Las epístolas de *La Filomena* de Lope de Vega como macrotexto», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 8, 2021, pp. 24-46.
- CARAVAGGI, Giovanni, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 1974.
- CÁRDENAS B., José Luis, «Los caminos de la Filosofía natural en el siglo XVII: especulación, experimentos e historias naturales», *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 16:32, 2016, pp. 37-56.
- CARNEIRO ARAUJO, Sarissa, «*La Filomena* de Lope de Vega: pasiones y defensa de la poesía», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 113-126.
- CARREIRA, Antonio, «El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 64:2, 2016, pp. 429-456.
- CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.
- , «“Yo me sucedo a mí mismo” (Lope de Vega): el espejo y la máscara», *Miriada Hispánica*, 1, 2010a, pp. 29-37.
- , «Leyendo a Quevedo: Lope», *La Perinola*, 14, 2010b, pp. 197-220.
- , «El arte de escribir novelas: de Cervantes y Lope de Vega», *eHumanista*, 1, 2012, pp. 154-182.
- , *Que en tantos cuerpos vive repetido (las voces líricas de Lope de Vega)*, Madrid, Cátedra, 2020.
- CARRILLO CERÓN, Ginés, *Segunda parte del Coloquio de los perros*, ed. de Abraham Mardroñal, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975.
- , «Los prólogos de *Partes IX-XX* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 30:1, 1978, pp. 19-25.

- CASTILLO BEJARANO, Rafael, «Humanos serafines: la intercesión en la gracia regia de las damas de palacio desde Góngora a los poetas cortesanos», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 6:2, 2018, pp. 41-81.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta del siglo XVII», en *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pp. 33-55.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Jornadas alegres*, Madrid, Bibliófilos españoles, 1909.
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNET, *Vida de Lope de Vega*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1968.
- CAVILLAC, Michel, «El *Guzmán de Alfarache*: ¿una “novela picaresca”?», *Bulletin Hispanique*, 106:1, 2004, pp. 161-184.
- CAYUELA, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29:2, 1993, pp. 51-76.
- , «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 73-84.
- , *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Ginebra, Droz, 1996.
- , «Alonso Pérez et la «libropesía»: aspects du commerce de librairie dans la première moitié du XVIII^e siècle à Madrid», *Bulletin Hispanique*, 104:2, 2002, pp. 645-655.
- , *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1997.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de, *Historia de don Felipe III, rey de las Españas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.
- CHARLES, Michel, «Digression, régression (Arabesques)», *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 40, 1979, pp. 395-407.
- CHAUCHADIS, Claude, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón* 39, 1987, pp. 77-103.
- CHAMBERS, Ross, *Loiterature*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1999.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, «*La Gloria de Niquea*». *Una invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce Calles, 1991.
- CHECA, Jorge, «Lope de Vega ante la cuestión morisca: ideología y juego literario en *La desdicha por la honra*», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 7-24.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650. Recherches sur l'influence du «Roland furieux»»: thèse pour le doctorat ès lettres*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- , *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- , *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CHOZAS RUIZ-BELLOSO, Diego, «El estilo epistolar de Lope», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 28, 2004, s.p.

- CIROT, Georges, «Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28, 1926, pp. 321-355.
- CLOSE, Anthony, «Los “episodios” del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», *Criticón*, 101, 2007, pp. 109-125.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- CONDE PARRADO, Pedro, «*Invectivas latinescas*. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 2012, pp. 37-93.
- CONTI, Natale, *Mitología*, traducción, con introducción, notas e índices de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Editum: Universidad de Murcia, 2006.
- COOLEY, Jennifer, *Courtiers, Courtesans, Picaros, and Prostitutes: The Art and Artifice of Selling One's Self in Golden Age Spain*, New Orleans, University Press of the South, 2002.
- COPELLO, Fernando, «Cuestiones de gusto, mercado y costos: la transformación de *La desdicha por la honra* de Lope en *Los amantes sin fortuna* (Madrid, 1666)», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. y postfacio Anne Cayuela y Roger Chartier, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 269-288.
- CORONAS GONZÁLEZ, Santos M., «Alegaciones e Informaciones en Derecho (*porcones*) en la Castilla del Antiguo Régimen», *Anuario de Historia del Derecho español*, 73, 2003, pp. 165-192.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*, Barcelona, Anthropos, 2013.
- COTTERILL, Anne, *Digressive Voices in Early Modern English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- COUDERC, Christophe, «El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las *Partes de comedias*», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, coords. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 119-134.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
—, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CRUZ, Jesús, «Del “cortesano” al “hombre fino” en España. Una reflexión sobre la evolución de los ideales de conducta masculina en España desde el Renacimiento al siglo XIX», *Bulletin of Spanish Studies*, 86:2, 2009, pp. 145-174.
- CUENCA-GODBERT, Marta, «La *varietas*, poétique du discontinu. L'exemple des prosimètres du Siècle d'Or», en *Littéralité 5: figures du discontinu*, coord. Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 62-63.
- DACOS, Nicole, «Julio y Alejandro». Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina», *Cuadernos de La Alhambra*, 42, 2007, pp. 80-117.
- DADSON, Trevor J., «Avisos a un cortesano’: la epístola político-moral del siglo XVII», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 373-394.

- DADSON, Trevor J. y Laura S. MUÑOZ PÉREZ, «Beyond the Boundaries of Private Spaces: Women and the Spanish Court», *Bulletin of Spanish Studies*, 93:7-8, 2016, pp. 1371-1386.
- DAVID-PEYRE, Ivonne, «La alegoría del cuerpo humano en la Península Ibérica del Siglo de Oro», *Asclepio*, 28, 1976, pp. 243-254.
- DAVIES, Gareth Alban, «La fiesta de Aranjuez: 1622», *Gramma y Cal. Revista Insular de Filología*, 1, 1995, pp. 51-72.
- DAVIES, J. Colin, «*Reditus ad Rem*: Observations on Cicero's Use of *Digressio*», *Rheinisches Museum für Philologie*, 131:3/4, 1988, pp. 305-315.
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel, «Ecos de la polémica gongorina en el *Examen crítico de la canción a la venida del duque de Osuna*, de Francisco de Amaya», *Cuadernos de ALEPH*, 2, 2007, pp. 73-78.
- DE DIOS, Salustiano, «Derecho, religión y política. La representación del doctor Francisco Ramos del Manzano al papa Alejandro VII sobre la provisión de obispos vacantes en la Corona de Portugal», en *Juristas de Salamanca, siglos XV-XX*, coords. Salustiano de Dios *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 173-234.
- , *El poder del monarca en la obra de los juristas castellanos (1480-1680)*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
- DEAN, Mathew J., «Lope y los límites genéricos», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 77-82.
- DIALLO, Karidjatou, *La figura de don Rodrigo Calderón a través de la literatura (s. 17-21)*, tesis doctoral dirigida por Isabel Colón Calderón, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- DICKENS, A. G. (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty (1400-1800)*, London, Thames and Hudson, 1977.
- DÍEZ-BORQUE, José María, «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica», en *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 155-177.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Arcadia de las Letras, 2003.
- DOLL CASTILLO, Darcie, «La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos», *Revista Signos*, 35:51-52, 2002, s.p.
- DUINDAM, Jeroen, *Vienna e Versailles. Le corti di due grandi dinastie rivali (1550-1780)*, Roma, Donzelli Editore, 2004.
- EGIDO, Aurora, «La fénix y el fénix. En el nombre de Lope», en *Otro Lope no ha de haber*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, vol. 1, pp. 11-49.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, trad. de Guillermo Hirata, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ELLIOTT, John H., *Imperial Spain: 1469-1716*, Harmondsworth, Pelican Books, 1970.
- , *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, New Haven/London, Yale University Press, 1986.
- , *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Mondadori, 1998.

- ELVIRA, Muriel, «Semblanza de Vázquez Siruela a través de su correspondencia. Las reliquias y los falsos cronicones», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 32, 2019, pp. 1-28.
- ENGELBERT, Manfred, «La Historia como provocación de la Ciencia Literaria: el caso del “Caballero de Olmedo”», *13 Jahrgang*, 2/3, 1989, pp. 40-50.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Censura coetánea de una poesía de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Madrid*, II, 1933, pp. 215-231, y III, 1934, pp. 72-93.
- , *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- , *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-1967, 3 vols.
- , *Lope de Vega en las justas toledanas de 1605 y 1608*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.
- ESPINEL, Vicente, *Diversas rimas...con el Arte poética y algunas odas de Horacio traducidas en verso castellano*, Madrid, Luis Sánchez, 1591.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «Lope de Vega y los efectos de la estilización en las “Rimas de Burquillos”», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 393-412.
- Expostulatio Spongiae: en defensa de Lope de Vega*, ed. de Pedro Conde Parrado y Xavier Tubau Moreu, Madrid, Gredos, 2015.
- FEDRO, Galio Julio y Flavio AVIANO, *Fábulas*, ed. de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Akal, 1998.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, «La decoración grutesca. Análisis de una forma», *D'Art: revista del Departament d'Historia de l'Art*, 5, 1979, pp. 5-20.
- FERNÁNDEZ-CIFUENTES, María Ángeles, *Tradición e innovación en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2013.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro, «Sociedad cortesana y entorno regio», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 13-14, 2004, pp. 49-78.
- FERNÁNDEZ Y CANTERO, Esteban Manuel, «Estudio biográfico-crítico sobre D. Francisco Ramos del Manzano, jurisconsulto salmantino», *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, 32, 1868, pp. 81-96.
- FEROS, Antonio, *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- FERRER VALLS, Teresa, «“El vellocino de oro” y “El amor enamorado”», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, eds. J. Berbel et al., Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1996, pp. 49-63.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «“Vuestra oliva es laurel de mi cabeza”: Lope de Vega y la búsqueda del Parnaso áulico», *Anuario de Estudios Filológicos*, 42, 2019, pp. 63-85.
- FOSALBA, Eugenia, «La ironía horaciana en la epístola poética del Siglo de Oro», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. Recurso en línea.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1967.

- , *De lenguaje y literatura*, trad. de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, «La relación epistolar entre la Gran Duquesa Cristina de Lorena y algunas nobles españolas durante las décadas de 1590 y 1620», *Arenal*, 20:2, 2013, pp. 369-394.
- , *La reina Isabel de Borbón: las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)*, tesis doctoral dirigida por Carmen Sanz Ayán, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- , «Bajo el patronazgo de los Grandes Duques de Toscana: las mujeres de la familia Pimentel en las primeras décadas del seiscientos», en *Élites e reti di potere. Strategie d'integrazione nell'Europa di età moderna*, eds. Marcella Aglietti et alii, Pisa, Pisa University Press, 2016, pp. 105-132.
- , «María de Guzmán y Zúñiga», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En línea: <http://dbe.rah.es/biografias/134890/maria-de-guzman-y-zuniga>.
- GALINDO ESPARZA, Auroa, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015.
- GARASA, Delfín Leocadio, «Circe en la literatura española del Siglo de Oro», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 29:112-113, 1964, pp. 227-271.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Madrid, Orto, 2006.
- , «El *Entretenimiento de las musas* (1654) de Torre y Sevil: nuevas vías dispositivas para la poesía impresa del Bajo Barroco», *Calíope*, 18:1, 2012, pp. 127-166.
- , «Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 121:2, 2019, pp. 593-612.
- , «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 98-112.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «Honra, desengaño y condena de una privanza. La retirada de la Corte del Cardenal Duque de Lerma», en *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna. Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna (Alicante, 27-30 de mayo de 1996)*, ed. Pablo Fernández Albadalejo, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo/Universidad de Alicante, 1997, pp. 679-695.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Lope de Vega y la apología de su musa: autoridades clásicas *pro domo sua*», *Anuario de Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 127-140.
- , *Las musas ramerías: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- GARGANO, Antonio, *La sombra de la teoría: ensayos de literatura hispánica. Del Cid a Cien años de soledad*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007.
- , «Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 131-155.
- , «Góngora y el ruisenior. Lectura del soneto "Con diferencia tal, con gracia tanta" como epigrama agudo», en *Aurea poesis: estudios para Begoña López Bueno*, eds. Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz, Córdoba/Huelva/Sevilla, Universidad de Córdoba/Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla, 2014, pp. 125-140.

- GARRIDO, Antonio, «Sobre el relato interrumpido», *Revista de Literatura*, 50:100, 1988, pp. 349-386.
- GARRIDO BERLANGA, M^a Ángela, «Un texto recuperado: los comentarios al *Ibis* de Ovidio por Francisco de Amaya», *Criticón*, 131, 2017, pp. 133-144.
- GASKELL, Philip, *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. de Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez, Gijón, Trea, 1999 [1972].
- GATES, Eunice Joiner (ed.), *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1960.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «La función dramática de la corte en algunas comedias de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la AIH. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 554-564.
- GIRÓN SIERRA, Álvaro, «Piotr Kropotkin: una lectura anarquista de Darwin», *Enciclopedia. Centre de Documentació Històrico-Social Ateneu Enciclopedic Popular*, 30, 2005, pp. 3-10.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, María José, «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín et al., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 453-459.
- GONANO, Eleonora Camila, «Epístola II de Lope de Vega: señorío y poesía», *Janus*, 10, 2021, pp. 101-110.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras de D. Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León*, ms. (1628), BNE Res/45<1> vol. 1.
- , *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- , *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- , *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «La palabra y el gesto de amor en obras de Lope», en *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*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 85-108.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Lope de Vega y los 'librotos de lugares comunes': su lectura particular de *Raviso Tëxtor*», *Anuario Lope de Vega*, 13, 2007, pp. 51-72.
- , «El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 28:1, 2008, pp. 139-150.
- , *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*, Kassel, Reichemberger, 2011.
- , «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*, 88:2, 2012, pp. 153-168.

- GONZÁLEZ MARIANO, María del Mar, *Cristóbal de Mesa*. Valle de lágrimas y diversas rimas: *edición crítica y estudio*, tesis doctoral dirigida por Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, 2016.
- GONZÁLEZ MEZQUITA, María Luz, «El oficio de cortesano: *cursus honorum* y estrategias políticas en el reinado de Carlos II», *Cuadernos de Historia de España*, 78:1, 2003, s.p.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *La Junta de Reformación: documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional y del General de Simancas (1618-1625)*, Valladolid, "Poncelix"/Muro, 1932.
- , «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *BRAE*, 25:117, 1946, pp. 43-84.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Rosario, «La coherencia textual como fenómeno discursivo», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 19:2, 2003, pp. 217-242.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Lope de Vega y Castillo Solórzano. Los mejores ingenios de España. Consideraciones críticas sobre la transmisión, la compilación y la repercusión de las *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1648)», *Alazet*, 19, 2007, pp. 27-54.
- , «José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza. Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa», *Archivo de Filología Aragonesa*, 66, 2010, pp. 97-154.
- GONZÁLEZ-RUIZ, Julio, *Amistades peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2009.
- GOODY, Jack, «From Oral to Written: An Anthropological Breakthrough in Storytelling», en *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*, ed. Franco Moretti, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2006, pp. 3-36.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, *De Lope de Vega y del romancero*, Zaragoza, Librería General, 1953.
- GRANJA, Agustín de la, «De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de unas casas que habían sido de la última amante de Lope de Vega», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, vol. 2, pp. 1267-1288.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance and Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago, 1980.
- GRIBALDI, Matteo, *Matthaei Gribaldi Mophae Iurisconsulti Cheriani, in celebri Valentini-norum gymnasium iura civilia enodantis, de methodo ac ratione studendi libri tres*, Lyon, Antoine Vincent, 1541.
- GROHMANN, Alexis y Caragh WELLS (eds.), *Digressions in European Literature. From Cervantes to Sebald*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- GUILLÉN, Claudio, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, vol. 1, pp. 221-231.
- , «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, coords. Gonzalo Sobejano y Rizel Pincus, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-233.
- GUITARTE, Guillermo L., «La sensibilidad de Lope de Vega a la voz humana», *Anuario de Letras* (México), 15, 1977, pp. 165-195.

- GÜNTERT, Georges, «Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*», *Studia Aurea Monográfica: Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, 1, 2010, pp. 227-247.
- HALEY, George, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life in Its Literary Representation*, Providence, Brown University Press, 1959.
- HALKHOREE, P., «Lope de Vega's "El villano en su rincón": an Emblematic Play», *Romance Notes*, 14:1, 1972, pp. 141-145.
- HINZ, Manfred, «Castiglione e Gracián. Due strategie per la lingua di corte», en *I mezzi umani e i mezzi divini. Cinque commenti a Baltasar Gracián*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 17-30.
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- HUERGO CARDOSO, Humberto, «"De una encina embebido en lo cóncavo". Las *Soledades* y la iconografía eremítica», *Creneida*, 7, 2019, pp. 121-167.
- IBARRA, Juan Antonio de, *Encomio de los ingenios sevillanos. En la fiesta de los santos Ignacio de Loyola y Francisco Xavier*, Sevilla, Francisco de Lira, 1623.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 59, 1983, pp. 141-203.
- , «Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra con Pellicer», en *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*, coords. Ch. Maurer et al., Madrid, Gredos, 2001, pp. 171-187.
- JAEGER, C. Stephen, *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- JAMESON, K. J., «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, 5:2, 1937, pp. 124-139.
- JAMMES, Robert, «L'*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, 64:3-4, 1962, pp. 193-215.
- JÁUREGUI, Juan de, *Antidoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, *Las obras en verso del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*, Woodbridge, Tamesis Books, 2007.
- KLUGE, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticon*, 115, 2012, pp. 159-174.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. de Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.
- LAUGAA, Maurice, «Identifier la digression», *Textuel*, 28, 1994, pp. 101-114.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Para una revisión del concepto "novela picaresca"», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Carlos H. Magis, Ciudad de México, El Colegio de México, 1970, pp. 27-45.
- , «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972.

- LEE, Christina H., «The Rhetoric of Courtship in Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*», *Bulletin of Spanish Studies*, 80:1, 2003, pp. 13-31.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre *La Filomena*, *La Circe* y el *Burguillos*», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 132-146.
- LOBATO, María Luisa, «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coords. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 89-114.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso, *Primera parte del nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima reina de España doña Isabel de Valois*, Madrid, Pierres Cosin, 1569.
- LÓPEZ DE VEGA, Antonio, *Lírica poesía por Antonio López de Vega. A don Fernando de Toledo, duque de Huéscar, marqués de Coria y de Villanueva del Río*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1620.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, «De gozques, Anaxandros y grigüescos: Francisco Pérez de Amaya retratado por Lope de Vega», *Janus*, 10, 2021, pp. 70-89.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano y Antonio VALIENTE ROMERO, «Las notas marginales de Pedro Díaz de Rivas a *La Filomena*», *Anuario Lope de Vega*, 27, 2021, pp. 377-425.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 7, 2014, pp. 1-16.
- LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto, «Francisco de la Cueva y Silva», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En línea: <http://dbe.rah.es/biografias/72923/francisco-de-la-cueva-y-silva>.
- , «López de Vega, Antonio», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En línea: <https://dbe.rah.es/biografias/73975/antonio-lopez-de-vega>.
- LUNA, Lola, «Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Sagradas Escrituras», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 464, 1989, pp. 91-103.
- , «Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris M. Zavala, Puerto Rico, Anthropos, 1997, vol. 4, pp. 243-280.
- MADROÑAL, Abraham, «“Divino Fénix”. Un soneto inédito de Lope en una justa poética desconocida (Toledo, 1594)», *Boletín de la Real Academia Española*, 96:314, 2016, pp. 559-584.
- , «La muerte de la esposa infiel en algunas comedias tempranas de Lope de Vega», en *Estudios culturales y literarios del mundo hispánico: en honor a José Checa Beltrán*, ed. Esther Martínez Luna, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021, pp. 103-118.
- MAIER ALLENDE, Jorge, «Díaz de Rivas, Pedro», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En línea: <http://dbe.rah.es/biografias/18267/pedro-diaz-de-rivas>.

- MAR, Emanuel del, *A New and Improved Theoretical and Practical Grammar of the Spanish Language*, New York, Jos. Desnoes, 1826.
- MARCOS ÁLVAREZ, Francisco de Borja, «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope», en *Miscelánea de Estudios Hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramon Sugranyes de Franch*, coord. Luis López Molina, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1982, pp. 221-248.
- MARÍN, Diego, «Culteranismos en *La Filomena* de Lope», *Revista de Filología Española*, 39, 1:4, 1955, pp. 314-323.
- MARTIN, Philip Howard, *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1981.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María, *El mito de Filomela en la literatura española*, León, Universidad de León, 2008.
- MARTINECHE, Ernesto, «*La Circe* y los poemas mitológicos de Lope», *Humanidades*, 4, 1922, pp. 59-66.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, tesis doctoral dirigida por Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «Fragmentos del ocio nobiliario. Festejar en la cultura cortesana», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coords. Bernardo José García García y María Luisa Lobato López, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 45-88.
- , *Rodrigo Calderón, la sombra del valido: privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, CEEH/Marcial Pons, 2009.
- , «“En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos”. Mecenasgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte», *Cuadernos de Historia Moderna*, 35, 2010, pp. 35-67.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria, «La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael», *Archivo Español de Arte*, 92:365, 2019, pp. 1-16.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Faustino, «El derecho común en la obra de Lope de Vega: unos breves apuntamientos», *Opinión Jurídica*, 4:8, 2005, pp. 131-144.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, «La corte de la Monarquía Hispánica», *Studia Historica-Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 17-61.
- , «La sustitución del “sistema cortesano” por el paradigma del “Estado Nacional” en las investigaciones históricas», *Libros de la Corte*, 1, 2010, pp. 4-17.
- , «La Corte del Barroco. Cambios culturales y de comportamiento», en *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, coords. Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez y Esther Jiménez Pablo, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 7-26.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José y Manuel RIVERO RODRÍGUEZ (dirs.), *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica. Tomo III, vol. 1. Educación del rey y organización política*, Madrid, Polifemo, 2017.
- MARTÍNEZ RUIZ, Adolfo, «Francisco Ramos del Manzano. Conde de Francos (I)», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*. En línea: <http://dbe.rah.es/biografias/34361/francisco-ramos-del-manzano>.

- MCKENDRICK, Melveena, *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Woodbridge, Tamesis, 2000.
- MCKERROW, Ronald B., *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco Libros, 1998 [1927].
- MESA, Cristóbal de, *La restauración de España*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607.
- , *El patrón de España*, Madrid, Alonso Martín, 1612.
- , *Las Églogas y Geórgicas de Virgilio y Rimas y El Pompeyo tragedia*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «La epístola de Lope de Vega al doctor Gregorio de Angulo», *Bulletin Hispanique*, 37, 1935, pp. 159-188.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», *BRAE*, 54, 1974, pp. 97-103.
- , «Por qué escribió Lope *La Dorotea*», 616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, pp. 7-11.
- , «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 213-222.
- , «Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo», en *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaiás Lerner*, coords. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 471-477.
- MONTALBETTI, Christine y Nathalie PIEGAY-GROS, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.
- MONTERO, Juan, «La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 181-212.
- , «Una polémica literaria en la Sevilla de la segunda mitad del xvii: el *Templo panegírico* (1663) de Fernando de la Torre Farfán atacado y defendido», *Bulletin Hispanique*, 115:1, 2013, pp. 27-48.
- , «Poetas andaluces en torno a 1621. Retazos de un panorama», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 68-82.
- MONTERO REGUERA, José, «Prosas de Lope», *Lectura y Signo*, 3, 2008, pp. 195-235.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.
- MONTOTO, Santiago, «Lope de Vega y don Juan de Arguijo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 11, 1934, pp. 270-282.
- MORENO-MAZZOLI, Estela, «Práctica de la *digressio* en las Historias de Indias y los preceptos para su uso en la historiografía del siglo xvii», en *Las dos orillas. Actas del xv Congreso de la AIH, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, coords. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 1, pp. 73-82.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology*, 33:5, 1951, pp. 421-484.
- MORLEY, S. G. y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Las epístolas de Francisco de Aldana: diversificaciones del canon», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 199-220.

- NAVAUD, Guillaume, «La digression dans *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*», *Loxias*, 15:2, 2007, pp. 1-13.
- NOVO, Yolanda, «Sobre el marbete “Rimas”. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 54:107, 1992, pp. 129-148.
- NOVOA, Matías de, «Historia de Felipe III, rey de España», en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España [CODOIN]*, por el Marqués de la Fuensanta del Valle y D. José Sancho Rayón, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1875.
- NÚÑEZ RIVERA, J. Valentín, «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», *Philologia Hispalensis*, 11, 1996, pp. 153-166.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «“Progne y Filomena”, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coords. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail-Presses Universitaires du Midi, 2006, pp. 661-680.
- , «Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)», *Etiópicas: revista de las letras renacentistas*, 3, 2007, pp. 35-68.
- OLIVER, Juan Manuel, «Poesías de D. José de Pellicer: un manuscrito poético reencontrado», *Criticón*, 65, 1995, pp. 87-100.
- OÑA GUIL, Eva María, *Los Diálogos de Filosofía natural y moral (1558), de Pedro de Mercado. Estudio y edición anotada*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2008.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- , *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- ORTIZ DEL CASSO, José, *Estudio de la lengua castellana*, Madrid, La Ilustración, 1847.
- ORTIZ PEREIRA, Daniel, «Amor, furor y catarsis en la *Favola d’Orfeo* (1480) de Poliziano: ¿germen de un neoplatonismo moralizante?», *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37:2, 2020, pp. 217-223.
- OSUNA CABEZAS, María José, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009.
- , «Francisco de Cabrera en el contexto de la polémica gongorina», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 3, pp. 438-444.
- , «La polémica gongorina: respuestas al *Antídoto* de Jáuregui», *Etiópicas*, 10, 2014, pp. 189-207.
- OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la Poética silva*, Sevilla, Granada/Sevilla, Universidad de Granada/Universidad de Sevilla, 2003.
- , «Afectos penitenciales y sociabilidad literaria», en *Serenísima palabra: actas del X Congreso de la AISO (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, coords. Anna Bognolo et al., Venecia, Edizioni Ca’ Foscari, 2017, pp. 277-286.
- , «Sociabilidad literaria e imprenta: academias poéticas madrileñas publicadas entre 1661 y 1663», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 6, 2019, pp. 241-269.
- , «El *Encomio de los ingenios sevillanos*, en la fiesta de los santos Inacio de Loyola y Francisco Javier (1623), de Juan Antonio de Ibarra», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 25:2, 2020, pp. 233-255.

- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, Barcelona, Bruguera, 1983.
- , *Heroides*, ed. de Antonio Ramírez de Verger Jaén, Madrid, Akal, 2010.
- PABST, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, trad. de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649.
- PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de la arquitectura*, trad. de Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo, Madrid, Akal, 2008.
- PALOMINO TIZADO, Natalia, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, de Vicente Espinel: edición crítica y estudio*, tesis doctoral dirigida por Luis Gómez Cancero, Huelva, Universidad de Huelva, 2019.
- PALOMINO VELASCO, Antonio, *El museo pictórico, y escala óptica. Tomo segundo*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1724.
- PANICO, Maria, «La *digressio* nella tradizione retorico-grammaticale», *Bollettino di Studi Latini*, 31:2, 2001, pp. 478-496.
- PARAVICINO, fray Hortensio, *Sermones cortesanos*, ed. de Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994.
- PEDRAZ, Miguel Vicente, «El cuerpo de la república. La metáfora organicista en tres discursos médicos del Siglo de Oro español», *Brocar*, 40, 2016, pp. 43-62.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- , *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- , *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, EDAF, 2009.
- PELEGRIN, Lamberto, *Elementos de la Gramática Universal aplicados a la lengua española*, Marsella, Imprenta d'Achard, 1825.
- PÉREZ, Gonzalo, *De la Ulyxea de Homero. XIII. libros traducidos de griego en romance castellano*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1550.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Enrico di Pastena, Pisa, ETS, 2001.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*, Madrid, Francisco Sánchez, 1585.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (ed.), *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*, Valencia, La fonte que mana y corre, 1955.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de meta-ficciones áureas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 2016, pp. 794-811.
- , «Fortuna editorial de Salas Barbadillo: balance y tareas pendientes», *Studia Aurea*, 14, 2020, pp. 421-442.
- , «La “Descripción de la Tapada” en *La Filomena*: Portugal y los afanes cortesanos de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 101:2, 2021, pp. 449-464.

- PIQUERAS FLORES, Manuel y Blanca SANTOS DE LA MORENA, «La *Circe*, la *Filomena* y las *Novelas a Marcia Leonarda* en el contexto editorial de las colecciones de ficciones y metaficciones», *eHumanista*, 38, 2018, pp. 465-472.
- PINEDA, Juan de, *Primera parte de los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca, Pedro de Adurza y Diego López, 1589.
- PINEDA, Victoria, «Lope historiógrafo. Para una lectura de la “Epístola a fray Plácido de Tosantos”», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017, pp. 219-271.
- PINELO, Valentina, *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa santa Ana, compuesto por doña Valentina Pinelo monja... de la Orden de San Agustín*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1601.
- PITEL, Anne-Hélène, *Le prosimètre dans l'oeuvre de fiction de Lope de Vega, de La Arcadia (1598) à La Dorotea (1632)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- POGGI, Giulia, «Ruisenores y otros músicos “naturales”: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 257-270.
- PORTUGAL, Francisco de, *Arte de galantería*, Lisboa, Juan de la Costa, 1670.
- , *Arte de galantería*, ed. de José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2012.
- PORTÚS, Javier, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, 2008, pp. 135-149.
- PRESOTTO, Marco, «Marcia Leonarda en la estrategia promocional de Lope de Vega», *Rassegna Iberistica*, 84, 2006, pp. 3-18.
- PRIMORAC, Berislav, «*Progne* y *Filomena* de Guillén de Castro, o la destrucción de un mito», en *El escritor y la escena. Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro*, 4, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez, 1996, pp. 57-68.
- PROFETI, Maria Grazia, «La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, eds. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Madrid, Tüero, 1992, pp. 57-89.
- , «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell' officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, pp. 11-44.
- , «Poder y estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, eds. Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo, Paris/Firenze, Publications de la Sorbonne/Université di Firenze (Alinea Editrice), 1999, pp. 87-105.
- , «Estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la AIH: Madrid 6-11 de julio de 1998*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 679-685.
- , «Ángeles que plumas bellas baten en sus jerarquías»: el microgénero de las alabanzas a las damas de Palacio», en *Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, coord. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2007, pp. 17-41.
- PUELLES, Ricardo Elías, «No todos los caminos conducen a Roma: la teoría del caso, su utilidad en la litigación oral y una propuesta de enseñanza», *Themis. Revista de Derecho*, 68, 2016, pp. 203-216.

- PUENTE BRUNKE, José de la, «Borja y Aragón, Francisco de», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En línea: <http://dbe.rah.es/biografias/8992/francisco-de-borja-y-aragon>.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989.
- , *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «Las huellas clásicas en un poema de Lope de Vega ('En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla')», en *Studia aurea. III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serrealta, Pamplona/Toulouse, Griso/Lemso, 1996, vol. 1, pp. 449-456.
- RATTO, Luis Alberto, «América en la poesía del virrey Esquilache», *Revista Peruana de Cultura*, 7:8, 1966, pp. 232-257.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (ed.), *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1771.
- REDONDO, Agustín (coord.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.
- RESTREPO RAMÍREZ, Santiago, «La imagen de las cortesanas en Lope: algunos apuntes», en «*Cortesanas enamoradas: la prostitución en el Siglo de Oro*», ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Sial/Trivium, 2019, pp. 113-134.
- REY, Alfonso, «El género picaresco y la novela», *Bulletin Hispanique*, 89:1-4, 1987, pp. 85-118.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega. II. Texto y espectáculo», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, vol. II, 10-13 Febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 217-251.
- , «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las "dedicatorias" de las *Partes XIII a XX* de sus comedias», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7:1, 2019, pp. 137-166.
- RICCI, Maria Teresa, *Du «cortesano» au «discreto»: l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 2009.
- RICO GARCÍA, José Manuel y José SOLÍS DE LOS SANTOS, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 235-268.
- RIESCO TERRERO, Ángel, «Don Francisco Ramos del Manzano, ilustre catedrático salmantino y destacado político de nuestro siglo XVII», en *Salamanca y su proyección en el mundo. Estudios históricos en honor de D. Florencio Marcos*, coord. José Antonio Bonilla, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pp. 245-258.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza, «Vaivenes de un tópico: la contraposición corte y aldea en el último Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 81:162, 2019, pp. 423-449.
- RODRÍGUEZ CONDE, Raquel y Antonio VALIENTE ROMERO, «Entre la crítica poética y el anticuarismo. Análisis material del código ms. 3893 de la BNE en el contexto de los trabajos eruditos de Martín Vázquez Siruela», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 32, 2019, pp. 1-26.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y simulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

- ROJAS CASTRO, Antonio, «Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos», *Studia Aurea*, 11, 2017, pp. 111-142.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El buen repúblico*, Salamanca, Antonia Ramírez, viuda, 1611.
- ROMANOS, Melchora, «Las “Anotaciones” de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto de 1986, Berlín*, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 583-589.
- , «La aventura de editar a un comentarista de Góngora. Sobre la edición de las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 413-420.
- ROMOJARO, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.
- ROZAS, Juan Manuel y Antonio QUILIS, «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*», *Revista de Literatura*, 21:41-42, 1962, pp. 35-54.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 195-220.
- , «Días lúdicos: ocio, juego, literatura», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 35-58.
- , «Las grotte: programa, emblema, estética», en *Palabras, símbolos, emblemas*, eds. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes, Madrid, Turpin-Sociedad Española de Emblemática, 2013, pp. 33-57.
- , «Lope en viaje al parnaso. Otro “Laurel de Apolo” en la epístola “A Juan de Piña”», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8:2, 2020, pp. 161-178.
- SABRY, Randa, «La digression dans la rhétorique antique», *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 79, 1989, pp. 259-276.
- , *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études e Sciences Sociales, 1992.
- SÁEZ, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Vida, proceso y muerte de Rodrigo Calderón*, Barcelona, Iberia, 1932.
- SALAS, Xavier de, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, J. Sabater, 1943.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Las obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644 [*i.e.* 1645].
- SALEMBIEN, Léontine, «Le vocabulaire de Lope de Vega (suite et fin)», *Bulletin Hispanique*, 35:4, 1933, pp. 368-391.
- SALOMON, Noël, «Simple remarque à propos du problème de la date de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Bulletin Hispanique*, 63, 1961, pp. 251-258.
- , «Toujours la date de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, “tragicomedia” de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 64b, 1962, pp. 613-643.

- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.
- SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas, por el licenciado Viana*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- , «“Dorado animal”: una nueva metáfora colonial y *El Vellochino de oro*, de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 84:3, 2007, pp. 287-305.
- , «Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles», *Hispania Felix*, 1, 2010, pp. 39-65.
- , *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- , «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVIII)*, coord. Valentín Nuñez Rivera, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013a, pp. 99-114.
- , «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*», *La Perinola*, 17, 2013b, pp. 27-56.
- , «Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas*, 10, 2014, pp. 55-110.
- , «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 3:1, 2015a, pp. 29-52.
- , «La *Arcadia* (1598) de Lope de Vega y los frescos del palacio del Gran Duque de Alba», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015b, pp. 179-188.
- , «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 153-171.
- , *Lope de Vega: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- , «Lope reservado: facetas del erotismo en las *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega*, 25, 2019a, pp. 311-341.
- , «Lope en 1605: fuentes y ríos de la polémica gongorina», en *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, coords. Mercedes Blanco y Juan Montero, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019b, pp. 147-171.
- , «Lope de Vega ante la censura», en *Curiosidad y censura en la Edad Moderna*, coord. Silvia-Alexandra Stefan, Bucarest, Universitatea din București, 2020a, pp. 99-121.
- , «Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega», *Studia Aurea*, 14, 2020b, 367-394.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «“Oh estudio liberal, discreto amigo”: Lope y la apología del sabio», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 291-342.
- SÁNCHEZ LLANES, Iván, «El rigor de la conciencia. Escrúpulos, disciplina y la ordenación de la república», *Tiempos Modernos*, 30, 2015, pp. 1-14.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Rafael, «El requiebro en las *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro". Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1609-1618.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique, «En torno a una posible tradición de escritura no secuencial», en *Literatura hipertextual y teoría literaria*, ed. María José Vega, Madrid, Mare Nostrum, 2003, pp. 73-104.
- SANTOVETTI, Olivia, *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Bern, Peter Lang, 2007.
- SCHWARTZ, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 265-285.
- SCORDILIS BROWNLEE, Marina, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" and their Cervantine Context*, Madrid, José P. Turanzas, 1981.
- SENDÍN VINAGRE, Juan José, «A imitación de los *excelentes antiguos*: la anotación erudita de la propia escritura y los *apéndice eruditos* de las obras de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, 25, 2000, pp. 133-146.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «A vueltas con González de Salas», en *Memoria de la palabra: actas del VI congreso de la AISO. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, coords. M^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1653-1668.
- SIGÜENZA, José de, *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- SOBEJANO, Gonzalo, «El *Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *Hispanic Review*, 43:1, 1975, pp. 25-41.
- , «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, vol. 2, pp. 469-494.
- , «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 17-36.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633). "El vellocino de oro" de Lope de Vega. I. El contexto histórico-cultural», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, vol. II, 10-13 Febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 201-216.
- SOUBEYRAN, Olivier, «Darwin y Kropotkin: dos concepciones opuestas del progreso y sus implicaciones en geografía humana», *Revista de Geografía*, 18, 1984, pp. 31-46.
- SPITZER, Leo, *Die Literarisierung des Lebesn in Lope's Dorotea*, Bonn, L. Röhrscheid, 1932.
- STROSETZKI, Christoph, «De la *lex divina* a la *lex positiva* en la literatura de tratados del Siglo de Oro», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano et alii, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 159-174.
- SUÁREZ, Juan Luis, «Variedad como estructura. La estética lopesca en *Los celos de Rodamonte*», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 339-346.

- TITELMANS, François, *Compendium Philosophiae Naturalis*, Antuerpiae, Simon Cocus, 1540.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora», *Castilla. Estudios Literarios*, 4, 2013, pp. 177-203.
- TORRE, Francisco de la, *Poesías*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- TORRES ARANCIVIA, Eduardo, *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- TORRES COROMINAS, Eduardo, «El Cortesano de Castiglione: Modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V», en *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, coords. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, 2010, vol. 2, pp. 1183-1234.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «En torno al tópico de la mujer *relict*a en la obra no dramática de Lope (contrapunto/complemento del tema de *La Dorotea*)», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 195-208.
- , «Una pre-“Dorotea” circunstancial de Lope de Vega: “Los ramilletes de Madrid”. II, Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, 96, 2006, pp. 139-152.
- , «Rappports de contamination entre texte et paratexte dans les *Partes* de comedias de Lope de Vega», *Littératures classiques*, 1:83, 2014, pp. 253-272.
- TROPÉ, Hélène, «Los paratextos de la *Parte XIII de comedias de Lope de Vega*. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega*, 21, 2015, pp. 153-172.
- TRUEBLOOD, Alan S., «Plato's *Symposium* and Ficino's *Commentary* in Lope de Vega's *Dorotea*», *Modern Language Notes*, 73:7, 1958, pp. 506-514.
- TUBAU MOREU, Xavier, «Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, pp. 127-164.
- , *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- , *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecuá, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.
- USANDIZAGA, Guillem, «El Brasil restituído y el régimen del conde-duque de Olivares», en *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Paris, Université de la Sorbonne, 2010, vol. 2, pp. 128-136.
- VALENCIA LÓPEZ, Natividad, *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por José María Díez Borque, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- VALLEJO, Gustavo y Marisa MIRANDA (eds.), *Políticas del cuerpo. Estrategias modernas de normalización del individuo y la sociedad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- VEGA, Lope de, *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, Madrid, Pedro Madrigal, 1602.
- , *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609.
- , *Parte catorce de las comedias*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620a.

- , *Justa poética y alabanzas justas... al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1620b.
- , *Relación de las fiestas... en la canonización de su bienaventurado hijo y patrono san Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la justa poética se escribieron*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1622.
- , *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630.
- , *Amarilis. Égloga*, Madrid, por Francisco Martínez, 1633.
- , *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de don Cayetano Rosell, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856.
- , *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913, 15 vols.
- , *Poemas. El Isidro. La Filomena. La Andrómeda. La Circe. La rosa blanca. La gato-maquia*, prólogo, edición y notas críticas y bibliográficas de Luis Guarner, Madrid, Bergua, 1935.
- , *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols.
- , *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, ed. y estudio crítico de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- , *La Circe*, ed. de Charles V. Aubrun y Manuel Muñoz Cortés, Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1962.
- , *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Berkeley/Los Angeles/Valencia, University of California Press/Castalia, 1968a.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alianza Editorial, 1968b.
- , *Obras poéticas I*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- , *El peregrino en su patria*, ed. de Myron A. Peyton, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.
- , *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avalu-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- , *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003a.
- , *Poesía III. Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003b.
- , *Obras completas. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004a.
- , *Porfiar hasta morir. (Persistence until Death)*, ed. de Antonio Cortijo Ocaña, Pamplona, EUNSA, 2004b.
- , *La hermosura de Angélica*, ed. de Marcella Trambaioli, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.
- , *Epístola de Amarilis a Belardo*, ed. de Martina Vinatea Recoba, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- , *Arcadia, prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012a.
- , *La Dorotea*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012b.

- , «El perro del hortelano», ed. de Paola Laskaris, en *Comedias. Parte XI*, ed. de PROLOPE, coords. Laura Hernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012c, vol. 1, pp. 53-262.
- , *Comedias. Parte XIII*, ed. de PROLOPE coord. por Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014.
- , *Epístolas de La Filomena de Lope de Vega*, ed. de Pedro Conde Parrado, Paris, Université Paris-Sorbonne, Labex Obvil, 2015a. En línea.
- , *Romances de juventud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015b.
- , «La viuda valenciana», ed. de Rafael Ramos, en *Comedias. Parte XIV*, ed. de PROLOPE, coord. José Enrique López Martínez, Barcelona, Gredos, 2015c, vol. 1, pp. 833-999.
- , *La vega del Parnaso*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015d.
- , «La villana de Getafe», ed. de Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar, en *Comedias. Parte XIV*, ed. de PROLOPE, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015e, vol. 1, pp. 239-414.
- , *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.
- , *Cartas (1604-1633)*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2018a.
- , *Romances de senectud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018b.
- , «Con su pan se lo coma», ed. de Daniele Crivellari, en *Comedias. Parte XVII*, ed. de PROLOPE, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Barcelona, Gredos, 2018c, vol. 1, pp. 69-228.
- , «El príncipe perfecto, segunda parte», ed. de Emilio Blanco, en *Comedias. Parte XVIII*, ed. de PROLOPE, coords. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019a, pp. 65-205.
- , «La pobreza estimada», ed. de María del Valle Ojeda Calvo y Adrián J. Sáez, en *Comedias. Parte XVIII*, ed. PROLOPE, coords. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019b, vol. 1, pp. 207-374.
- , *Autos sacramentales completos de Lope de Vega, vol. 6. Los acreedores del Hombre*, ed. de Daniele Crivellari y J. Enrique Duarte; *Del pan y del palo*, ed. de Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2020a.
- , «El vellocino de oro», ed. de José Javier Rodríguez Rodríguez, en *Comedias. Parte XIX*, ed. de PROLOPE, coords. Alejandro García-Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020b, vol. 2, pp. 511-670.
- , *Rimas y otros versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, RAE, [en prensa].
- VEGA, Lope de y Diego de COLMENARES, *Epístolas de Diego de Colmenares y Lope de Vega (en La Circe)*, ed. de Pedro Conde Parrado, Paris, OBVIL, 2015. En línea.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «El rey planeta». *Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- VIAN HERRERO, Ana et al. (eds.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara, 2010.
- VILLALÓN, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, Nicholas Tyerri, 1539.

- VILLAMEDIANA, Conde de, *Poesía inédita completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994.
- VILLAR, Francisco del, *Fragmentos del Compendio poético*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, París, OBVIL, 2016. En línea.
- VINDEL, Francisco, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, Orbis, 1942.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940.
- VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y Titelmans: cómo el Fénix se representaba el universo», *Revista de Literatura*, 21, enero-junio 1962, pp. 5-33.
- WALTHAUS, Rina, «Un drama de violencia: Progne y Filomena», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coords. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 1463-1473.
- WARDOPPER, Bruce, «Lope de Vega's Short Stories: Priesthood and Art of Literary Seduction», en *Medieval and Renaissance Studies. Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*, ed. John L. Lievsay, Durham, Duke University Press, 1966, pp. 57-73.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 vols.
- WEINER, Jack, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)», en *Actas del VIII Congreso de la AIH: 22-27 agosto de 1983*, coords. A. David Kossoff, et al., Madrid, Istmo, 1986, vol. 2, pp. 723-730.
- WRIGHT, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.
- , «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 2001a, pp. 115-130.
- , «Lope de Vega en el jardín de Lerma», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001b, pp. 517-526.
- YNDURÁIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.
- ZAMORA LUCAS, Florentino, *Lope de Vega censor de libros*, Madrid, 1941.
- ZAPATA, Almudena, «Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios Clásicos*, 29:92, 1987, pp. 23-58.
- ZERARI-PENIN, María, «Las *Novelas* de Lope de Vega: apuntes para un retrato de Marcia Leonarda», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, vol. 2, pp. 722-731.

Poeta de romancero, de cancioneros petrarquistas, sacro, cortesano, e incluso burlesco... la trayectoria lírica de Lope de Vega se ha venido estudiando a través de diferentes máscaras autoriales que el poeta adopta según épocas e intereses. De todas ellas, el Lope cortesano o culto no ha recibido la atención que merece, pues ni tan siquiera las obras cumbres de esa etapa, *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), gozan de ediciones críticas actualizadas. A partir de esos dos títulos, el presente estudio esboza un perfil más nítido del autor en su plena madurez y de su discurso en la década de los veinte.

