



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

LOPE DE VEGA Y LO ÉPICO. DE LA REESCRITURA,
REFUNCIONALIZACIÓN Y REESTRUCTURACIÓN DE LA
EPOPEYA EN LA POÉTICA DEL FÉNIX DE LOS INGENIOS

Tesis
que para obtener el grado de Doctor en Literatura
Hispanica

presenta
David Hazael Rodríguez Berea

Asesor: Dr. Aurelio González y Pérez

Ciudad de México

Junio, 2022

RESUMEN

En este trabajo de investigación se analizan las posibilidades de creación literaria en la obra de Lope de Vega a partir de los recursos formales e intenciones de la epopeya. A lo largo de cuatro capítulos se estudian los vínculos entre la poesía épica, la novela y el teatro. Particular atención merecen al respecto el estudio de las relaciones entre religión e imperio, las de Lope con la corte, así como las propuestas estéticas de Góngora, Cervantes y Calderón frente a la evolución de la poética lopesca.

En el primer capítulo se estudia una serie de cuestiones teóricas acerca de la epopeya y de las relaciones de ésta con la novela y el teatro. Esto con el objeto de definir lo épico. Son importantes aquí los nombres de Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Alonso López Pinciano, Francisco Cascales, entre otros. En el segundo capítulo se exploran los términos “epopeya trágica” y “epopeya cómica” en torno a las reescrituras de los poemas italianizantes de Lope de Vega. El capítulo cierra con el análisis de *La Gatomaquia*. En el tercer capítulo se da el paso definitivo entre la épica y lo épico a partir del análisis de las obras en prosa de Lope que mejor se relacionan con la epopeya. Finalmente, en el cuarto capítulo, se hace un recorrido por la Comedia Nueva y sus relaciones con la epopeya. Éste es el capítulo más extenso.

A David Rodríguez Alva, que me mostró el mundo desde el teatro.

A Alejandra Berea Nuño, que me mostró el teatro desde la escena.

A Mariapia Lamberti, que me mostró la escena desde el mundo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Aurelio González quien ha creído más que nadie en el potencial de este trabajo de investigación. El cual ha aceptado dirigir desde el momento en el que lo épico en Lope de Vega rondaba constantemente en mi cabeza. Porque la materialización de aquella idea no se habría podido llevar a cabo sin la constante revisión de los conceptos estudiados en esta tesis, mismos en los que Aurelio insistió semana tras semana en favor de un plan de trabajo ordenado y eficiente. Agradezco también su paciencia, sus observaciones puntuales y oportuna ayuda en los tiempos difíciles de pandemia que nos tocó vivir, así como, en días más felices, sus clases de literatura tradicional y popular que han sido de lo más luminosas para el análisis de ésta y otras investigaciones.

A Nieves Rodríguez Valle, a quien no sólo agradezco —como parte de la comisión lectora de esta investigación— sus sugerencias y comentarios, sino también sus clases sobre el Pinciano, *La Galatea* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* que significaron un punto de quiebre en mi andar por El Colegio de México de cara a la etapa de elección y redacción del proyecto de tesis. Agradezco también la confianza que siempre ha tenido en mí, así como sus amables consejos.

A Raquel Barragán por haber accedido a evaluar este trabajo de investigación que no habría podido concretarse sin sus valiosas lecturas y eruditas aportaciones. Agradezco asimismo su disposición para aclarar dudas y su siempre amable respuesta.

De igual manera, doy las gracias a Leonor Fernández Guillermo por habernos acompañado en el proceso final de revisión de tesis con sus oportunos comentarios.

Con mucha alegría agradezco a El Colegio de México, a Servicios Escolares, a Griselda Rayón Miranda y a la Biblioteca Daniel Cosío Villegas que me dio tanto. Agradezco muy especialmente a cada uno de mis profesores y a mis compañeros y amigos con quienes viví una de las más bellas experiencias de mi vida.

En primer lugar, quisiera agradecer a los que se han ido: a Martha Elena Venier —a quien una gran cantidad de generaciones debe el rigor metodológico que tanto nos caracteriza— que fue mi guía

y luz en la etapa más temprana de mi estancia en el Colegio, cuando en aquel ya lejano 2017 hablaba sobre Garcilaso, Herrera y Aldana. Agradezco también a María Águeda Méndez, en cuya clase de literatura novohispana se llevaron a cabo las más intensas discusiones, por aquella gentileza y autenticidad que nunca he de olvidar.

Agradezco también a Anthony Stanton, cuyas lecciones sobre poesía mexicana estarán siempre en mi memoria, pues en medio de aquel frío de enero del 2018 no hubo nada que en mi alma resonara con más fuerza que los versos de Tablada, López Velarde y Maples Arce, Gorostiza, Torres Bodet, Novo y Villaurrutia. A Luz Elena Gutiérrez de Velasco quien siempre, dentro y fuera del aula, supo darme un consejo valioso, sobre la teoría y sobre la vida. Agradezco a quienes me entrevistaron en el largo proceso de selección de candidatos para conformar la generación 2017-2021: a Xiomara Luna que me enseñó a ver la Edad Media a través del cristal de los libros de caballerías, y a James Valender que, siempre amable y generoso, me dio la oportunidad de escribir sobre el teatro de Lorca y la poesía de Cernuda. A Rafael Olea, que tanto se preocupó por nosotros desde la dirección del CELL, a quien debo mi devoción por una de las novelas más perfectas de nuestra literatura: *La sombra del Caudillo*; y a Martha Lilia Tenorio por sus clases de Góngora y de edición de textos, así como por su generosidad y buenos momentos en nuestras clases de latín. Finalmente, agradezco a Rose Corral y a Sergio Ugalde porque sus lecturas sobre Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes han sido imprescindibles para mi formación como hispanista.

Agradezco a Ana Aguilar con quien compartí cada una de las emociones posibles durante estos cuatro años dentro y fuera de la biblioteca de nuestro colegio, porque sus consejos y conversación han sido de lo más valioso de estos años de riguroso estudio. A Ulises Bravo, el clasicista, con quien comparto mi admiración por la poesía de Horacio y de Virgilio. A Citlalli Luna quien, por las mañanas en el comedor y las tardes en los pasillos, me hablaba sobre Lope, Góngora y los Austrias. A Julio Fernández Meza, lector de Borges, Sterne, Sarduy y Díaz Mirón, a quien siempre se puede recurrir en caso de una emergencia literaria. A Emiliano Delgadillo con quien solía hablar sobre los poetas que leíamos en clases; y a Jaime Velasco, mi querido compañero de asesorías, por haberme escuchado siempre y apoyado. A Mariano Hernández, Alejandra Camacho (Mara), Andrea Esparza y Mario Mendicuti, todos y cada uno de ellos de notable inteligencia, buena charla y elegante apreciación de mis chistes. Así mismo, agradezco especialmente a Gonzalo Tlacxani que será siempre una de las grandes amistades que me ha dado el Colegio.

De igual manera agradezco a mis maestros de la UNAM, de quienes nunca dejaré de aprender y a quienes debo haber llegado hasta aquí. A Mariapia Lamberti y Fernando Ibarra que me apoyaron para entrar al Colegio y nunca dejaron de interesarse por mi formación académica. A Sergio Rincón que se ha convertido en un valioso amigo; y a Sabina Longhitano que siempre ha estado cerca.

Agradezco también a mis amigos, quienes siempre me han apoyado y han estado para mí en los momentos más felices, pero también en los más difíciles: a Alexis Perales, Josefa Gómez, Rafael H. Aguilar, Juan M. Martínez, Carlos Carbajal, Sandra Díaz, Humberto Ruiz, Juan Jimeno, Mariana García, Axel Ariza y Sandra Olivares.

Agradezco a mis padres David Rodríguez y Alejandra Berea, a quienes debo cuanto soy, por su amor inmenso y constante apoyo; porque debo a ellos mi pasión por el teatro, por Cervantes, Zorrilla, Molière, Ibsen y Shakespeare. A mis abuelos Jesús Rodríguez y Adela Alva, a quienes recuerdo felizmente cuando vuelvo a mi infancia; a Guillermo Berea, cuya historia es teatro para estudiar el mundo, y a María Nuño que imagino cuando pienso en el tiempo antes de que para mí hubiera tiempo. A mis ancestros, de quienes quedan sólo los nombres en actas y registros, pero la certeza de tener en mí mucho o poco de todos ellos.

Agradezco a mi Galatea cuyo ronroneo acompañó mis mañanas de lectura, tardes de reflexión y noches de escritura en medio de la difícil tarea de escribir sobre Lope en medio de una pandemia. A Circe que estuvo cerca y, para su fortuna, muy desentendida de los asuntos humanos.

Finalmente, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que ha hecho posible la conclusión de la presente investigación, así como de muchas otras de gran valor en beneficio de Nuestra Patria y de la República de las Letras.

A todos y cada uno de ustedes: ¡Gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
I. LOPE DE VEGA Y LO ÉPICO: TRADICIÓN Y POÉTICAS DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII.....	24
1. OBSERVACIONES Y DEBATES EN TORNO A LA NATURALEZA DE LA POESÍA ÉPICA EN LA POÉTICA DEL RENACIMIENTO.....	26
1.1. LA POESÍA ÉPICA CULTA. PRECEPTOS PARA UNA EPOPEYA PERFECTA.....	32
1.2. EL <i>ROMANZO</i> ITALIANO Y LOS CICLOS ARIOSTESCOS EN EL ROMANCERO NUEVO.....	43
1.3. LA CUESTIÓN DE LA NOVELA Y LAS ÉPICAS MENORES	47
1.4. AFINIDADES ENTRE ÉPICA Y TRAGEDIA. LA FRAGUA DE LA COMEDIA NUEVA	57
2. LA EPOPEYA EN LA POÉTICA DE LOPE DE VEGA	73
II. LOPE DE VEGA, POETA ÉPICO ESPAÑOL Y CASTELLANO. LO ÉPICO COMO FONDO Y LO HEROICO COMO FORMA	84
1. CONTINUIDAD DE LO ÉPICO EN LA ÉPICA ITALIANIZANTE DE LOPE DE VEGA: EPOPEYA TRÁGICA Y EPOPEYA CÓMICA.....	98
2. LA <i>GATOMAQUIA</i> , EPOPEYA DEL LICENCIADO TOMÉ DE BURGUILLOS.....	121
III. LOPE DE VEGA, POETA ÉPICO-HEROICO EN PROSA. LO ÉPICO FRENTE A LA CONSOLIDACIÓN DE LA NOVELA COMO GÉNERO NARRATIVO DOMINANTE.....	155
1. EL PEREGRINO EN SU PATRIA, EPOPEYA HUMANA Y DIVINA EN PROSA	165
2. LA CONFIGURACIÓN DEL HÉROE LOPESCO EN LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA...	199
IV. LOPE DE VEGA EN ESCENA. LO ÉPICO Y LAS TRADICIONES ÉPICAS EN LA COMEDIA NUEVA	229
1. CONSTRUCCIÓN ÉPICA DE LAS COMEDIAS HISTORIALES CONTEMPORÁNEAS	240
2. REESTRUCTURACIÓN DRAMÁTICA DE LOS CICLOS ÉPICOS DEL ROMANCERO EN EL PRIMER LOPE: <i>EL CASAMIENTO EN LA MUERTE</i>	271
3. PERVIVENCIA DE LO ÉPICO EN UNA TRAGEDIA DE FUENTE NOVELESCA: <i>EL CASTIGO SIN VENGANZA</i>	293
CONCLUSIONES	327
BIBLIOGRAFÍA	333

INTRODUCCIÓN

La era imperial hispánica coincide cronológicamente con la estación clasicista de la literatura, misma que estudiosos como Helmut Hatzfeld o Benedetto Croce han dividido en Renacimiento, Barroco, Barroquismo, Rococó o Neoclasicismo, no tanto por sus contenidos o modelos, sino, también, por los modos de imitación predominantes. Se habla así, por ejemplo, de belleza y comicidad en el siglo XVI; fealdad, desengaño y cientificismo en el XVII; racionalidad y didactismo en el XVIII. Todo ello amparado principalmente por la autoridad de Aristóteles y Horacio; además de una amplia constelación de poetas como Virgilio, Propertio y Petrarca, quizás —aunque reconocido por su poesía italiana— el último de entre los poetas clásicos latinos.

En este sentido, no cabe hablar de “ruptura” entre los siglos XVI y XVII. Ni siquiera de una tradición de la ruptura, como propone Octavio Paz en *Los hijos del limo* al explicar las similitudes entre el barroco, el romanticismo y las vanguardias. Simplemente porque no hay ruptura alguna, sino mera continuidad. No hay heroicas rebeliones ni en Góngora ni en Cervantes, sino propuestas novedosas dentro de la misma línea clasicista que permea no sólo las letras, el arte, la música o la escultura, sino también la filosofía y la política, desde el Sacro Imperio hasta la Francia napoleónica.

La noción de “Imperio” se atraviesa necesariamente por este camino. Se sabe que el sentido primigenio de *imperium* es el de mando, y que el modelo hegemónico-militar propio de cualquier imperio moderno proviene de la admiración que despiertan las biografías, historias, guerras y batallas narradas por Tito Livio, Tácito o Cornelio Nepote. No obstante, la antigüedad ofrecía otros ejemplos igualmente admirables en las hazañas y conquistas de Alejandro y de Darío; de modo que el imperio no es algo propio de la Roma de Augusto ni de sus sucesores. Es el prestigio de este último dentro del mundo occidental —que lo reconoce como su origen— lo que obliga a nombrar “imperio” a otras naciones para las que este término es ajeno, hablese del Imperio Turco, el Imperio Mexica, el Imperio Inca o el Imperio Japonés.

En Europa hubo un solo imperio hasta antes de la autocoronación de Napoleón Bonaparte, al menos en el nombre. Hoy puede hablarse del Imperio Español o del Imperio Inglés, pero ningún historiador se atrevería a llamar emperador a Felipe II o a Isabel I de Inglaterra, pues tal tratamiento

correspondía únicamente al Rey de Romanos que, tras ser ungido tal por los electores de los distintos territorios alemanes, podía optar a ser coronado Emperador. “Imperio”, entonces, es un término que se concede *a posteriori* a aquellas monarquías de la Edad Moderna que, de manera similar a la antigua Roma, ocuparon el puesto de hegemonía militar y se expandieron territorialmente respaldadas de un sólido pensamiento político y religioso que habría de introducirse en las nuevas tierras conquistadas.

Éste es el caso de la España de los siglos XVI y XVII que —tras la recuperación de la península hispánica en favor del cristianismo, la cual alemanes, ingleses y franceses no lograron con las Cruzadas en Tierra Santa— navegó por el Océano Atlántico creando nuevas rutas comerciales con el extremo oriente desde las costas de un continente que se llamó América. Al mismo tiempo, una vez llegados los Austrias al poder, la, así oficialmente denominada, Monarquía Hispánica desplegó sus tropas —los Tercios, conformados no sólo por españoles, sino por soldados de distintas naciones europeas— a lo largo de todo el continente en defensa de las posesiones heredadas del emperador Carlos V en los Países Bajos; en favor de sus intereses económicos en Italia contra los franceses; y en pro de la causa católica contra el norte protestante. En este punto surgieron los héroes, desde el duque de Alba, Alejandro Farnesio y Álvaro de Bazán hasta Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Vasco Núñez de Balboa y Miguel López de Legazpi, quienes se dieron a la compleja tarea de describir sus vivencias, descubrimientos y acciones diplomáticas entre batalla y batalla, tal como lo hiciera Julio César en las Galias y durante la guerra contra Pompeyo.

Toda esta expansión trajo consigo cambios económicos, políticos y sociales que se materializaron en las discusiones intelectuales que sostuvieron importantes filósofos en la Universidad de Salamanca. Aparecen aquí los nombres de Francisco Suárez, Luis de Molina, Francisco de Vitoria, Ginés de Sepúlveda o Bartolomé de las Casas. Aparece también la propaganda anti-española proveniente de Italia y de los Países Bajos, así como innumerables esfuerzos para intentar contrarrestarla. Interesa aquí la labor de artistas y cronistas siempre relacionados con el poder, como es el caso de Diego de Velázquez y el conde-duque de Olivares a raíz de la construcción del Palacio del Buen Retiro en una época de abierta competencia con la Francia de Richelieu durante la Guerra de los Treinta Años.

En lo que concierne a los cronistas, la revisión de la historia llevada a cabo por quienes han de justificar o validar linajes (pongamos por ejemplo la *Crónica general de España* de Florián de Ocampo en tiempos de Carlos V, así como la recuperación de la de Alfonso X en estos mismos

años), ha de tocar necesariamente los laberínticos terrenos del mito a medida que se acerca a los orígenes. Al leer tales crónicas —influidas también por las narraciones de romances épicos tradicionales— se navega por el complejo entramado de los amores ilícitos de los padres del mítico Bernardo del Carpio para involucrarlo en la batalla de Roncesvalles; más atrás en el tiempo aparece la pérdida de don Rodrigo y la recuperación de don Pelayo, y así hasta llegar a Tubal y a la gran inundación que sirve de escenario a la gesta bíblica de Noé. En este mismo terreno del mito se mueven los poetas de la misma manera en la que Virgilio, y su representación de una anacrónica Dido, mitificaba épicamente la rivalidad entre Roma y Cartago. Tan sólo la trágica historia de don Rodrigo aparece ya mencionada en Garcilaso y narrada por fray Luis de León en la oda de la Profecía del Tajo. De aquí en adelante la Batalla de Guadalupe no dejará de aparecer casi en ningún momento de la historia de la literatura española como tampoco en la latina los mítico-históricos episodios de la antigua Roma: desde Rómulo y Remo hasta el rapto de las Sabinas y los orígenes de la Roca Tarpeya en el primer libro de *Ab Urbe condita* de Tito Livio.

Con tantas similitudes entre el imperio modelo de occidente (Roma) y uno que lo fue en la práctica más allá de los idealismos del Sacro Imperio y del de Napoleón (la Monarquía Hispánica) en una época en la que el clasicismo es eje rector de la literatura europea, surge una pregunta esencial: ¿cuál es el lugar que, dentro de la conocida dualidad entre las armas y las letras, ocupa la epopeya durante la era imperial hispánica? Pues, canonizada para su uso político por Virgilio a partir del modelo homérico y de la función que la *Ilíada* y la *Odisea* tuvieron durante las diferentes eras de la historia griega, la epopeya es, dentro de la poética del clasicismo, el género más importante al que un poeta podía aspirar tanto por el estilo elevado como por el compromiso que tal empresa conllevaba.

Cabe aclarar que esto no debe verse de ninguna manera bajo la óptica romántica que privilegia la epopeya popular por encima de las creaciones cultas, es decir a Homero por encima de Virgilio, y a la tradición oral medieval sobre la escritura culta de los aristotélicos. A esta pregunta respondió, a mediados del siglo XX, Frank Pierce quien en *La poesía épica del Siglo de Oro* hace un estudio completo de la epopeya culta española por la que muchos suelen pasar sin detenerse más que en *La Araucana* de Alonso de Ercilla o en la *Austriada* de Juan Rufo gracias a la buena opinión que Cervantes tiene de ellas en el episodio de la quema de libros del capítulo sexto del primer *Quijote*:

Y aquí vienen tres, todos juntos: *La Araucana*, de don Alonso de Ercilla; *La Austríada*, de Juan Rufo, jurado de Córdoba, y *El Monserrato*, de Crsitóbal de Virués, poeta valenciano. —Todos estos tres libros —dijo el cura— son los mejores que, en verso heroico, en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia: guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España. (*Quijote* I, VI, p. 121)¹

La inclusión de tales poemas a lado de los libros de caballerías, así como de otras obras en verso de compleja clasificación como el *Orlando furioso* sugiere, sin embargo, una reformulación de la poética aristotélica que sólo podría ser replanteada en el seno de un imperio para el que la unidad de acción es cada vez más difícil de sostener de cara al nuevo mundo que se presenta más allá de las Columnas de Hércules. La epopeya se desborda en Ercilla y los límites entre prosa y verso, entre lo culto y lo tradicional, entre el endecasílabo y el romance, tienden a desaparecer. Y es que ante un clasicismo inerte e ideal, el medievalismo de una monarquía en constante cambio pone las bases de la modernidad tanto en lo político como en lo literario.

La Italia de Lorenzo el magnífico, de los duques de Ferrara, de las academias; de Maquiavelo, Guicciardini, Castiglione, Bembo, Ariosto y Berni había sido materia de discusión y también modelo en el siglo de Garcilaso. De éste siempre se lamentó, por ejemplo, que no escribiera su propia epopeya a la manera de Luis de Camões en el imperio vecino que Felipe II pudo anexionarse en 1580 poco después de la crisis de las Alpujarras y de su victoria contra los turcos en Lepanto. Garcilaso cantó sus amores en medio de las guerras entre Carlos V y los musulmanes en 1535. Murió luchando contra la Francia de Francisco I en 1536. Posteriormente, Fernando de Herrera intentó sistematizar sus poemas, darles un orden de acuerdo con los cancioneros petrarquistas. Pesó la forma y hoy se leen primero los sonetos, luego las canciones, las églogas y las elegías. En su égloga segunda hay algo de eso que nadie ha podido encontrar jamás “el poema épico de Garcilaso”. A esto agréguese el humanismo de fray Luis de León, sus comentarios y traducciones al libro del *Cantar de los cantares*, y, por supuesto, sus odas al estilo horaciano a quien también trasladó junto a Virgilio y al siempre complejo Píndaro. Dos hombres del clasicismo temprano que tanto gustaron al XVIII de Meléndez Valdés y de su maestro José Cadalso en tiempos del antigongorismo y anticalderonismo más extremos.

Al término del reinado de Felipe II vinieron aquellos que los historiadores han llamado los Austrias Menores: Felipe III, Felipe IV y Carlos II, cuyos gobiernos se han distinguido por el poder

¹ Cito de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001, t. I.

que los validos ejercieron en el cuidado de la hacienda y de las relaciones internacionales. Se habla siempre de una decadencia, pero a España le faltaron los Calígulas y los Nerones. No hubo edad de plata que diera Sénecas o Lucanos. El Siglo de Oro continuó y entre una y otra época las figuras de Cervantes, Lope de Vega y Luis de Góngora fueron determinantes. Nadie mejor que estos tres supo nivelar el clasicismo e italianismo materializado por Garcilaso y fray Luis, y el medievalismo castellano que pervivía en romances, quintillas y redondillas.

Cervantes triunfó en las tierras inexploradas por Aristóteles y Horacio, desde la novela pastoril hasta la caballeresca y la bizantina; Góngora soñó con una lengua de construcciones y giros latinos que fuera capaz de narrar dentro de una fábula de acción ya no desbordada, sino inexistente. Lope, más pragmático que el primero y más preocupado por la forma que el segundo, estableció una continua dialéctica entre la poética del clasicismo y su producción literaria, desde la epopeya culta hasta el teatro que, por más que reniegue de los preceptos aristotélicos, parte de la atención crítica de éstos.

Cada uno de estos tres poetas está relacionado de alguna u otra forma con la cuestión de la epopeya en tiempos de una edad áurea imperial. Cervantes no escribió ningún poema épico, pero ni el *Quijote* ni *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* son ajenos a la polémica aristotélica en torno a este género. Góngora tampoco fue un poeta épico, si bien se le concediera el epíteto de Homero español. Él se interesó principalmente por la fábula mitológica cuya clasificación —a propósito de Virgilio y Ovidio— ya era un tanto problemática. Las *Soledades*, por su parte, reúnen varios de los motivos épicos más frecuentes, pero la función de éstos dentro de la fábula cantada por el cisne cordobés no es la misma que en las epopeyas de la antigüedad.

Lope de Vega, en cambio, no sólo escribió unos cuantos poemas épicos como *La Dragontea*, la *Jerusalén conquistada* y la *Corona trágica*, sino que también se probó en géneros afines como con el *Isidro* (hagiografía épica en verso), *La hermosura de Angélica* (poema al estilo ariostesco) y *La Gatomaquia* (poema heroico-burlesco). Aunado con esto, Lope ansió el reconocimiento dado a los autores de la antigüedad como bien lo prueban los múltiples retratos que incluyó, principalmente, en sus poemas narrativos. El premio (representado por el laurel en la antigüedad y en la Italia renacentista), concedido a los poetas épicos de un imperio, fue una búsqueda constante para el Fénix de los ingenios que tampoco se cansó de optar por el puesto de cronista oficial de la corte a lo largo de toda su vida. Se sabe que nunca pudo conseguirlo y que su medio de subsistencia fue el teatro. Sin embargo, su producción dramática no debería leerse como algo ajeno a la poética del

Lope culto, pues entre la epopeya lopesca y la Comedia Nueva hay un ir y venir de formas, motivos y recursos estilísticos que ayudan a la contrucción de tramas, conflictos e intrigas, así como a la caracterización de los personajes activos en éstas, siempre en favor de las funciones e intenciones épicas que cabrían esperarse de una literatura cuyas innovaciones más importantes se llevan a cabo en el seno de un imperio realmente operante. De hecho, en medio de este vaivén intergenérico en los tiempos clasicistas de la era imperial hispánica tampoco habría que olvidarse de la novela, particularmente de la posteriormente llamada “bizantina” en la que Lope de Vega (*El peregrino en su patria*) traza una dialéctica importante entre religión e imperio. El asunto de la novela es clave, pues es durante el Siglo de Oro que la epopeya sufrirá una transición hacia la prosa de ficción como el género narrativo dominante.

El trabajo de investigación que presento a continuación no es, entonces, un estudio sobre la epopeya en los Siglos de Oro. Por el contrario, como su título lo indica, en él se analiza lo épico en la obra de Lope de Vega, es decir todo aquello que, concerniente a la epopeya (temas, intenciones, recursos narrativos y estilísticos), sirven al autor de *La Dorotea* para la construcción no sólo de sus poemas, sino también de su teatro y de sus obras en prosa. He ahí la importancia de las palabras “reescritura”, “refuncionalización” y “reestructuración”.

José María Micó ha usado la primera para estudiar los poemas de Lope de Vega, concretamente *La hermosura de Angélica* y *la Jerusalén conquistada*. Su estudio es interesante, ya que es a partir de este término que se puede ahondar en el peso que la tradición del poema épico ejerció en la ideas del Fénix en torno a este importante género.² Conviene señalar que, si bien este estudio se limita a un repaso crítico de la poesía épica de Lope —en la misma línea de los trabajos de Frank Pierce—, hablar de reescritura es indispensable, puesto que el análisis de la imitación y de la continuación de los modelos ariostesco y tassiano da pauta a una mayor comprensión de los otros dos términos: “refuncionalización” y “reestructuración”, mediante los cuales es posible aproximarse a las conexiones entre géneros que se establecen a partir de lo épico.

De entre estos dos, el primero lo tomo de Aurelio González, quien, a propósito del Romancero dice que:

En un momento una narración tiene un valor épico de exaltación de valores nacionales a través de un héroe, o noticiero para dar a conocer un hecho, incluso bajo una perspectiva

² Véase José María Micó, “Épica y reescritura en Lope de Vega”, *Criticón*, 74 (1998), pp. 93-108.

subjetiva, pero de intención propagandística, al modificarse estas situaciones las historias que cuentan los romances no se olvidan sino que se refuncionalizan desde una perspectiva novelesca, esto es de historias de amor o aventuras, y se conservan y pueden alcanzar aun más difusión de la que tenían originalmente. En una perspectiva paralela vemos cómo textos que la tradición escrita no recogió en su momento, tal vez por sus expresiones de una línea marginal, en ese sentido narración con simple valor novelesco, en un momento en que interesaba lo histórico épico, lo noticiero o temas como el valor caballeresco, con el paso del tiempo no desaparecieron sino que se conservaron en la memoria colectiva porque a la comunidad le decían algo que podía aplicarse a su sistema de valores, independientemente de otros cánones.³

Y es que la conocida dualidad entre épico y novelesco, basada justamente en la intención total de la obra literaria, es un instrumento que permite ir más allá de la forma o de las variantes que un género literario en constante evolución puede presentar. De esta manera, la refuncionalización permite analizar al héroe en múltiples escenarios y a propósito de distintos fines, sean estos nacionalistas, propagandísticos, amorosos, paródicos o burlescos.

Surge aquí la necesidad inicial de distinguir entre las obras que son épicas por sus contenidos ideológicos y las que lo son sólo en apariencia en favor de una intención más bien lúdica. Por esta última me refiero a aquellas obras donde la presencia de un héroe no presupone la personificación de valores nacionales; o bien, sí lo hace, no es ésta su función principal, pues ésta se somete a la aventura que mira principalmente al entretenimiento del lector.

Claro está que no hay texto inocente y es entonces que podría hablarse de grados de epicidad cuando la invención o reutilización del héroe y de su entorno se refuncionalizan, proceso por medio del cual ciertas figuras heroicas podrían conservar algo de su función anterior. El Cid, por ejemplo, conservaría siempre cierta carga épica por más que protagonizara aventuras maravillosas como las de Alejandro Magno en *El libro de Alexandre*, más aun dentro de los límites de un imperio para cuya identidad el Cid constituye una fuerte base en lo que se refiere a su autopercepción frente al bárbaro. Caso contrario sería el de aquellos personajes o situaciones en los que, sin responder a ningún referente histórico o mítico de la Monarquía Hispánica, se pueden reconocer comportamientos o problemáticas que tienen que ver con ésta. Por tal motivo, en este trabajo se ha preferido no distinguir entre épico y novelesco, pero sí entre épico y heroico. Dos términos que, según ha estudiado Mercedes Blanco en *Góngora heroico* son intercambiables en la época de Lope:

³ Aurelio González, “Romances viejos. De lo épico a lo novelesco”, en *Edad media: marginalidad y oficialidad*, UNAM, México, 1998, p. 89.

“Desde una declarada ortodoxia como la de Torquato Tasso, tal demarcación [“épico *versus* heroico”] carece de sentido, puesto que no hay lugar en el sistema doctrinal de la *Poética* de Aristóteles para una diferenciación entre género épico y género heroico”.⁴

Por esto mismo, sólo por convención (cuyos fundamentos se basan en la interpretación etimológica de ambas palabras —como explico al final del capítulo primero—) he establecido que lo épico corresponde a las obras donde dominan las intenciones nacionalistas o propagandistas y lo heroico en las que la domina, a partir de la forma, la aventura heroica que intenta liberarse de la carga épica.

Finalmente, la abstracción de la épica a lo épico —que permite moverse de la narración en verso a la narración en prosa por medio de la figura del héroe a propósito de la obra de un autor en específico con todas las características espacio-temporales hasta aquí expuestas— obliga a definir “reestructuración” y “poética”.

Por la primera debe entenderse la capacidad de llevar esas estructuras narrativas propias de la epopeya a otras formas de narración como lo es la que tiene como objeto final la representación teatral. Por la segunda habrán de entenderse, en cambio, dos cuestiones fundamentales. En primer lugar la obra de Lope de Vega (como se maneja en el título); y, en segundo, el manual de reglas literarias entonces vigentes que también se conoce como “preceptiva”. Esta dualidad es esencial, ya que a lo largo y ancho de esta investigación resulta importante contrastar una poética clasicista, que hace las veces de autoridad, con las ideas plasmadas en cada una de las obras del Fénix de los ingenios, mismas que, a su vez, constituyen una poética experimental cuya codificación no es fija y va cambiando con los años a medida que de la reescritura se pasa a la refuncionalización dentro de las posibilidades que ofrece la reestructuración.

Con la finalidad de ahondar más en términos como “poética”, “épico”, “heroico”, “trágico” y “cómico”, en el primer capítulo hago un estudio sobre las relaciones entre Lope de Vega, la poética del estagirita y, sobre todo, las discusiones anteriores de las que pudo haber abrevado. Se trata aquí acerca de la polémica desatada en torno a la clasificación genérica de Ariosto frente a un Tasso posterior y más fiel a la norma aristotélica en tiempos convulsos para la unión de la cristiandad. Se

⁴ Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012, p. 75.

exploran las relaciones entre forma y fondo en lo concerniente a la epopeya y de ahí se da paso, primero, a los temas ariostescos en España y, posteriormente, a la cuestión medular de la novela a raíz del redescubrimiento de las *Etiópicas* de Heliodoro. Finalmente, se examinan las similitudes y diferencias entre fábula, estilo y desenvolvimiento entre la epopeya y la tragedia. Esto con el objetivo de poder acercarse con más tino a la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega, cuyo subtítulo reza “epopeya trágica”. Además, se busca poner un antecedente importante para la lectura de las comedias de historia contemporánea y de romancero tratadas más adelante.

En el capítulo segundo se estudia la epopeya propiamente dicha de Lope de Vega. Establecidos en el capítulo primero los usos que de “trágico” y “cómic” pueden hacerse fuera del teatro, en el primer apartado se ponen en contraposición *La hermosura de Angélica* (poema ariostesco) y la *Jerusalén conquistada* (poema tassesco). Frente a la producción épica de este Lope entre joven y maduro de los primeros años del siglo XVII, en el segundo apartado se examina al último Lope, el de *La Gatomaquia*, a propósito de la cual se estudia la cuestión de la poética y de las relaciones de ésta con lo épico. Al tratarse de una parodia, este poema, así como todo el armazón del libro que lo contiene (las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*), se presenta como una reflexión final de un Lope cuyo desengaño contrasta fuertemente con el cantor épico animoso de los poemas trágico y cómic.

Expuesta la visión que Lope de Vega tenía de la epopeya ya no como lector, sino como creador, a partir del tercer capítulo se establece qué de la épica entra en relación con otros géneros a partir de lo épico. En este capítulo se trata, en primer lugar, acerca de *El peregrino en su patria*. El estudio de esta novela de 1604 ocupa un lugar preponderante en aquello que llamo la poética personal de Lope de Vega. No sólo porque su prólogo contiene una enumeración de comedias que ha permitido a los estudiosos conjeturar las fechas de redacción de muchas de las obras del Fénix, sino porque en su fábula se manifiesta mejor que en ninguna otra obra el tratamiento del héroe épico en medio de la dialéctica religión-imperio. De igual manera, en este punto conviene trazar ese paso entre los héroes narrados del Lope épico y los héroes representados del Lope dramaturgo. Se hacen aquí, como a propósito de *La Gatomaquia*, algunas consideraciones en torno a la poesía lírica del Fénix, pues en la construcción petrarquista del poeta y del peregrino que recita y asiste a autos sacramentales hay claves para seguir delineando esa importante unión entre épico y poética. En la segunda parte de este capítulo me concentro principalmente en dos novelas al estilo italiano (*novelle*) publicadas en 1621 y 1624, respectivamente, dentro de las misceláneas *La Filomena* y

La Circe. Las fortunas de Diana y Guzmán el bravo interesan a esta investigación, pues sus protagonistas están a medio camino entre el épico peregrino de *El peregrino en su patria* y el novelesco y cómico don Fernando de *La Dorotea*. En este análisis se pone de manifiesto la paulatina transformación del héroe extraído de las epopeyas rumbo a un héroe que busca desprenderse de su carga épica, pero que aún aparece relacionado con ella a causa de las formas bizantinas y caballerescas. Éstas sirven a Lope como elemento estructurador en una narración más breve y, a su vez, atravesada por un novedoso pacto de ficción en el que tales novelas se suponen contadas a Marcia Leonarda, *alter ego* de Marta de Nevares, el último amor del Fénix.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se asiste al análisis de algunas comedias de Lope de Vega. En el primer apartado se analizan cinco comedias: *El asalto de Mástrique*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La Santa Liga*, *La mayor victoria de Alemania* y *El Brasil restituído*. Para esta selección me he basado principalmente en los estudios de Felipe Pedraza y Guillem Usandizaga quienes las clasifican, junto con otras tantas, como “Comedias de historia contemporánea”, pues en ellas se representan las gestas de los héroes de la era imperial hispánica. En el segundo apartado, en cambio, me concentro solamente en una comedia temprana del Fénix: *El casamiento en la muerte* cuya característica principal es su fuente épica medieval proveniente del Romancero.

En el análisis de estas seis comedias en torno a lo épico se revela la dualidad entre forma y fondo en lo que concierne a la reestructuración de la epopeya en escena. En las cinco primeras se asiste a la escenificación de una epopeya culta, lo cual se observa en el tratamiento que Lope hace de sus protagonistas, quienes, a su vez, están directamente relacionados con los arquetipos de la epopeya culta explorados en la *Jerusalén conquistada*. En el caso de *El casamiento en la muerte* hay que señalar, siempre en contraste con las obras de historia contemporánea, una construcción diferente que no pierde su intención épica, sino que se refuerza mediante el tratamiento trágico del protagonista.

Para cerrar, reflexiono acerca de *El castigo sin venganza*, cuya rara clasificación —“tragedia”— encierra, como en el caso de *La Gatomaquia*, una última consideración a propósito de la poética aristotélica. A unos cuantos años de la muerte del Fénix de los ingenios, y con un Calderón de la Barca que le disputa la supremacía de la escena española, conviene acercarse a esta tan estudiada tragedia en busca de una interpretación épica, ya no basada en la representación directa de la

Monarquía Hispánica, sino en los componentes políticos y sociales de ésta bajo la máscara de una novelesca adaptación escénica.

CAPÍTULO I.

LOPE DE VEGA Y LO ÉPICO: TRADICIÓN Y POÉTICAS DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

Lo épico podría definirse como un fundamento poético intergenérico, es decir un compendio de recursos procedentes de la épica tradicional castellana y la culta clasicista que traspasa la barrera de la versificación narrativa y se articula de distintas maneras según la naturaleza del género —o especie, según la terminología de la época— en el que se insiere. La característica esencial de ambas épicas es la longitud del verso, la narración en torno a un acontecimiento bélico y, sobre todo, la función encomiástica de un linaje o de un héroe que representa valores nacionales y religiosos, sea Ulises, Eneas, el Cid o Godofredo de Bouillon. La diferencia está justamente en las materias, así como en la recepción y utilidad de éstas. Un ejemplo claro es el del ciclo de Roncesvalles y Bernardo del Carpio. La elección de uno o varios héroes pertenecientes a distintos ciclos o tradiciones, a veces mezcladas, determina *per se* una parte, aunque no toda, del desarrollo de la obra en la que este componente épico se inserta, pues, según las exigencias aristotélicas en boga durante los siglos XVI y XVII, el tratamiento de la fábula no es igual en la poesía épica que en el teatro; así como tampoco el desenlace.

Importante también, y a propósito de un poema tan genéricamente problemático como el *Orlando furioso* de Ludovio Ariosto, son los episodios, los cuales se estructuran —las más de las veces— a partir del desarrollo o refuncionalización de uno o varios motivos. Se trata de elementos indispensables en la poesía épica, que al ser manipulados de una u otra forma cumplen con distintas funciones y en diferentes formas dentro del texto y el contexto en el que se colocan. Éstos, a la vez, crean vínculos genéricos que con frecuencia se mueven en el terreno de lo maravilloso en contraste con el carácter verosímil de la fábula.

En este sentido, me parece necesario traer a cuento la diferenciación que Erich Auerbach establece entre histórico y legendario en su ensayo sobre la cicatriz de Ulises, pues en él se sugiere la reutilización del motivo como elemento mínimo en la poesía épica. Por ejemplo, la materia histórica elegida para la versificación habría de suponerse verdadera en el contexto de un imperio (Eneas viaja de Troya al Lacio). Este argumento central sería entonces contrario al motivo (Eneas desciende a los infiernos), pues en el reconocimiento de esta acción maravillosa, llevada a cabo por

Ulises en la *Odisea* y reescrita por Virgilio, se establecen marcas genéricas destinadas a desempeñar distintas funciones dentro de la narración. Es decir que en la reutilización de los motivos puede distinguirse lo legendario de lo histórico, lo cual, sin embargo, se acepta dentro de los límites de la verosimilitud de la que hace gala el poema épico, ya que es por medio de la refuncionalización de los motivos que se encadenan los modelos literarios con los modelos político-imperiales:

Si difícil resulta distinguir entre lo verdadero y lo falso o lo parcial dentro de una narración histórica, pues requiere una cuidadosa formación histórico-filológica, es fácil, por lo general, separar lo legendario de lo histórico. Sus estructuras son diferentes. Incluso cuando lo legendario no se acusa inmediatamente por sus elementos maravillosos, por la repetición de motivos tradicionales, por descuido de las circunstancias de tiempo y lugar u otras cosas semejantes, puede ser identificado la mayor parte de las veces por su propia estructura [...] En lo legendario se elimina todo lo contrapuesto, resistente, diverso, secundario que se insinúa en los acontecimientos principales y en los motivos directores; todo lo indeciso, inconexo, titubeante que tienda a confundir el curso claro de la acción y el derrotero simple de los actores”.⁵

El motivo del descenso del héroe establece una conexión genérica entre la *Odisea*, la *Eneida*, la *Commedia* y el *Orlando furioso*, pero la variación depende del texto y del contexto. La predicción puede tener fines encomiásticos o religiosos, y llevarse a cabo por medio de actores distintos y bajo leyes diferentes. El uso que haga un poeta de uno u otro motivo también es determinante, pues la imitación directa o indirecta influye en la concepción de nuevos ciclos épicos. No será lo mismo imitar el inframundo virgiliano que el infierno dantesco, como tampoco la enumeración de los ejércitos en Homero que en Tasso. El descenso del héroe, el héroe impedido por la tormenta, los juegos fúnebres o preparatorios, la aparición de un dios o un ángel en sueños, el encuentro con un hombre convertido en árbol o el enamoramiento del héroe por una guerrera del bando contrario, son todos motivos esenciales para desarrollar dentro de los episodios de un poema épico.

Estos motivos también pueden aparecer en la novela y el teatro, aunque con sus respectivas restricciones en este último, ya que resulta evidente que algunas de estas acciones no podrían desarrollarse en escena, para lo cual convendría más la narración por parte de un testigo que relate lo sucedido. Sean cuales sean los medios, en la inserción de episodios y motivos, lo épico se manifiesta como no podría hacerlo desde el simple punto de vista de la *inventio*, pues escoger una

⁵ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 25.

u otra de estas acciones conlleva necesariamente una función que la simple elección de llevar un personaje de algún ciclo épico a escena, no.

Para estudiar las relaciones, similitudes y discrepancias que pueden hallarse en la poética lopesca respecto de “lo épico” como uno de muchos fundamentos poéticos intergenéricos que facilitarían la comprensión global de la obra de uno de los poetas más grandes de España, es necesario seleccionar una serie de obras entre las que se encuentran los poemas épicos de Lope, sus novelas y su teatro. No obstante, antes de continuar con el análisis es necesario hacer un breve repaso por las tradiciones épicas tanto clásica-italiana como española medieval. De la misma manera conviene detenerse en aquellos puntos de unión entre éstas: la novela en ciernes de consolidación como género propio de la modernidad y la Comedia Nueva que, en su resignificación y recolocación de la tragedia, no deja de lado los temas, motivos y, sobre todo, funciones épicas.

1. OBSERVACIONES Y DEBATES EN TORNO A LA NATURALEZA DE LA POESÍA ÉPICA EN LA POÉTICA DEL RENACIMIENTO

Cuando Aristóteles hablaba de los poemas homéricos se refería a ellos como ‘epopeyas’ y entre los latinos, Horacio prefirió *epos*. Estos términos llegaron hasta el Renacimiento, aunque para ese entonces ‘poema heroico’ o simplemente ‘heroica’ resultan más comunes, como puede apreciarse en *I discorsi del poema eroico* de Torquato Tasso o en la decimoprimer epístola de la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, intitulada “De la heroica”. Covarrubias, por su parte, no registra el adjetivo ‘épico’ como un género literario, pero sí como un tipo de poeta: “Poeta, el que escribe versos heroicos, contando hazañas de varones ilustres, verdaderas o fabulosas; nombre griego *ἐπικός* adiectivum a graeco nomine *ἔπος*, quod carmen significat et proprie hexametrum”;⁶ esto en contraste con ‘epopeya’, palabra que no incluye en su *Tesoro*, o ‘heroico’ cuya definición es general y nada tiene que ver con el arte poética.

Entre los preceptistas, tanto italianos como españoles, el resultado es el mismo. Torquato Tasso, pese al título de sus discursos, utiliza *epica*, *eroico* y *epopeia* sin distinción alguna; y en España, tampoco Francisco Cascales establece diferenciación alguna entre estos términos. De hecho —al

⁶ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camareno, Castalia, Madrid, 1994, s.v. Épico.

igual que el autor de la *Gerusalemme liberata*— en una de sus *Tablas poéticas*, que lleva por título “de la epopeya”, los primeros diálogos denotan un uso indistinto entre estas tres formas de clasificar a la *Ilíada* o a la *Odisea*:

CASTALIO. Basta, basta. Desenojaos, por vida mía, y asentaos aquí, que yo comienzo a tratar de la epopeya, que más comúnmente llamamos obra épica o heroica.⁷

El problema de la definición de la poesía épica o heroica no reside en la denominación que se daba a un poema como la *Gerusalemme liberata*, redactada a la luz de la polémica aristotélica a finales del siglo XVI. La cuestión fundamental está más bien en el enorme trabajo clasificatorio de aquellos poemas que precedieron el redescubrimiento de la *Poética*,⁸ o de los que, anclados a la tradición medieval, abrevaron, sobre todo, de la *Eneida* sin estricto apego a las observaciones del estagirita y de sus comentadores.

Los géneros, con todo y sus peculiaridades, tuvieron que adaptarse de una u otra forma a la poética grecolatina mediante la clasificación forzada de los textos anteriores a su canonización; así como a través de la creación de nuevas obras que siguieran estos modelos, sin que esto significara dejar de lado la tradición forjada en el pasado por autores como Dante, Petrarca o Boccaccio. El soneto se convirtió en epigrama, la canción en égloga (o en oda cuando la estancia era corta a la manera horaciana), el terceto encadenado en elegía o sátira; comedia y tragedia tuvieron sentido más allá de ‘estilo bajo’ o ‘estilo alto’ —contrario a la *Rota Vergilii* medieval—; y la sextina simplemente se usó cada vez menos. El resultado de estas traslaciones y sincretismos entre tradiciones afectó también a la poesía épica, pues la cualidad narrativa de obras como la *Commedia* y los *Triumphs* de Petrarca bastó para que, por ejemplo, Antonio Sebastiani Minturno las catalogara dentro del canon épico/heroico. Sin embargo, la discusión acerca de la ‘epicidad’ de obras del

⁷ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Berós, 1617, p. 214. Consulto esta obra en la digitalización proporcionada por la Biblioteca Digital Hispánica. A fin de un mejor entendimiento y para mayor comodidad del lector actualizo ortografía en las citas de esta obra. En adelante uso la abreviatura *Tablas poéticas* seguida del número de página.

⁸ Valentín García Yebra documenta las primeras traducciones al latín en 1498 (Giorgio Valla), 1524 (Alessandro Pazzi, célebre por el comentario de Francesco Robortello), 1542 (Vincenzo Maggi, traducida y explicada) y 1576 (Bernardino Baldino, puesta en verso latino). En lo que respecta a España, las traducciones son tardías (la de Alonso Ordoñez das Seijas y Tóvar es de 1624 y 1626; en tanto que la de Vicente Mariner es de 1630), lo cual supone que muy probablemente hayan sido las traducciones toscanas de Bernardo Segni (1549), Castelvetro (1570) y Piccolomini (1572), amén de las distintas poéticas publicadas en aquellos años, las más leídas por Lope de Vega y los poetas españoles de la primera mitad del siglo XVII (Valentín García Yebra, “Introducción”, Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe, Gredos, Madrid, 1974, pp. 34-73). Las citas de la *Poética* de Aristóteles provendrán siempre de la edición de García Yebra. Uso la abreviatura “*Poética*” seguida del número de apostilla.

pasado como *El laberinto de fortuna* de Juan de Mena o la *Teseide* de Boccaccio, no fueron motivo de polémica, como en cambio sí sucedió con los poemas escritos después de la propagación de la *Poética* aristotélica.

Un caso paradigmático fueron los *romanzi* italianos, nacidos en la Florencia medicea de la pluma de Luigi Pulci. Escrito por encargo a finales del xv, el *Morgante* (1489)⁹ tenía como fin ennoblecer el linaje señorial a partir de la batalla de Roncesvalles; y la reestructuración de un par de poemas descendientes del ciclo de la *Chanson de Roland*: *L'entrée d'Espagne* y *La Spagna*. No obstante, pese a su final trágico, *Morgante* se acerca muy frecuentemente a lo burlesco. Lo mismo pasó en la corte de Ferrara con el *Orlando innamorato* (1495) de Matteo Maria Boiardo y su novedosa idea de hacer de Roldán, arquetipo del héroe medieval, un caballero enamorado. No fue hasta la locura del paladín francés, cantada por Ludovico Ariosto, que el así llamado *romanzo* fue motivo de persistentes discusiones acerca de la construcción del poema épico. Su cualidad narrativa y las fórmulas típicas de la epopeya clásica, además de su función encomiástica en algunos episodios como el del descenso de Bradamante a la tumba del mago Merlín (canto III) y las constantes alusiones a Virgilio y Dante, hacían del *Orlando furioso* una nueva *Eneida*, aunque más laxa y cargada al *delectare* cada vez que magos, monstruos, prodigios y objetos mágicos propios de los libros de caballerías españoles se interponían entre los hiperbólicos caballeros enamorados y lo que éstos perseguían.

El verdadero problema del *Orlando furioso* estaba en el tratamiento de la fábula, pues, en palabras de Aristóteles, “el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones” (*Poética*, 1451b). La novelesca locura de Orlando y los épicos amores de Ruggero y Bradamante se presentaban como una unidad de acción doble, lo cual constituía una aberración frente a la *Poética* de Aristóteles en donde se establecía que la fábula debía centrarse en una sola acción con su inicio, su medio y su final. La locura de Orlando, declarada desde el título, es producto de un enamoramiento comenzado en el *Orlando innamorato* de Matteo Boiardo. Sin embargo, esta situación anunciada como prioritaria no se desarrolla sino hasta la mitad del poema cuando Medoro irrumpe en escena, se enamora de Angélica y ambos desaparecen. La cuestión de Ruggero y Bradamante, en cambio, parece imponerse como la acción principal, pues sus amores no podrían llevarse a cabo sin la guerra entre moros y cristianos a las

⁹ En este año se publicó la edición definitiva de 28 cantos conocida como *Morgante maggiore*; no obstante, existe una anterior (*Morgante minore*) de 1478 en 23 cantos.

puertas de París (acontecimiento completamente fantástico). De hecho, al igual que Eneas venciendo a Turno, el poema ariostesco no termina sino hasta que Ruggero, convertido al cristianismo, vence a Rodomonte, el más fuerte de los musulmanes. No obstante, Orlando es el protagonista y el verso inicial anuncia el vaivén narrativo de estas dos unidades cargadas de cientos de episodios que Ariosto no finiquita después de abrirlos, sino que los intercala con otros: “Le donne, i cavalier, l’arme, gli amori” (*Orlando furioso* I, 1).¹⁰ Las similitudes y diferencias entre la epopeya clásica y el *Orlando furioso* desataron una polémica que dividió a los estudiosos de la época, ya que había quienes lo consideraban un nuevo género y los que lo catalogaban como un poema épico mal logrado al no apegarse a los preceptos.¹¹

A la espera de un poema épico culto perfecto (lo que a finales del siglo XVI significó la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso) que se distinguiera del egregio —aunque imperfecto— Ariosto, se optó por clasificar el poema del emiliano dentro de una suerte de poema heroico un tanto distinto por su estructura intrincada, aunque, a diferencia de la de la *Farsalia* de Lucano, bien delimitada. Podría decirse que la voluntad de Ariosto por narrarlo todo era de corte sincrónico y no diacrónico como sucedía con los libros de caballerías españoles donde se empezaba por el nacimiento del protagonista.

Ante quienes argumentaban que el *Furioso* pertenecía a un nuevo género (Giraldi Cinzio o Giovanni Pigna) o que simplemente era aberrante (Gian Giorgio Trissino y los aristotélicos), fue Torquato Tasso quien en sus *Discorsi dell’arte poetica* (1565) y, más tarde, en sus *Discorsi del poema heroico* (1594) intentó poner punto final a la discusión mediante el análisis atento de cuatro cuestiones: 1) el *romanzo* es un género distinto al épico, 2) la lengua determina la naturaleza de los géneros literarios; 3) el uso se impone a los preceptos, y 4) la pluralidad de fábulas del *romanzo* es más conveniente para deleitar.

Al final de su análisis, Tasso descartó la existencia de un nuevo género al basarse en los instrumentos que la poesía épica utilizaba frente a la tragedia. Además, refutó que la pluralidad de unidades fuera propia de la lengua italiana y, conforme a la cuestión número tres, quiso ver en los

¹⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino, 2014. En adelante, como aquí, uso la abreviatura *Orlando furioso* seguida del número de canto, octava y versos cuando sea necesario. En las citas de las octavas, el número romano en mayúsculas representa, como aquí, el número de canto; mientras que el romano en versales significa el número de octava. En el caso de los versos, señalo con arábigos cuando sea necesario.

¹¹ Para profundizar en la polémica ariostesca, véase el libro de Joel Spingarn, *A history of theory criticism in the Renaissance*, McMillan, London, 1899, pp. 112-124.

vaivenes narrativos de Ariosto un recurso más apto para los lectores contemporáneos, donde no es la multiplicidad de unidades, sino de episodios la que, basada en la *varietas* y el fin último de la épica (la *meraviglia*) se presenta como el recurso más importante del que el poeta, como creador, podía servirse de acuerdo con el equilibrio del *delectare* y *prodesse* horacianos:

Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e per poco l'unità n'è capace sino a questo termine istesso, perché a l'unità, che non è la prima, è accidentale, come dice Boezio, la moltitudine; e se la diversità sì fatta non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia de gli artefici che difetto de l'arte, i quali, per iscusare forse la loro insofficienza, questa lor propria colpa atribuiscono a l'arteficio. Non era peravventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato; però non tanto v'attessero: maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrova. Gratissima era a' nostri tempi; e perciò dovevano i nostri poeti co' sapori di questa varietà condire i loro poemi, volendo che da questi gusti sì delicati non fossero schivati; e s'alcuni non tentarono d'introdurlavi, o non conobbero il bisogno o il disperarono come impossibile. Io e soavissima nel poema eroico la stimo e possibile a conseguire: però che, sì come in questo mirabile magisterio di Dio che mondo si chiama.¹²

Hasta antes de la aparición de Torquato Tasso —defensor del *romanzo* durante su juventud—, la España de Bernardo del Carpio y de las historias de amadises y palmerines, abrevó también del *Orlando furioso*. El caso de Ercilla es paradigmático, pues la influencia de Virgilio y Ariosto se dejan sentir sin prejuicios aristotélicos. En contraposición, después de la difusión de la *Gerusalemme liberata* y de los *Discorsi del poema heroico*, Alonso López Pinciano y Francisco Cascales serán quienes canonizarán en España las observaciones de Tasso, sin que esto signifique ignorar los preceptos de hombres tan importantes del pasado como Robortello, Minturno o Castelvetro. No obstante, la crítica negativa acerca de *Orlando furioso* no parece penetrar en España con la misma intensidad que en la Italia de la primera parte del XVI. Las alusiones a Ruggero y Rodomonte en las primeras líneas de la epístola decimoprimeras del Pinciano, hablan de un Ariosto canonizado que, quizá gracias a los *Discorsi* del Tasso, ya no representaba una cuestión central en las poéticas españolas.

Maxime Chevalier examina a detalle la discusión teórica y literaria en España, y destaca el caso de algunos pocos detractores que, como Cristóbal Suárez de Figueroa, siguieron anclados a las

¹² Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, Einaudi, Torino, 1977, p. 242. En adelante uso la abreviatura *Discorsi* seguida del número de página.

críticas negativas apoyadas en la doble unidad de acción. Sin embargo, el erudito concluye que “les théoriciens et les écrivains d’Espagne ne la partagent pas [se refiere a la opinión de Suárez de Figueroa] dans la première moitié du XVII^e siècle. Ils repoussent également une autre position extrême, celle qui consiste à soutenir que seules des nuances distinguent le *Roland furieux* de l’*Enéide*”.¹³ Otros menos extremos optaron por resaltar estos matices y concibieron a Ariosto y a Tasso como una especie de variantes de un mismo género, si bien se privilegió el modelo tassesco en lo que se refería a la estructura; en tanto que el *Orlando furioso* se convirtió en una mina de argumentos para algunos poemas como *El Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena, el ‘ciclo ariostesco’ del Romancero nuevo o las comedias de Lope de Vega, que abrevaron tanto de los romances como del poema.

En este sentido convendría resaltar la clasificación de Francisco Borja —autor de un poema tassiano (*Nápoles recuperada*, 1653)— en cuyo prólogo a *La Dragontea* de Lope utiliza los términos ‘heroico’, ‘épico’ y ‘mixto’ para distinguir entre los tipos de un género que él llama ‘heroica’:

El otro estilo se llama heroico; este nombre ‘heroico’ es nombre genérico, por respecto de tres estilos específicos que abraza. Es, a saber, obra heroica, como las de Homero y Virgilio y el Tasso, que, tratando de gente célebre, ni en lo principal ni en los episodios y digresiones no introducen personas que sean menos que las que son el asunto del libro. Otro se llama ‘épico’, que en rigor es cuando cosas muy humildes se tratan heroicamente, como el *Batracomiomacia* de Homero. Y el otro se llama ‘mixto’, y los italianos le llaman *romanzi*. En él escribió Lucano, aunque tan atado a la verdad de lo que contó que más es historiador en verso que poeta, aunque entrambas cosas tuvo con extremo. Otros muchos también podría referir, pero el que más usó de él fue Ludovico Ariosto, pues, aunque su obra fue entre personas heroicas, introduce en el discurso del libro personas desiguales.¹⁴

Frente a las discusiones en Italia en torno al poema épico y el *romanzo*, la clasificación de Francisco Borja es un mejor punto de partida para examinar la poética de Lope de Vega a partir de

¹³ Maxime Chevalier, *L’Arioste en Espagne (1530-1650) Recherches sur l’influence du “Roland Furieux”*, Institut d’études ibériques et ibero-américaines de l’Université de Bordeaux, Bordeaux, 1966, pp. 316-317. Un poco más adelante, Chevalier añade: “Les espagnols curieux de belles-lettres reconnaissent plus ou moins explicitement que le poème n’est pas conforme aux lois définies par la *Poétique* [...] On convient que le *Roland furieux* n’est pas une épopée parfaite, et l’on accepte en général les critiques qui lui ont été adressées par le Tasse. Mais on ne pense pas pour autant qu’il soit interdit de se plaire à lire ses octaves harmonieuses, on ne croit pas vain d’y chercher des exemples de beauté, des leçons érudites, voire des enseignements moraux, L’Espagne, que de faciles lieux communs présentent comme la terre de la passion de l’excès, garde sur ce point une sage modération” (*Loc. cit.*).

¹⁴ “Prólogo de don Francisco Borja, comendador mayor de Montesa” en Lope de Vega, *La Dragontea*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2007, p. 123. Las citas del poema provendrán de esta misma edición: en adelante uso la abreviatura *Dragontea*, seguida de número del número de canto, octava y verso cuando sea necesario.

lo épico, pues al llamar ‘mixto’ al poema ariostesco, no lo menosprecia ni lo subordina al estilo virgiliano-tassesco. Además de esto, Borja reconoce su tono burlesco, heredado de Pulci y Boiardo, y a veces incluso satírico, lo cual habla de una clasificación apoyada en las particularidades narrativas y estilísticas que trasciende la superficialidad del argumento por sí mismo. No obstante, las denominaciones genéricas no deberían tomarse muy en cuenta. Llamar ‘heroico’ al poema serio y ‘épico’ al burlesco solamente se fundamenta en la necesidad de diferenciar entre dos clases de poemas a partir de la materia, pues, como se ve en los tratados renacentistas previamente citados, la única diferencia que algunos críticos establecen es la del *romanzo* frente a la epopeya, de modo que los poemas burlescos como la *Batracomiomaquia* o *La secchia rapita* de Alessandro Tassoni aparecen muchas veces como una simple variante de la épica seria.

Al establecer un periodo de obras y poéticas por analizar habrá que estar conscientes del movimiento constante del canon renacentista, así como de las influencias de los autores, sus prejuicios, intereses y contexto de cada obra. En este examen previo es necesario considerar algunas obras que abarcan un largo periodo: desde el *Orlando furioso* hasta llegar, finalmente, a Lope de Vega, pues no es posible obviar la discusión genérica a propósito del análisis de un poeta que, como el Fénix de los ingenios, buscaba poner a prueba sus habilidades. Esto se demuestra en la distancia que hay entre *La hermosura de Angélica* y *Jerusalén conquistada*, la cual el mismo Lope hacía notar desde las epístolas de *La Filomena* y *La Circe*.

1.1. LA POESÍA ÉPICA CULTA. PRECEPTOS PARA UNA EPOPEYA PERFECTA

La aparición forzada de la *Gerusalemme liberata* en 1581 marca un cambio de paradigma en la concepción del poema épico culto, que, a su vez, desató una nueva polémica¹⁵ en la que el propio

¹⁵ En el prólogo de su edición de la *Gerusalemme liberata*, Lanfranco Caretti resume el estallido de una nueva discusión en Italia a propósito del poema épico: “In quegli stessi anni, e precisamente a partire dal 1584, si svolse la famosa polemica intorno alla *Liberata* a cui avevano dato inizio Camillo Pellegrino, con un dialogo in cui era sostenuta la superiorità del Tasso sull’Ariosto, e Leonardo Salviati, il quale, a nome de ll’Accademia della Crusca ma in realtà per iniziativa personale, si oppose al Pellegrino con una accesa difesa dell’Ariosto. Il campo dei più noti letterati del tempo si venne via via dividendo in due parti che accanitamente disputarono, l’uno contro l’altro, a gloria o a discredito del Tasso” (Lanfranco Caretti, “Vita e opere di Torquato Tasso” en Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Einaudi, Torino, 1993, p. XLVIII). Las citas del poema de Tasso provendrán de la misma edición: de ahora en adelante indico sólo “*Gerusalemme liberata*”, seguido del número de canto y octava y/o versos cuando sea necesario. Indico, en cambio, por número de página cuando me refiero a un comentario de Lanfranco Caretti.

Tasso participó hasta 1593 cuando se publicó la *Gerusalemme conquistata*, versión expurgada y hoy casi del todo olvidada. Frente a la inestabilidad épica del *Orlando furioso* y la frialdad de la *Italia liberata de' Goti* de Gian Giorgio Trissino, la *Gerusalemme liberata* se presentaba como la epopeya perfecta, es decir aquella que lograba conciliar el gusto ariostesco con los preceptos clásicos. En ella se conjugaban los episodios aristotélicos con las unidades ariostescas, la intervención divina con la magia y, sobre todo, la piedad religiosa del Godofredo de Bouillon con la fiereza de Rinaldo y los amores de Tancredi.

Su influencia en España se dejó sentir sobre todo en el círculo de aquellos que atacarían a Lope de Vega por su *Jerusalén conquistada*: Cristóbal de Mesa, autor de *Las navas de Tolosa* (1597), *El Pelayo o la Restauración de España* (1607) y *El patrón de España* (1612); y Cristóbal Suárez de Figueroa, quien en 1612 publicó su *España defendida*. Además de estos poemas —que Arturo Farinelli definió “pasticci di epopee, senz'ombra di originalità, lunghissime tirate di ottave, stitiche e sbiadite, composte a mosaico, carpando di qua e di là, or questo or quest'altro motivo”—¹⁶ el crítico italiano destaca la *Austriada* (1584) de Juan Rufo, *Machabeo* (1638) de Miguel Silveira y *España libertada* (1618, 1673) de Bernarda Ferreira de Lacerda; así como el *Monsserrate* (1587 y 1602) de Cristóbal de Virués y la *Conquista de Bética* (1603) de Juan de la Cueva.

En lo que concierne a las traducciones, Arturo Farinelli y Joaquín de Entrambasaguas registran tres: *Goffredo famoso* de Bartolomé Cayrasco de Figueroa (1685), *Jerusalén libertada* (1587) de Juan Sedeño y una última —de la que el crítico italiano resalta el lenguaje gongorino— de Antonio Sarmiento de Mendoza (1636).¹⁷ A éstas debe añadirse una, que no ha llegado hasta nosotros, de Gálvez de Montalvo, y la de Alonso de Revenga que devela el gusto por aquellos episodios de la *Liberata* que posteriormente fueron censurados en la *Conquistata*, ya que este poeta se limitó a traducir el canto XVI donde se narran los amores entre Rinaldo y la maga Armida, episodio lleno de sensualidad, pintado por Annibale Carracci e imitado por Giambattista Marino en las escenas más licenciosas de su *Adone*, publicado en 1623 y en el que es posible rastrear la influencia de Lope de Vega.

A partir de la *meraviglia* o maravilla —en contraste con la catarsis trágica, y ampliamente teorizada en sus *Discorsi del poema heroico*— como finalidad intrínseca de la epopeya, Tasso pudo

¹⁶ Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Fratelli Bocca, Torino, 1929, t. II, pp. 240-241.

¹⁷ Cf. Arturo Farinelli, *op. cit.*, pp. 256-263 y Joaquín de Entrambasaguas, “Estudio crítico”, Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, t. III, pp. 197-199.

justificar la inserción de aquellos episodios sobrenaturales tan duramente criticados en Ariosto. La perfección de la *Gerusalemme liberata* como epopeya aristotélica consistió, sobre todo, en el manejo de la fábula que debía ser completa, tan extensa como la memoria lo permitiese, y, más que nada, una sola. Tasso, en atención a esta última cuestión tan polémica en el *Furioso*, prestó mayor atención al episodio y a su relación con el argumento principal a través del trabajo con las así llamadas partes cualitativas de la épica que, aunque un tanto olvidadas por Aristóteles, serán tratadas por Horacio en su epístola a los Pisones:

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdin.
Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
nec gemino bellum Troainum orditur ab ovo:
semper ad eventum festinat et in medias res
desperat tractata nitescere posse, relinquit,
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet imum.
(Horacio, *Arte poética*, vv. 143-152)¹⁸

De esta manera, la epopeya maravillosa tassessa se articuló con base en la perfecta unión de sus partes y la función de éstas que, como el venusino recomendaba, era la del *prodesse* y el *delectare*.

Tasso, siguiendo las partes de la tragedia establecidas por el estagirita (prólogo, episodio, éxodo), habla en sus *Discorsi* de ‘introduzione’, ‘perturbazione’, ‘ravolgimento’ y ‘fine’, así como Pinciano de ‘prólogo’, ‘invocación’ y ‘narración’; y Cascales, de ‘principio’ y ‘narración’. Las partes expuestas por el sorrentino resultan aun más precisas, ya que el desenlace del poema épico es un elemento que no se puede dejar de lado porque es hasta ese punto cuando viene a confirmarse la función épica del poema dentro de los límites entre el *prodesse* y el *delectare* horacianos. Es importante aquí la cuestión de las peripecias, gracias a cuyo mecanismo el poema épico, como la tragedia y la comedia, pueden alcanzar el fin que más le conviene:

Le parti poi de la favola sono tre: il ravolgimento, che perizia prima dissero i greci, la quale è una mutazione da la buona ne la rea fortuna, o da la rea ne la buona; ma nel poema eroico è doppia, perché alcuni passano da la prospera a l'avversa fortuna, ed altri da questa a quella; e dee esser sempre in meglio, perché il fine più felice è quello ch'è più conforme a

¹⁸ Cito de Orazio, *Tutte le opere*, Newton Compton, Roma, 2006. De ahora en adelante utilizo la abreviatura *Art. poet.* seguida del número de versos.

questo poema. Laonde non merita molta lode il Pulci, il quale finì con la morte d'Orlando e d'altri paladini. (*Discorsi*, p. 163)

En resumen, la fábula requiere un inicio donde se exponga la cuestión, una parte media donde se lleve a cabo la narración y un final en el que, mediante el desenlace de la trama, el poema épico refuerce su función de acuerdo con la naturaleza del género.

Gracias al contexto tridentino que clamaba por la unión de los cristianos bajo la autoridad papal, Tasso eligió el final de la primera cruzada como argumento de su poema, historia verdadera a la que, sin embargo, agregó episodios maravillosos y amorosos propios del gusto ariostesco:

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto;
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi
segni ridusse i suoi compagni erranti.
(*Gerusalemme liberata* I, 1)

La diferencia que existe entre esta primera octava respecto del quiasmo inicial del *Furioso* hace patente el éxito de la *Liberata*. El *arma virumque* virgiliano reaparece: los combatientes de la *Ilíada* que implican las *arma* se hacen uno con los caballeros enamorados ariostescos, en tanto que Godofredo, nuevo Ulises que vence con el “senno”, encarna ese *vir* tan difuminado en el Carlo Magno del poema de la locura de Orlando. De igual forma sucede con los últimos versos en el que Tasso anticipa la maravilla causada por la batalla entre el Cielo y el Infierno al tiempo que le restituye a la épica esa intervención divina tan importante en Homero y Virgilio, pero tan problemática en el mundo cristiano.

Los argumentos amorosos, que en Ariosto significaban pluralidad de unidades de acción al ser contenedoras de epicidad (Ruggero y Bradamante), pierden centralidad en la *Liberata* al no ser mencionadas desde la estrofa inicial. No obstante, no desaparecen, sino que se vuelven episodios, cuya finalidad se manifiesta en perfecta armonía con la función religiosa del poema. Convendría recordar dos de ellos de incomparable maestría y emoción desenfrenada. El primero —removido

en la *Conquistata*¹⁹ e imitado por Lope de Vega en su *Conquistada*— es el de los amores entre Olindo y Sofronia que aparece apenas en el canto segundo de la *Liberata*.²⁰

Esta, más bien, digresión se abre y se cierra en el mismo canto sin repercusiones en el desarrollo de la narración principal; no obstante, su inserción en el poema se justifica en su función. La exaltación del matrimonio, en tanto valor cristiano, se da a partir de la doble alegoría de la llama: fuego amoroso y fervor religioso potenciados por el lance y sacrificio heroicos. Imposible no citar aquellos versos donde la dualidad entre doctrina y deleite logra un efecto conmovedor en boca de Olindo, que entre las llamas encuentra el antídoto al ardor de su pecho:

Altre fiamme, altri nodi Amor promise,
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Troppo, ah! ben troppo, ella già noi divide,
ma duramente or ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poich'in sí strane guise
morir pur dèi, del rogo esser consorte,
se del letto non fui; duolmi il tuo fato
il mio non già, poich'io ti moro a lato.
(*Gerusalemme liberata* II, XXXIV)

Como contraste sería preciso traer a la memoria el caso de Tancredi y Clorinda que, de manera distinta al de Sofronia y Olindo, se enlaza con el argumento principal desde el primer canto hasta el decimosegundo. La inclusión del episodio dentro del poema constituye, en el plano narrativo, el exacto punto medio entre la *Eneida* y el *Orlando furioso*. Las vicisitudes en torno a este amor imposible entre un caballero cruzado y una guerrera etíope de piel blanca no se narran de principio a fin como, en el poema de Virgilio, la historia de Eneas del primero al cuarto canto; así como tampoco se construye como una nueva unidad de acción que, al igual que pasa con Ruggero y Bradamante, acompañe la materia anunciada tanto en el título como en los primeros versos. La

¹⁹ Según Caretti, su inserción parecía algo ajena al argumento principal, lo cual prueba el grado de cohesión que Tasso buscaba entre materia y episodio: “Il Tasso stesso, che scrisse queste ottave quando il poema era quasi al termine, e le inserì dunque tardivamente tra l'apprestamento delle difese di Gerusalemme e l'ambasceria di Alete e Argante, si persuase o si lasciò persuadere alla fine che l'episodio rompeva l'unità narrativa della *Liberata* e non lo accolse più nella *Conquistata*” (Lanfranco Caretti, Nota introductoria al “Canto secondo”, *Gerusalemme liberata*, p. 41).

²⁰ En este episodio se narra cómo el rey de Jerusalén, por consejo de Ismeno, traslada la imagen de la Virgen de un templo cristiano a una mezquita. Sin embargo, ésta desaparece por la mañana gracias a la voluntad divina, lo cual enfada al rey de tal manera que éste amenaza con devastar al pueblo cristiano si el responsable no se entrega. Aquí aparece Sofronia que para evitar la matanza se entrega. Esto causa gran conmoción en Olindo quien había estado siempre enamorado de aquella, la cual, no obstante, nunca correspondió a sus amores, pues para ella no había algo más importante que el amor a Cristo. El episodio se concluye con ambos condenados al fuego y finalmente rescatados por Clorinda, la guerrera musulmana que recuerda a la virgen Camila virgiliana.

primera aparición de Tancredi en el catálogo del primer canto genera la misma expectación que el lector de Ariosto debió haber tenido respecto de Orlando o Rinaldo, pues a lado de las cualidades heroicas del caballero cruzado se delinea su carácter de hombre enamorado. Sin embargo, pese a conformar una historia paralela que continúa en los cantos III, VI y XII, ésta no constituye una nueva unidad de acción, aun cuando la secuencia interrumpida de sus partes sea inseparable de la trama principal.

Tasso sustituye los impresionantes cambios espaciales del *Furioso* y retoma cada una de las partes sueltas del episodio mientras se hace la guerra a las afueras de Jerusalén. La *varietas*, concepto bajo el cual había justificado las unidades ariostescas en sus *Discorsi*, se pone en marcha, pero regresa pronto a Godofredo de Bouillon. Posteriormente, varios cantos antes del final, cierra el episodio de manera excelsa con el combate final entre Tancredi y Clorinda, episodio lleno de patetismo donde el sorrentino le da un vuelco maravilloso al poema mediante la anagnórisis y el motivo del cambio de armadura (perfectamente tramado desde el VI canto) presente en la *Ilíada*, cuando Héctor asesina a Patroclo:

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve [...]
—Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì; deh! Per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni colpa lave— [...]

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empì nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

(*Gerusalemme liberata* XII, LXIV, vv. 3-4; LXVI, vv.1-4; LXVII)

El manejo trágico de la historia entra en juego con el desenlace feliz de la trama principal y, al igual que en el caso de Olindo y Sofronia, la muerte de Clorinda está motivada por la exaltación de un sacramento, en este caso el del bautismo. La tensión de la *militia amoris* del canto III se repite en esta ocasión en medio de un escenario que se presenta definitivo desde el inicio, lo cual potencia, una vez más, la aprehensión de la doctrina por medio del deleite. El amor, entonces, pasa de ser una mera diversión de caballeros enamorados a un sentimiento elevado que, reconocido en

la fe, se vuelve benéfico para el prójimo. ¡Y con qué versos cierra Tasso el episodio! Una vez más aparece el juego de la doble alegoría donde muerte y vida se representan en la espada y en el agua:

Non morí già, ché sue virtù accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar sì volse
vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise;
e in atto di morir lieto e vivace,
dir pareva: "S'apre il cielo; io vado in pace"
(*Gerusalemme liberata* XII, LXVIII)

Más allá de la influencia de la *Gerusalemme liberata* sobre la *Jerusalén conquistada*, ya estudiada principalmente por Rafael Lapesa,²¹ habría que detenerse en las técnicas de narración y, sobre todo, en la inserción del episodio dentro de la fábula, ya que la importancia de éste resulta fundamental para la construcción de lo épico ora como simple motivo ora como unidad estructural. El episodio en Tasso, a diferencia de la digresión, no es desmontable: eliminar la historia entera de Tancredi y Clorinda atentaría directamente contra el poema en su totalidad; en cambio, si se quitara la de Sofronia y Olindo, no pasaría nada, pues, como sugiere Auerbach acerca de la cicatriz de Ulises, se trata de una expansión que logra el efecto retardatorio a la vez que añade información y, en el caso de Homero, en el punto exacto de la anagnórisis, lo cual embellece la acción.²²

Vale la pena observar cómo las partes que conforman la historia de Tancredi y Clorinda podrían servir de argumento para una tragedia (tan sólo basta pensar en Monteverdi), es decir que, si bien la historia no se puede eliminar del poema, sí se podría reutilizar separadamente gracias a sus elementos, principalmente el del reconocimiento cuando el caballero cruzado despoja a la guerrera del casco, o la de la peripecia en el momento que Erminia toma la armadura de Clorinda para salir a buscar a Tancredi en el canto VI.

La unión episódica entre épica y tragedia merece un atento estudio de cara a los argumentos épicos que Lope de Vega usa en sus comedias. La imitación de la *Gerusalemme liberata* habla de un desafío en la poesía épica lopesca. La consciencia de las posibilidades de explotar un episodio o un argumento completo son, en cambio, hechos que deben ser estudiados a la luz del trasvase

²¹ Rafael Lapesa, "La *Jerusalén* del Tasso y la de Lope", *De la Edad Media hasta nuestros días*, Gredos, Madrid, 1982, pp. 276-278.

²² Cf. Erich Auerbach, *op. cit.*, pp. 11-12.

épico en la Comedia Nueva. Un ejemplo claro de ello está en el auto sacramental *La Araucana* o la comedia *Arauco domado* cuyos argumentos toma el Fénix de los ingenios de dos poemas de gran importancia en la tradición española de la épica culta.

La confrontación entre Alonso de Ercilla y Pedro de Oña resulta esencial para comprender este cambio de paradigma que presenta la *Gerusalemme liberata*, pues se vuelve más evidente en estos dos modos distintos de manipulación de un mismo tema. Ercilla, paradigma del soldado poeta al modo garcilasiano, reformador del poema ariostesco sin pretensiones aristotélicas, alumno de Virgilio; Oña, cortesano como Herrera, imitador de Tasso y poeta aristotélico. La originalidad del primero fascina, las circunstancias del segundo producen lo contrario; el estilo de *La Araucana* impresiona, el del *Arauco domado* pareciera deberle mucho a su modelo. En fin, dos poemas separados por el cambio de estética imperante en Italia:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados;
ni las muestras, regalos y ternezas
de amores afectos y cuidados:
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que la cerviz de Arauco, no domada,
pusieron duro yugo por la espada.
(*La Araucana* I, 1)²³

Canto el valor, las armas, el gouierno,
discanto aviso, maña, fortaleza,
entono el pecho, el animo, y nobleza,
del estremado en todo joven tierno,
hinche la fama agora el au reo cuerno,
apreste de sus alas la presteza,
redoble su garganta el claro Apolo,
y lleuese esta voz de polo a polo.
(*Arauco domado* I, 1)²⁴

El *incipit* es sumamente significativo en ambos casos, pues allí salen a relucir los modelos que, a su vez, atestiguan las repercusiones que tuvieron los poemas de Ariosto y Tasso en España. En el caso de *La Araucana* hay una clara alusión al quiasmo que da inicio al *Furioso*, si bien la intención de Ercilla es contraria, al menos en la primera parte del poema. La fábula es simple y tiene pocos episodios. Frank Pierce la llama monofónica:

El poeta, tan claramente monotemático (pero no sólo eso), dispone de un vocabulario que se acomoda a sus propósitos. No se busquen en él las sabias y ricas modulaciones superiores de un Camoens o un Tasso; la *Araucana* es una gran monomaquia, o mejor aún, una

²³ Cito de la edición de Cátedra a cargo de Isaías Lerner, Madrid, 2011. Uso la abreviatura *La Araucana* seguida del número de canto y octava.

²⁴ Pedro de Oña, *Arauco domado*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1944, ed. fac. de 1596. Uso la abreviatura *Arauco domado* seguida del número de canto y octava.

monofonía, y su campo, aunque intenso, es limitado. Hasta el tono es uniforme y constante en lo que respecta a creación verbal y conceptual.²⁵

No obstante, pese a la necesidad de contar un hecho del presente, no cae en la historicidad tan reprochada a Lucano. La acción, al igual que en la *Eneida*, es lineal y se limita a unas cuantas batallas que no parecen girar en torno a un héroe en específico, sino, más bien, a españoles y araucanos en términos generales. Aparecen las *arma* como respuesta a los caballeros enamorados del *Furioso*; pero el *vir*, cuando no es el araucano Lautaro, tiende a desvanecerse en cada batalla. Al igual que en Virgilio, los cantos son más bien bloques que contienen una parte del argumento central y que muy difícilmente podrían compararse con los cambios intrincados del *Orlando furioso*. En contraposición, el *Arauco domado*, independientemente de haber sido escrito bajo pedido, anuncia la presencia de un héroe único, García Hurtado de Mendoza, desde el inicio. Éste, lejos de paragonarse con Ulises o Godofredo de Bouillon, es un Eneas, hombre templado y piadoso sin muchos años encima con un destino glorioso ya escrito.

En cuanto a los episodios, la primera parte de *La Araucana* contiene uno de los mejor logrados de la épica culta española cuando, en el segundo canto, los araucanos se congregan para celebrar los juegos que decidirán quién va a liderar la revuelta en contra de los españoles. Este motivo ya presente en el XXIII de la *Iliada* y en el V de la *Eneida* en torno a las figuras de Patroclo y Anquises, pareciera tener una función que varios críticos ya han señalado en muchas ocasiones: demostrar al lector —el monarca— la fiereza de los enemigos para que, de esta forma, el esfuerzo de las hazañas llevadas a cabo del otro lado del océano sea mejor valorado.²⁶

El episodio, sin embargo, no es sólido como en el caso de Tancredi y Clorinda, ya que el argumento principal bien podría prescindir de ella. Su inclusión, además de tener una función más bien conveniente para la crónica, es una marca genérica que, al rechazar los caballeros enamorados ariostescos, se vuelca al modelo de Virgilio, cuya *Eneida* carece de los complejos tejidos narrativos

²⁵ Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1968, p. 268.

²⁶ A propósito de estas demostraciones convendría recordar un par de versos célebres que se encuentran al inicio de *La Araucana*: “pues no es el vencedor más estimado / de aquello en que el vencido es reputado” (*Araucana* I, II, vv. 7-8). Asimismo es preciso señalar que la fama de estos versos se debe al *Quijote*, pues Cervantes los cita en el capítulo XIV de la segunda parte, aunque con alguna variación: “Y tanto el vencedor es más honrado, / cuanto más el vencido es reputado” (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2001, t. II, cap. XIV p. 135). Recuérdese que en este episodio del *Quijote* es Sansón Carrasco (bajo el disfraz del Caballero de los Espejos) quien cuenta a don Quijote —fingiéndose no saber quién es— que ya lo ha vencido antes. Junto con estos versos dice: “Pero de lo que más me precio y ufano es de haber vencido en singular batalla a aquel famoso caballero don Quijote de la Mancha, y héchole confesar que es más hermosa mi Casilda que su Dulcinea; y en solo este vencimiento hago cuenta que he vencido todos los caballeros del mundo” (*loc. cit.*).

inventados por Ariosto y aristotelizados por Tasso. La maestría del mantuano se ve en la *elocutio*, y, de la misma manera, Ercilla nos regala octavas exquisitas donde las figuras retóricas puestas en su lugar pintan el áspero son de las armas, y el rimbombar de las olas que golpean las naves de los españoles al final de la primera parte. Quede como ejemplo una de las últimas octavas:

Las gúmenas y jarcias rechinaban
del turbulento Céfiro estiradas;
y las hinchadas olas rebramaban
en las vecinas rocas quebrantadas,
que la escura tiniebla penetraban
y cerrazón de nubes intrincadas;
y así en las peñas ásperas batían,
que blancas hasta el cielo resurtían
(*La Araucana* XV, LXXXII)

En contraposición habría que hablar de la influencia del célebre episodio del jardín de Armida presente en el canto XVI de la *Gerusalemme liberata* en el quinto del *Arauco domado*. Aquí la marca tassessa es evidentísima no sólo por la imagen del guerrero que malamente se refocila en amores terrenales, sino por la carga ideológica que Oña hereda del ambiente tridentino en el que nació la epopeya italiana:

Estaua a la sazón Caupolicano
En vn lugar ameno de Elicura,
Dó, por gozar del Sol en su frescura,
Se vino con su Palla mano a mano;
Merece tal visita el verde llano,
Por ser de tanta gracia, y hermosura,
Que allí las flores tienen por floreo
Colmalle las medidas al desseo.
(*Arauco domado* V, VIII)

Tasso había tomado este episodio, muy probablemente, del de Alcina en el VII del *Furioso*; no obstante, le dio una carga moral. La presencia de la maga transformada (la Circe homérica) parecía en Ariosto un mero divertimento, un obstáculo más para Ruggero a la vez que esto le permitía al emiliano introducir un nuevo personaje en escena: Astolfo, quien al igual que los suicidas de los infiernos virgiliano y dantesco, se encontraba convertido en árbol, sin que ninguna suerte de *contrapasso* justificara este castigo. En la *Gerusalemme liberata* el episodio está mediado por el *prodesse y delectare*. Se describen los intercambios amorosos entre la hechicera y el cruzado que, sin embargo, gracias a la ayuda de dos mensajeros (Carlo y Ubaldo) podrá salir del error en el que, inconscientemente, se encontraba. Y es que el plan de la hechicera era debilitar al ejército cristiano,

episodio distinto en contenido, pero par al de la cólera de Aquiles respecto de su esclava Briseida en lo que a la función se refiere.

En Pedro de Oña, en cambio, el episodio tiene una función completamente distinta. Aquí los amores se llevan a cabo entre el jefe de los araucanos, Capoulicán, y su amante. El episodio, agradable de cualquier modo —aunque un tanto licencioso—, se aboca más a exhibir la cualidad lujuriosa de los enemigos (ya muchas veces se le ha reprochado a Oña su clara preferencia por el bando español, mismo que se achaca a Lope de Vega en su *Dragontea*) en contraste con la *pietas* de García Hurtado de Mendoza. Mientras el héroe se sometía a los trabajos de la guerra, el enemigo se regocijaba en una suerte de jardín de las delicias.

La inclusión del episodio se complementa con la aparición de Megara, lo cual recuerda al primero de la *Ilíada* cuando se alienta a Agamenón a continuar la guerra: motivo épico imprescindible que en Homero está íntimamente ligado con el inicio *in medias res*. La reivindicación de los elementos y personajes maravillosos bajo un punto de vista cristiano fue una de las máximas aportaciones de Tasso a la epopeya, tal como se ha visto en Pedro de Oña y puede verse también en la segunda y la tercera partes del poema de Ercilla.

La segunda parte de *La Araucana* es un tanto diferente en lo que se refiere a su estructura, lo cual se ve reflejado desde el prólogo con el que Ercilla retoma la tormenta de la primera parte:

Todavía quien la leyere [*La Araucana*] podrá considerar el que se habrá pasado en escribir dos libros de materia tan áspera y de poca variedad, pues desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa, y haber de caminar siempre por el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, paréceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme. Así temeroso desto, quisiera mil veces mezclar algunas cosas diferentes; pero acordé de no mudar estilo, porque lo que digo se me tomase en descuento de las faltas que el libro lleva. (*La Araucana*, “Al lector”, p. 465)

De entre esas “algunas cosas” que Ercilla “mezcla” en su poema, merece particular atención la narración de la batalla de Lepanto, que coloca en el futuro para no romper con la verosimilitud ni la unidad de tiempo. Esta importante victoria para la Monarquía Hispánica se introduce a manera de digresión mediante la bola de cristal del mago Fitón. Este episodio es muy parecido al descenso de Bradamante a la tumba del mago Merlín en el tercero del *Furioso*, pues el motivo del descenso en funciones épicas no está mediado por una divinidad como la Sibila virgiliana, sino, en cambio, por una figura típica de los ciclos medievales: los magos.

Además de éste, Ercilla mezcla muchos episodios más que rompen con la continuidad lineal característica de la primera parte, pues en estas dos últimas aparecen también el caso análogo de la

narración de la batalla de San Quintín con los mismos fines encomiásticos, la búsqueda de Tegalda —que recuerda a Ruggero y Bradamante—, la descripción de las provincias de España o la supuesta defensa que Ercilla hizo de Dido antes sus compañeros en el canto XXXII.²⁷ Para este punto, los modelos clasicistas y caballerescos están ya muy bien asimilados bajo la función épica, pues cualquier elemento maravilloso dentro de la narración está totalmente equilibrado en favor de un propósito más alto que el de la aventura heroica.

1.2. EL ROMANZO ITALIANO Y LOS CICLOS ARIOTESCOS EN EL ROMANCERO NUEVO

Acercas del *romanzo* o poema caballaresco bastaría recordar algunas de sus características más importantes que lo acercan, al mismo tiempo que lo distancian, de la poesía épica, ya que en este género el Fénix de los ingenios sólo se probó con *La hermosura de Angélica*.

La característica principal de este nuevo género, al menos a los ojos de los preceptistas, es la supuesta pluralidad de acciones que Tasso atribuyó a la *varietas* en sus *Discorsi del poema eroico*:

Così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro è detto divino, se non perché, al supremo artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, sacaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concilii celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e l'anima sua, e che tutte queste sieno di maniera composte che l'una e l'altra riguardi, l'una e l'altra corrisponda, l'una e l'altra necessariamente o verisimilmente dipende, sì che una parte sola parte o tolta via, o mutata sia, il tutto si distrugga. (*Discorsi*, p. 243)

La falsedad del argumento (París sitiada por musulmanes), las aventuras maravillosas (la isla de Armida, el castillo de Atlante, el viaje de Astolfo a la luna), la aparición de caballeros enamorados (Orlando, Rinaldo, Rodomonte), mujeres guerreras (Bradamante), brujas, hechiceras, magos y objetos mágicos (el anillo de Angélica, el casco de Mambrino o el cuerno de Astolfo) fueron también parte de la discusión aunque en menor medida. La presencia de un héroe como Orlando o Ruggero era suficiente para que el poema fuera considerado épico. Además de que muchas de estas

²⁷ Sobre la pervivencia de este importante motivo en la poesía épica y, en particular, en el ciclo de epopeyas sobre la guerra de Arauco —así como en otros géneros— consúltese el ya clásico estudio de María Rosa Lida, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Tamesis, London, 1974.

novedades se respaldaban en la tradición clásica gracias a figuras como Circe, Camila, Dido y la Sibila. La crítica negativa no se dirigía ni siquiera al mismo Ariosto, pues su calidad como poeta no estaba en duda. Inadmisible, en cambio, era, amén del gusto que causaba entre el vulgo, la pluralidad de acciones o de fábulas tratadas en el poema.

Los cuarenta y seis cantos del *Furioso* fueron incluso comparados, en múltiples ocasiones, con los grandes poemas de la antigüedad, pues la función épica a la que se supeditaba el elogio de los señores de Ferrara a partir de la historia de Ruggero y Bradamante le confería aquel honor del que no gozaron los libros de caballerías, tan vituperados por buscar más el entretenimiento que otra cosa. El éxito del *Furioso* fue avasallador y ni siquiera Montaigne, desde el más desenfadado terreno de las opiniones que bien se distingue en sus *Ensayos*, fue ajeno a estas discusiones, pues la conexión que Ariosto había establecido con Virgilio era innegable:

Cette mienne conception se reconnoit mieux qu'en tout autre lieu, en comparaison de l'*Aeneide* et du *Furieux*. Celuy-là, on le voit aller à tire d'aisle, d'un vole haut et ferme, suyvant tousjours sa pointe; cettuy-cy voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force luy faille, "excursusque breves tentat".²⁸

De manera análoga ocurre con el *Arte poetica* de Minturno, donde el italiano juzga las fábulas del *Furioso* a partir de los poemas homéricos gracias a unas cuantas similitudes. Algunas de ellas son la pluralidad de héroes/caballeros (que, sin embargo, en Homero sólo giran alrededor de la cólera de Aquiles) o las pruebas que Ulises debe superar; así como todos los motivos épicos que de aquí se desprenden. Según puede colegirse por las palabras de Minturno, la locura de Orlando, el más fuerte de los paladines, corresponde a la cólera de Aquiles; así como la conversión de Ruggero al cristianismo, al regreso de Ulises a Ítaca. El error está en no haber destinado dos poemas para estos dos argumentos, tal como lo hizo Homero:

potea [Ariosto] prendere a cantare l'amoroso furor di Orlando, e tutto quel, che seguì dopo quella pazzia, mostrando, che i Mori non ebber ardimento di muover guerra contro il re di Francia, mentre Orlando fu sano; e poich'egli amando pazzo divenne, passarono in Francia, e fecer grandissimi danni a' Cristiani. In questa trattar potea le cose fatte in quel tempo o per amore, o per alta cagione, da Cavalieri dell'una e l'altra parte, che a quella huerra intervennero; e pocihé Orlando riebbe la primiera sua sanità, potea dar la vittoria a' Cristiani per lo valor di lui [...]. S'egli non era contento di trattare le cose di Ruggiero, come del più eccellente di tutti i Cavalieri, che a quella guerra si trovaron presenti, la qual fatta fusse per la pazzia di Orlando; compor potutto avrebbe un'altra Favola di lui, sicome in laude di

²⁸ Michel de Montaigne, *Essays*, ed. Albert Thibaudet, La Pléiade, Bruges, 1939, p. 394.

Achille Omero l'*Iliada* compose, ed in laudare Ulisse l'*Odissea*, ancorchè Ulisse nell'*Iliada* faccia molte cose di gloria degnissime.²⁹

Estas similitudes entre el *Furioso* y Virgilio permitieron, como ya se ha visto en el caso de Ercilla, pensar la epopeya a partir de Ariosto, ya sea para rechazar y reformar o bien para seguir el modelo establecido por el emiliano. Un poema como *La Araucana* necesitaba, sin embargo, marcas que permitieran relacionarlo con la tradición épico-caballeresca. El verso inaugural era uno, como también el episodio del mago Fitón y la digresión en defensa de Dido. No obstante, según el estado actual de la epopeya, el español encontró esa marca en las fórmulas remanentes de la tradición oral y en los comentarios moralizantes que Ariosto solía hacer, lo cual iba más bien en contra de aquel precepto aristotélico que dictaba “Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador” (*Poética*, 1460a).

Célebre en el mundo hispánico, por su similitud con un pasaje de *El Abencerraje*, es la perorata del autor del *Furioso* en el primer canto, cuando Rinaldo y Ferraú, rivales en el amor y enemigos en la fe, interrumpen la batalla por Angélica y van a buscarla montados en el mismo caballo, el de Ferraú, ante la huida de la dama sobre Baiardo, el caballo del francés:

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva
ove una strada in due si dipartiva.
(*Orlando furioso* I, XXII)

Además de esta intervención, valdría también la pena mencionar la irrupción de una invectiva contra las invasiones de España, Francia y otras naciones europeas en Italia:

Voi, gente ispana, e voi, gente di Francia,
volgete altrove, e voi, Svizzeri, il piede,
e voi, Tedeschi, a far più degno acquisto;
che quanto qui cercate è già di Cristo.
Se Cristianissimi esser voi volete,
e voi altri Catolici nomati,
perché di Cristo gli uomini uccidete?
perché de' beni lor son dispogliati?

²⁹ Antonio Sebastiani Minturno, *Arte poetica*, Napoli, Stamperia di Gennaro Muzio, 1725, p. 28. En adelante uso la abreviación “Minturno”, seguido del número de página.

(*Orlando furioso* XVII, LXXIV, vv. 5-8; LXXV, vv. 1-4)

Misma que recuerda a la que lanza Dante en el sexto del *Purgatorio* contra Italia en el segundo montículo del Antipurgatorio, cuyo primer terceto dice:

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave sanza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!
(*Purgatorio* VI, vv. 76-78)³⁰

Otras fórmulas propias del *romanzo* italiano heredadas a la poesía culta a través de Ercilla son las conexiones entre cantos en las que el poeta, siempre dirigiéndose a su señor o mecenas, declara su incompetencia para seguir adelante con la narración o incluso, a veces, su cansancio o indisposición. En el *Orlando furioso*, Ariosto se sirve de esta fórmula para pasar de un lugar a otro, o bien, de un argumento a otro, pues la triple unidad de acción le exige no descuidar ninguna de ellas por mucho tiempo. En *La Araucana*, en cambio, la fórmula no tiene esta utilidad, pues la unidad de acción de este poema es una, de tal manera que son contadas las ocasiones en las que el narrador debe trasladarse a otro lugar, aun menos a otro momento:

Sí tosto a pena gli sferraro i piedi
e liberârgli l'una e l'altra mano,
che tor lo scudo et impugnar gli vedi
la spada, che rigò gran pezzo il piano.
Non ebbe contra sé lance né spiedi;
che senz'arme vena il populo insano.
Ne l'altro canto diferisco il resto;
che tempo è ormai, Signor, di finir
questo.
(*Orlando furioso* XVII, CXXXV)

Estiéndase su fama y sea notoria,
pues que tanto su espada resplandece,
y dellos se eternice la memoria,
si valor en las armas lo merece:
testimonio dará dello la historia;
pero acabar el canto me parece,
que a decir tan gran cosa no me atrevo,
si no es con nuevo aliento y canto
nuevo.
(*Araucana* III, XXIII)

El caso del *Arauco domado* es más extraño, pues su redacción nació bajo el signo tassiano, como ya se ha visto anteriormente. No obstante, la fórmula aparece ya como un componente intrínseco de aquello que podría considerarse un ciclo épico de la guerra de Arauco. En contraste con esto, es notable la ausencia de esta fórmula en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto o en *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega, poemas en los que, a la manera de Virgilio y Tasso, los

³⁰ Cito de Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, texto crítico della Società Dantesca Italiana, Hoepli, Milano, 2019. En adelante, como aquí, señalo solamente la cantiga, el canto y el número de versos.

cantos terminan de tajo o, a veces, con una descripción del anochecer o con una acción inconclusa que continuará en el siguiente canto. La voz del poeta como la de uno que canta ante un público, desaparece por completo.

La conexión de estos dos poemas con la tradición del *romanzo*, ya para entonces bien separado de la epopeya, está en el tema y en la enumeración de personajes ilustres del pasado que definen un linaje. El motivo es a todas luces virgiliano, pero, como ocurre con el uso de las fórmulas en el *Arauco domado*, su inclusión en estos poemas se debe exclusivamente a una exigencia del género. Al llegar a Barahona de Soto y Lope de Vega, el poema ariostesco ya no es un poema épico, sino, más bien un género diferente, lo cual sugiere técnicas distintas de construcción a partir de lo épico.

Lo interesante del *romanzo* en la España a caballo entre los siglos XVI y XVII es la nacionalización de los personajes, y los lazos que se tienden entre el ciclo francés, aunque italianizado, y el medieval castellano. Notable es la figura de Bernardo del Carpio que Barahona de Soto explota en su poema cuando la congregación de magos y brujas (integrada por Demogorgón, Alcina, Marfisa y Urganda la desconocida, es decir personajes del *Orlando innamorato*, *Furioso* y del *Amadís de Gaula*) decide el rumbo de la batalla en Roncesvalles. De esta mixtura de ciclos, géneros, formas y registros está empapada la poética de Lope de Vega quien, sin embargo, distingue muy bien entre el Rinaldo caballeresco ariostesco y el Rinaldo épico tassesco; entre la historia extraída de ciclos épicos medievales y la historia de la tercera cruzada a la que recurre en su *Jerusalén conquistada*.

1.3.LA CUESTIÓN DE LA NOVELA Y LAS ÉPICAS MENORES

En el libro segundo de sus *Discorsi del poema eroico*, Torquato Tasso defiende la pertinencia de entrelazar argumentos amorosos en la epopeya a raíz de los postulados dantescos en el *De vulgari eloquentia*: "Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis".³¹ De esta manera, el autor de la *Liberata* complementa sus razonamientos con

³¹ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Rizzoli, Milano, 2010, p. 138. En adelante uso la abreviatura *De vulgari eloquentia*, seguida del número de página.

una serie de ejemplos en los que el tema amoroso y su función “piacevole” —digno de cantarse con “sommo stile”— acompañan las funciones útiles y honorables de la salvación y de la virtud:

Concedasi dunque che'l poema epico si possa formar di soggetto amoroso, com'è l'amor di Leandro e d'Ero, de' quali cantò Museo antichissimo poeta greco; e quel di Giasone e di Medea, dal qual prese soggetto Apollonio fra' Greci e Cornelio Flacco tra' Latini; o quel d'Alessandro e d'Elena descritto da Coluto Tebano e dal cardinale Sfondrato padre di Gregorio XIII, non solo a' suoi tempi grandissimo prelato, ma grandissimo poeta; o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua furono scritti per Eliodoro e per Achille Tazio; o gli altri d'Arcita e di Palemone, e di Florio e Biancofiore, di cui ne la nostra lingua poetò il Boccaccio; o gli avvenimenti di Piramo e Tisbe, i quali diedero materia ad un picciol poema del Tasso mio padre, o la pazzia di Narcisso, da cui prese soggetto l'Alamanno.³²

Este catálogo de poemas épicos —marbete bajo el cual el sorrentino los clasifica— apela a uno de los primeros preceptos de la *Poética* aristotélica. Se trata de aquella en la que el estagirita, a propósito de las obras de Homero y Empédocles, delimita el campo de estudio de la poética:

Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación sino en común por el verso. En efecto, también a los que exponen en algún verso tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista más que poeta. (*Poética*, 1447b)

La confusión que evidencia Aristóteles podría prevalecer hoy en día, ya que el verso y la prosa, contrapuestos, se unen sólo bajo el moderno término de “literatura”. No obstante, según el razonamiento aristotélico de Tasso, en el que todo fenómeno literario constituye una poética —en tanto que la dicotomía prosa y verso no excluye a una obra del resultado de la creación (*poiesis*)—, no cabe distinción entre las *Etiópicas* de Heliodoro y la *Odisea* de Homero. De la misma manera, tampoco habría por qué establecer diferencias entre el *Filostrato* de Boccaccio —escrito en octavas— y las novelas caballerescas en prosa *Filocolo* o *Amadís de Gaula*, cuyo autor en palabras de Tasso, “merita maggior lode ch'alcuno de gli scrittori francesi”.³³ Y a propósito de éste, el sorrentino agrega, pese a los elogios de Dante en su *Commedia* y la centralidad que tiene en todo el *De vulgari eloquentia*, que incluso es superior a Arnaut Daniel.³⁴

³² *Discorsi*, pp. 205-206.

³³ *Discorsi*, p. 203.

³⁴ De entre las novelas de caballerías españolas, Tasso menciona, además del *Amadís de Gaula*, el *Amadís de Grecia* y el *Primaleón*. El conocimiento de estas novelas por parte de Tasso no es nada extraño si se toma en cuenta el *Rinaldo*, primer esbozo épico en el que intentaba emular los poemas de su padre: *Amadigi* y *Floridante*, *romanzo*, por cierto, incompleto que el mismo Torquato concluyó antes de su publicación en 1587.

Al querer elevar los temas amorosos al nivel de los temas épicos, Tasso rechaza la dicotomía discursiva entre prosa y verso, pero no explora las intenciones, posibilidades y diferencias. Aquellas que —por ejemplo— Ortega y Gasset enunciará una vez que Ariosto haya logrado emanciparse de la interpretación aristotélica de la mano de la novela cervantina que, como el Ulises dantesco y los exploradores en América, sobrepasa los límites establecidos por el clasicismo:

Novela y épica son justamente lo contrario. El tema de la épica es el pasado como tal pasado: háblasenos en ella de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es de cualquier tiempo histórico remoto [...]. El pasado mítico no es *nuestro* pasado [...]. Lo viejo es cada vez más viejo. Aquiles, empero, está a igual distancia que Platón.³⁵

En contraste con estas palabras de Ortega —cuya lectura del *Quijote* no podría entenderse cabalmente fuera de las discusiones acerca de la novela realista decimonónica frente a las innovaciones de Unamuno, Azorín y Baroja— hay que reparar en la evolución natural de la epopeya hacia la novela. La narración, sin importar de entrada temas o funciones, es la semilla de ambos géneros, posteriormente se hablaría de una ramificación y, entonces sí, se consolidaría el divorcio. Importa mencionar también en este punto la historia frente a la epopeya y la prosa de ficción, hecho en el que Nieves Rodríguez repara a propósito de la cualidad central de estas tres:

La épica abordó las hazañas de un héroe, individual o colectivo, hazañas que considera verdaderas e históricas; la Historia, por su parte, prestó gran interés a los testimonios de la épica para desarrollar sus argumentos valiéndose de sus relatos; de modo que ambas se retroalimentaron. La prosa de ficción se beneficia de esta interacción y se va abriendo camino, desprendiéndose poco a poco de la utilidad que se concedía a la literatura sapiencial y ejemplar, hasta adquirir su carta de independencia en el Renacimiento.³⁶

Por medio de estas palabras de Nieves Rodríguez, quien teoriza a partir de un análisis de las distintas formas y funciones de la prosa narrativa a varios siglos del *romanzo* ariostesco y la novela cervantina, habrá que comprender la realidad de Tasso, y más tarde de Lope, para quienes estos cambios representaron un terreno de experimentación y amalgamamiento. Para el autor de la *Gerusalemme liberata* lo esencial es la cualidad narrativa de la epopeya y de la novela, en las cuales

³⁵ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre el Quijote*, Gredos, Madrid, 2012, “Meditación primera”, pp. 58-59. Si bien el razonamiento de Ortega a propósito del *Quijote* pareciera tener en la mira la crisis de la novela realista decimonónica, es interesante esta distinción que hace entre forma y fondo que establece en el primer apartado de su meditación primera. De cara a la definición de lo épico en el presente trabajo rescato esta importante cita: “La epopeya, por ejemplo, no es el nombre de una forma poética sino de un fondo poético substantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a plenitud” (*Ibidem*, p. 55).

³⁶ Nieves Rodríguez Valle, *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles*, El Colegio de México, México, 2017, pp. 16-17

la peripecia —o *ravolgimento*— tiene un lugar fundamental a causa del final feliz que el sorrentino aconseja para el poema épico.³⁷ Esta tensión entre el cambio de fortuna y el final feliz en matrimonio, que en la épica valida el mito fundacional de un régimen político, se encuentra —gracias al modelo homérico seguido por sus autores— en la recién redescubierta³⁸ novela de Heliodoro y en las *Aventuras de Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio:

Si atendemos al patrón de las novelas eróticas, veremos que todas guardan una estructura cuyas características básicas sólo varían en la secuencia de episodios relacionados con la pareja de protagonistas. Estos, casi siempre se ven separados por accidentes o por las circunstancias, y en este lapso de separación padecen una serie de vicisitudes, entre las que figuran en lugar preponderante los naufragios y la esclavitud, hasta la reunión y final feliz.³⁹

Si bien Tasso puso atención en las similitudes narrativas entre poetas y novelistas y trazó un camino entre Homero y Heliodoro o entre Ariosto y el *Amadís de Gaula*, no fue sino el Pinciano quien dedicó más tinta a esta cuestión. De esta manera, en su *Philosophía antigua poética*, sus observaciones iniciales parten del mismo precepto aristotélico en el libro dedicado a la *mimesis*, donde Ugo cuestiona la naturalidad del verso en el habla de los personajes que intervienen en una obra literaria:

El que habla en metro ¿a quién imita?, ¿qué rústicos, qué plebeyos, qué ciudadanos hablan en metro, como en las bucólicas y cómicas? y ¿qué príncipes, como en las trágicas, hablan en metro? ¿en qué senados, qué consultas, qué ayuntamientos hablaron príncipes y señores jamás en metro? [...] ¿A quién, digo, imitan los trágicos en hablar en metro? Ni ¿qué tiene que ver el metro con el poema?⁴⁰

a lo que el Pinciano del diálogo responde:

³⁷ Véase *supra*, pp. 27-28 donde se habla acerca de las partes de la epopeya en Tasso y de la crítica que éste hace en contra del final trágico del *Morgante* de Pulci (*Discorsi*, p. 163).

³⁸ Emilio Crespo Güemes señala en su edición de Heliodoro que las *Etiópicas* habrían sido introducidas en occidente por Vicentius Opsopoeus en 1534 (Emilio Crespo Güemes, “Introducción general”, en Heliodoro, *Las Etiópicas*, Gredos, Madrid, 2002, p. XXIX). Por su parte, Marcelino Menéndez y Pelayo habla de una serie de traducciones al español entre las que destaca la de 1587 que, impresa en Alcalá de Henares, conoció cinco ediciones. Asimismo, insiste en la importancia que la imitación de *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte* tuvo en España. Según el polígrafo, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Nuñez de Reinoso, también imitación de los *Ragionamenti amorosi* de Ludovico Dolce, habría sido el verdadero germen del *Persiles* cervantino (Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela II: Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Aldus, Santander, 1943, pp. 71-88; o bien Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas*, t. II, *Orígenes de la novela*, ed. Universidad de Cantabria/Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2017, t. 2, pp. 367-377. En adelante cito de la edición de 2017).

³⁹ Lourdes Rojas Álvarez, “Prólogo” a Aquiles Tacio, *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, p. XVIII.

⁴⁰ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, ed. José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, t. I, Diálogo III, p. 116. En adelante uso la abreviatura “Pinciano” seguida número de diálogo en romanos y página en arábigos.

No sólo el metro es necesario a la poética, mas que del todo la es contrario y que yo estoy admirado cómo dieron los antiguos en un disparate tan grande de escribir fábulas en metros; y que, proponiendo imitar, deshacen del todo los nervios de la imitación, la cual está fundada en verisimilitud; y el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad. Y he caído en la cuenta que la *Historia de Ethiopia* es un poema muy loadado, mas en prosa; y también las comedias italianas en prosa son poemas y parecen muy bien; y los que dicen entremeses también lo son y parecen mucho mejor en prosa que parecieran en metro. (Pinciano III, p. 116)

Si bien Fadrique responde en defensa del verso al argumentar que la poesía debe deleitar “no sólo en la cosa, mas en la palabra”, asegura que, en efecto, “no es forzoso el metro al poema”, de modo que entre los tres participantes del diálogo hay un consenso en torno a la exposición que Ugo hace de Aristóteles al respecto: “No la prosa y el metro diferencian a la historia de la poética; sino porque ésta imita y aquélla, no. Porque, si la obra de Heródoto se pusiese en metro y la de Homero, en prosa, no por eso dejaría de ser éste poeta y aquél, histórico” (Pinciano III, p. 115).

Como es evidente, las causas de esta discusión son aristotélicas y esencialmente dos. La primera es aquella que apela a uno de los primerísimos preceptos de la *Poética*, ya mencionado a propósito de los *Discorsi* de Tasso. La *mimesis* como punto de partida para la discriminación entre lo que es poesía (lo que hoy llamaríamos ‘literatura’) y lo que no lo es, adquiere mayor fuerza de cara a la aparición de nuevos fenómenos literarios como la ya en paulatina construcción novela moderna.

La segunda causa es aquella que he mencionado a propósito de la actitud de Minturno hacia los *Trionfi* de Petrarca, o de los defensores del *Orlando furioso* como poema épico. Y es que existía entre los preceptistas del Renacimiento la convicción de amalgamar las obras y géneros, con todo y sus especificidades, con los expuestos por la *Poética* a raíz de su redescubrimiento.

En lo que respecta a la novela bizantina, el Pinciano examina con mayor atención este amalgamamiento entre la epopeya y la novela en la epístola decimoprimeras. En ésta exalta las *Etiópicas* por su calidad en conjunto, que no por el cumplimiento mecánico de las partes (prólogo, invocación y narración) de la novela de Heliodoro respecto de los poemas homéricos y la *Eneida*, como sería el caso de la *Farsalia*:

Los Amores de *Théagenes* y *Cariclea* de Heliodoro y los de *Leucipo* y *Clitofonte* de Achile Estacio son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida*; y todos estos libros de caballerías, cual los cuatro dichos poemas, no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga ni tampoco esencialmente se diferencia uno de otro por las condiciones individuales, así como dicen hay diferencia de un Pedro a otro; y es una cosa buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus calidades [...]. Yo, a lo menos, más quisiera haber

sido autor de la *Historia* de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano (Pinciano XI, p. 461).

En la misma línea de aquellos preceptistas que criticaron la fábula desbordada del poema de Lucano, el Pinciano apela al principio de verosimilitud de Tasso y retoma la polémica cuestión de los libros de caballerías. A éstos, sin embargo, aun habiendo aceptado el *romanzo* italiano dentro de las formas canónicas aristotélicas, los considera poco recomendables por su naturaleza frívola a la que ya aludían los humanistas españoles de años anteriores:

aun estoy por decir de las milesias o libros de caballerías, los cuales, aunque son graves en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas. No hablo de un *Amadís de Gaula* ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno; sino de los demás que ni tienen verosimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave y por eso las decía un amigo mío “almas sin cuerpo” (porque tiene la fábula, que es la ánima de la poética, y carece del metro) y a los lectores y autores dellas, “cuerpo sin alma” (Pinciano XI, p. 467).

El juicio del Pinciano sobre los libros de caballerías frente a la novela bizantina es fundamental, pues esto significa un paso más rumbo a la teorización de la epopeya en prosa. Una teoría centrada más en los contenidos y en las ideas que en la forma y en sus técnicas narrativas. Poco importa en las observaciones del Pinciano si, pese al inicio *in medias res*, en Heliodoro se cumpla o no con las partes cualitativas de la epopeya. En cambio, se pondera el *docere* frente al *delectare*, de manera que la variación entre la fábula principal (la guerra o la aventura) y el tema amoroso se encaminen hacia un fin más elevado en comparación con el idealismo caballeresco.

Sobre la teorización de los nuevos géneros no aristotélicos, igualmente interesantes fueron los juicios de Francisco Cascales en cuyas *Tablas poéticas* hizo una distinción entre poema heroico y una suerte de apéndice o subgénero que denominó ‘épicas menores’, grupo en el cual enlistó la égloga, la elegía y la sátira; en contraposición al soneto y a la canción, los cuales colocó en el apartado de la poesía lírica:

La epopeia pues es el poema heroico, eclogas, sátiras, elegias, y qualquier poesía; donde para su ser perfecto no se requiere baile, ni canto. Desta misma especie podemos llamar los *Cantos*, o *Capitulos* de Dante Alighiero, en que trató divinamente del *Purgatorio*, del *Infierno* y del *Paraiso*, y los *Triumphos* famosos del Petrarca; y en nuestra compostura de arte mayor, las *Trezientas* de Juan de Mena. Pero principalmente las que por excelencia se llaman estancias, aptísimas para celebrar las gloriosas y claras hazañas de los varones ilustres, como se ve en el *Goffredo* de Torquato Tasso, gran observador de la ley poética, o en el *Orlando Furioso* del felicemente atrevido Ariosto: y en nuestra lengua, las *Lágrimas de Angélica* del casto y culto Barahona, y la *Lusiada* del divino Camoes Lusitano, y la celebrada *Araucana* de Don Alonso de Erzilla, y los versos sueltos que en esta edad se han comenzado a usar, como las *Piscatorias* del Paterno y la *Asturiada* de Cortereal. También

hallareis poesíaa vulgar de la una y otra épica manera; es a saber, en prosa, y en verso, qual es la *Arcadia* de Sanazaro, el *Ameto* del Bocacio, el *Amor enamorado* de Minturno, la *Diana* de Montemayor, y el *Pastor de Filida* de Montalvo (*Tablas poéticas*, pp. 217-218).

Así como Tasso con las caballerías españolas y el Pinciano con Heliodoro, llaman la atención los ejemplos de Cascales. La inclusión de Dante y de Petrarca habla de la influencia que —amén de la del autor de la *Gerusalemme liberata*— ejerció Minturno sobre sus *Tablas poéticas*. No obstante, se trata de una influencia que lo lleva a buscar poetas épicos del pasado medieval castellano como es el caso de Juan de Mena. Su selección de epopeyas renacentistas también es extraña, pues ya no sólo aparecen los consuetos Virgilio y Tasso de los que hablaba el Pinciano. En las *Tablas poéticas* se encuentran ya canonizados los *romanzi* tanto italianos (*Orlando furioso*) como españoles (*Las lágrimas de Angélica*), además de un poema completamente ajeno a las normas aristotélicas como *La Araucana*. De igual manera sucede con algunas obras en prosa que se incluyen entre estas épicas menores, entre ellas las obras de Boccaccio, Sannazaro, Montemayor y Gálvez de Montalvo, todas éstas, novelas pastoriles.

Pese al descontento de Menéndez Pelayo, la inclusión de la novela pastoril entre estas épicas menores no es del todo desacertado si se pone atención a ciertos elementos que una vez más se configuran como motivos.⁴¹ Éstos aparecen canonizados por conducto de la *Arcadia* de Sannazaro, y un tanto sugeridos en el episodio ariostesco de Angélica y Medoro. De la misma forma, cabe hablar también de los libros de caballerías de Feliciano de Silva, pues como bien demuestra el polígrafo en sus *Orígenes de la novela* y Avalle Arce comenta a propósito del autor del *Lisuarte de Grecia*,⁴² la materia pastoril no había logrado congregarse en torno a un género, de ahí que se le encuentre en su forma más pura en las églogas de Garcilaso, dramatizada en Juan de la Encina y Gil Vicente, o intercalada en novelas bizantinas y caballerescas hasta llegar al *Quijote*:

Apuntan, pues, en las obras de Feliciano de Silva una serie de elementos pastoriles. El mundo bucólico, sin embargo, no alcanza a desligarse de las otras formas de la vida y actúa solo en calidad de adjunto, como un entremés contrastante. Lo pastoril todavía está un poco disforme, esquematizado, presente más en forma alusiva que recreación actualizada, a partir del número de páginas que pueda ocupar [...]. El dinamismo sin trabas de la caballeresca o

⁴¹ “Gravemente yerra [Cascales] en reducir a la poesía épica (llamándolas *épicas menores*) la égloga, la sátira y la elegía, pero acierta en incluir las novelas, y hasta los libros de caballeros errantes” comenta el polígrafo (Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1943, t. II, p. 244).

⁴² Los últimos capítulos del *Amadís de Grecia* —que llegan a su fin con el viaje al infierno de Anástarax—, la tercera parte del *Florisel de Niquea* y la segunda parte de la *Celestina* son las obras mencionadas. Interesante es también, al respecto, el artículo de Juan Ramón Muñoz Sánchez, “El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea*”, *Nueva Revista de filología hispánica*, 52 (2004), pp. 29-44.

el espacialmente restringido de la *Celestina*, pero abierto en cuanto a posturas vitales, éstas son las preferencias mentales de Silva, no la estática de la pastoril, cuya dimensión preferida es la de profundidad psicológica y no panoramas espacio-temporales.⁴³

El juego espacio-temporal, propio de la epopeya, de las novelas bizantinas y de caballerías, es justamente el recurso del que los novelistas tuvieron que echar mano para poner en movimiento aquello que los primeros dramaturgos lograron conseguir con los diálogos del canto amebio, los cuales, al ir acompañados de conflictos y acciones, definieron las tramas del *Aminta* de Tasso y de *Il pastor fido* de Guarini. La importancia de Sannazaro en la novela pastoril radica exactamente en la cohesión narrativa que quiso dar a las diez églogas, precedidas de textos en prosa, que configuran su *Arcadia*, habilidosas muestras de técnica versificadora —sobre todo en lo que concierne a los *sdrucchioli*— en un entorno bucólico ya antes tanteado por Petrarca en “Chiare, fresche et dolci acque” (*RVF*, 126) y otras canciones.⁴⁴ La puesta en movimiento por medio de la trama se vio potenciada por el retorno autobiográfico de Sincero,⁴⁵ pastor-peregrino enamorado, a Nápoles desde la Arcadia, utopía pastoril donde los virgilianos juegos en honor a Anquises (también presentes en las *Stanze* de Poliziano) reaparecen en la novena prosa para honrar a la difunta pastora Massilia, tradiciones entremezcladas de las que acaso Góngora se sirvió en sus *Soledades*.

Lo mismo sucederá en la décima del *prosimetrum* cuando los pastores, conducidos por el viejo Enareto, descienden a una cueva donde contemplan el mítico legado de los dioses fundadores de Arcadia, sin que esto tenga, empero, alguna función épica como en la *Eneida*. De mayor importancia resultan la segunda égloga de Garcilaso y, especialmente, *La Diana* de Montemayor en las cuales bucolismo y función épica logran consolidarse como características intrínsecas de la épica menor (por no tener que diferenciar entre poesía y novela) quizá, y sólo quizá, como un remanente del tono profético de las églogas I y IV de Virgilio.

En lo que se refiere a la composición del más grande de los ingenios castellanos (fechada en julio de 1533 por Keninston, es decir veintinueve años después de Sannazaro), muy cerca de parecer un tentativo de poema épico-bucólico, debe atribuirse la canonización de uno de los motivos más recurrentes en la novela pastoril: el de la enumeración de personajes ilustres. Como

⁴³ Juan Bautista Avalle Arce, *La novela española*, segunda edición corregida y aumentada, Itsmo, Madrid, 1974, p. 42.

⁴⁴ En adelante, como aquí, uso la abreviatura “*RVF*” para citar el cancionero de Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*). Cito de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Paola Vecchi Galli, Rizzoli, Milano, 2015.

⁴⁵ El autobiografismo de Sincero lo sugiere el mismo nombre, ya que Sannazaro publicaba en la Academia Pontaniana de Nápoles con el pseudónimo de Actius Syncerus.

señala Elias L. Rivers en su edición crítica de las obras completas de Garcilaso, Severo recuerda a Enareto, el anciano pastor sannazariano,⁴⁶ y la *descriptio* a través de la urna, según cuenta Nemoroso, a los escudos de Eneas y Aquiles.⁴⁷ La mezcla de dos elementos que en la épica clásica funcionaban de manera similar es lo que permite al toledano distinguirse y sobresalir como poeta original frente a Virgilio y Sannazaro. Aquí Severo, arquetipo en fin de la Sibila virgiliana, no conduce a los pastores a un lugar misterioso como Enareto, sino que es él quien se encarga de revelar los misterios de la urna, episodio que recuerda más bien, además de los escudos ya aludidos, a la entrada en el Hades en el sexto de la *Eneida* donde el héroe troyano observa la historia de Dédalo, en aras de descender y conocer el porvenir de Roma bajo el mandato de Augusto.

El recurso épico de la enumeración, tanto a través del motivo de la entrada a la cueva como a partir del recurso de la éfrasis, se consolida de manera definitiva en la novela de Montemayor con la visita de los pastores al palacio de Felicia, episodio que se concluirá con el canto de Orfeo, repetido en Gil Polo y Gálvez de Montalvo, donde se recordarán los nombres de las principales mujeres de España. Destaca también, sin embargo, la presencia de héroes romanceriles como el Cid, Fernán González y Bernardo del Carpio o algunos personajes célebres como Antonio de Fonseca y Luis de Vilanova, todo ellos figurados en un padrón de bronce acompañados de epitafios, algunos en versos de arte mayor, otros en arte menor:

Bernardo del Carpio soy,
espanto de los paganos,
honra y prez de los cristianos,
pues que de mi esfuerzo doy
tal ejemplo con mis manos.
Fama, no es bien que las calles
mis hazañas singulares,
y si acaso las callares
pregunten a Roncesvalles
qué fue de los doce pares.⁴⁸

La alternancia entre prosa y verso, así como los motivos pastoriles y caballerescos que hasta aquí he mencionado se verán reflejados en las dos novelas paradigmáticas del género bizantino en

⁴⁶ Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. Elias E. Rivers, Castalia, Madrid, 2001, p. 368, n. 1059ss.). En adelante abrevio “*Garcilaso*” seguido de la página y el verso cuando me refiera a un comentario de Rivers; en caso de citar a Garcilaso, uso el nombre de la composición seguido del número de verso.

⁴⁷ Se trata en realidad de una idea del hispanista francés George Cirot que Rivers incluye en sus comentarios (*Garcilaso*, p. 175, n. 1172ss.).

⁴⁸ Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 2018, p. 272.

España. La *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso agrupa en torno a los viajes épico-bizantinos de sus protagonistas aventuras y guiños a los libros de caballerías, como es el caso de la *Ínsula de la Crueldad* o de algunos otros episodios que se remontan al *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva. Todo ello narrado por la desdichada Isea quien, en sus palabras iniciales, recuerda en todo momento a la *Fiammetta* de Boccaccio.

En *La selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras no predominan, en cambio, los libros de caballerías, sino las églogas y todo el aparato dramático de Garcilaso y Juan de la Encina. A la aventura por Italia del peregrino de amores se suman un sinnúmero de representaciones que la crítica ha leído como el antecedente directo de los autos sacramentales intercalados en *El peregrino en su patria* lopesco.

Ahora bien, hay que ser conscientes de que ni la novela de Núñez de Reinoso —pese a su marcado modelo bizantino en lo que respecta a las peripecias que sufre una pareja de amantes a la que les es prohibida la unión matrimonial— ni la Jerónimo de Contreras —donde el protagonista es un amante desechado al estilo de la *Arcadia* de Sanazzaro—, comparten la intención encomiástica que Montemayor y Garcilaso plasman en sus enumeraciones digresivas.

El caso de los libros de caballerías y de la novela bizantina importaba a los preceptistas aristotélicos por las similitudes formales que había entre éstos y la epopeya. Los libros de pastores, en cambio, por su cualidad encomiástica y, de algún modo, narrativa, ceden en el caso de *La selva de aventuras* al terreno llano de la espectacularidad que premia una vez más la forma.

La síntesis de todo este aparato épico teorizado por Tasso, Pinciano y Cascales (entre otros como Minturno y Luis Alfonso de Carvallo) aparecen con mayor fuerza en los dos grandes autores del siglo XVII: Cervantes y Lope de Vega. En el primero, claro está, premia la innovación y la mirada crítica. Desde los encomios políticos suprimidos intencionalmente en *La Galatea* donde se ponen por enfrente las letras a las armas; hasta el matiz irónico y crítico que circunda *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En Lope, por el contrario, cabría hablar de readaptación y actualización de las intenciones épicas de Montemayor y Garcilaso, en favor de la imagen del imperio del que él formaba parte como poeta. El Fénix de los ingenios irá de lo particular en su *Arcadia* hasta lo universal en *El peregrino en su patria*, donde la mescolanza de varios elementos no sólo épicos, sino también líricos y dramáticos, pone fin a las discusiones genéricas a la espera de un Cervantes que ha de dar el golpe definitivo con el *Quijote* un año después.

1.4. AFINIDADES ENTRE ÉPICA Y TRAGEDIA. LA FRAGUA DE LA COMEDIA NUEVA

Aunado con los debates que en la Europa del siglo XVI se llevaron a cabo en torno a la epopeya, hubo otro de gran importancia que no cesó sino hasta muchos años después: el de la tragedia y, por consiguiente, el de la comedia. El momento más importante de esta discusión se dio probablemente entre los siglos XVIII y XIX, pues con el clasicismo francés de Nicolas Boileau pareciera materializarse el sueño humanista interrumpido solamente por la maestría experimental de Lope de Vega, Calderón de la Barca, William Shakespeare y Molière.

En el caso particular de España —una vez condenados Lope y Calderón por Ignacio de Luzán (1737) y sus contemporáneos— a lo largo del XVIII destaca también el estricto apego a las unidades aristotélicas (acción, tiempo y espacio) que tanto extrañan al lector contemporáneo en las tragedias de Nicolás Fernández de Moratín, así como la excesiva intención edificante de las comedias de Tomás de Iriarte. En cambio, la solución moderna de *El viejo y la niña* (1790) y de una comedia en prosa como *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín —con todo y las unidades—, y, más tarde, la ruptura definitiva con los preceptos clasicistas, que mueve al duque de Rivas a escribir su *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), derrumban por completo la discusión aristotélica desde sus mismas bases. Para ese entonces la epopeya pervivirá, pero su importancia será secundaria frente a la novela. Tal es el caso del inacabado y fragmentario *Pelayo* (ca. 1824) de José de Espronceda frente a *El Rodrigo* (1793) de Pedro Montengón, que reformula el argumento épico de la pérdida de España en el 711 en una narración en prosa.

El patrón se repite entre el teatro y la epopeya, pues, así como Ariosto renovó la narración en verso para luego dar paso al aristotelismo de Tasso, los dramaturgos del siglo XVII pusieron las bases para un teatro nuevo mediante observaciones prácticas, si bien la centuria siguiente tuvo una intención más próxima —dentro de sus distintas particularidades— a la de Gian Giorgio Trissino y su aristotélica tragedia *Sofonisba* (representada ante Leon X en 1520).⁴⁹ Los coros, la catársis y, sobre todo, las supuestas tres —o a veces dos— unidades, además de otros elementos propios de la tragedia ática, no dejaron de ser una preocupación para los hombres cultos del XVI y del XVIII que concibieron muchas veces su idea grecolatina del teatro a espaldas del corral de comedias o de las salas de frontón donde los dramaturgos franceses —fascinados por los actores de la *Commedia dell'arte* italiana— representaban cuando no lo hacían en la corte.

⁴⁹ Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles de siglo XVI*, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961, p. 148.

Así, por ejemplo, a mediados del siglo XVI en España, Jerónimo de Bermúdez utiliza aún los coros a la usanza grecolatina en su *Nise lastimosa* y en su *Nise laureada* (1577). En el terreno de las teorías, Alonso López Pinciano y Francisco Cascales dedicaron unas cuantas líneas al coro, el cual incluyeron entre las partes cuantitativas de la tragedia junto con el prólogo, el episodio y el éxodo. No obstante, pareciera que estos preceptistas no veían ya para entonces un sentido muy práctico al coro, pues, a diferencia de otras cuestiones medulares que atañen a la poética aristotélica y su relación con los poetas contemporáneos, no expresaron indignación o molestia ante este problema:

La fábula trágica activa se divide en cuatro partes, conforme doctrina de Aristóteles: prólogo, éxodo, chórico. Por este orden lo escribe el Philósofo, el cual no guardaré yo, a fin de hacerme más claro, para lo cual es necesario comenzar a decir el choro.

Choro fue, acerca de los antiguos, dicho la junta de los actores y representantes, en la cualuna hablaba en vez de todas juntas o todas juntas cantaban o lloraban. Este choro fue dividido en tres partes: en párodo, estásimo y como; y es de advertir que no todas eran siempre necesarias, sino que una vez se servía el choro de una, y otra, de otra. (Pinciano VIII, p. 365)

La cuestión del coro no pasa de ser en realidad una de aquellas obligaciones —que como aristotélico tenía— de comentar cada pasaje y precepto, aun cuando éstos no tuvieran ya razón de ser en la España de su tiempo. El Pinciano lo menciona y examina junto con las otras partes de la tragedia, así como de la fábula trágica (prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe).⁵⁰ No obstante, para efectos prácticos, tiene mayor relevancia la discusión acerca de los actos de los que Horacio hablaba en la epístola a los Pisones, tanto en lo que concierne a su número como a su contenido:

Neve minor neu sit quinto productior actu
fabula, quae poscit vult et spectata reponi.
(*Art. poet.*, vv. 189-190)

A causa de esto, el Pinciano se ve obligado a repartir las mencionadas partes dentro de los actos, ya que de otra manera el precepto aristotélico permanecería reducido a la mera descripción de un teatro confinado a la erudición bibliográfica sin ningún enlace con el mundo renacentista:

Cada uno puede sentir como quisiere, que la cosa es no de mucha esencia; y haciendo una comparación entre los cinco actos y las cuatro partes en que la fábula se divide, me parece que el primer acto y la prótasis es todo uno; y la epítasis y catástasis contienen el segundo,

⁵⁰ Véase Pinciano VIII, p. 368.

tercero y cuarto; y que la cathástrophe y el quinto acto es todo casi uno; así como el acto primero y la prótasis. (Pinciano VIII, p. 368)

Los dramaturgos, por su parte, entendieron mejor esta situación desde sus competencias artísticas. Poetas como Cristóbal de Virués o Lupercio Leonardo de Argensola —de entre los tragediógrafos “el más penetrado de cultura clásica” según Jean Canavaggio—⁵¹ dejaron de lado estos preceptos y marcaron así un camino rumbo a la originalidad del teatro de Lope de Vega y de sus continuadores. En gran parte de sus tragedias desaparecieron los coros, hecho que se llevó a cabo también con plena consciencia de una evolución dramática que ya no podía sujetarse al imperativo aristotélico. El caso del capitán Virués es un ejemplo de esto, pues hay tragedias en las que inserta el coro y otras en las que no. Lupercio Leonardo de Argensola, por su parte, declara —en voz de la tragedia que habla al público— en el prólogo de la *Alejandra* lo siguiente:

El sabio Estagirita da liciones
cómo me han de adornar los escritores;
pero la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,
y, quitándome un acto —que solía
estar en cinco siempre dividida—,
me han quitado también aquellos coros
que andaban de por medio entre mis cenas.
(Lupercio Leonardo de Argensola, *Alejandra*, vv. 14-21)⁵²

Como señala Argensola, hay una voluntad de ruptura con los preceptos aristotélicos motivada por “la edad”, es decir los cambios que naturalmente habría que introducir en la tragedia de acuerdo con lo que funciona mejor en escena. Así mismo, otra de las innovaciones que añadieron los dramaturgos en contra de los preceptos clásicos fue el del número de actos. Éstos también se redujeron de cinco a cuarto y, en algunas ocasiones, hasta en tres como en *La gran Semíramis* del capitán Virués. Sin embargo, estas modificaciones se perciben no sólo en el caso de este dramaturgo, sino también en la obra de otros tantos a medida que uno se acerca a Lope de Vega. Basta comparar *El trato de Argel* y la *Numancia* con las comedias que Cervantes publicó en 1613; basta también recordar *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas en cuyo primer libro figura la “Loa a la comedia”. Ahí se documenta de manera explícita este cambio en un arrebato

⁵¹ Jean Canavaggio, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 20.

⁵² Cito de la edición de ed. Luigi Giuliani: Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza; Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Huesca; Instituto de Estudios Altoaragoneses, Teruel, 2009.

nacionalista en el que se enumeran, puestos intencionalmente de lado griegos y latinos, los principales dramaturgos españoles desde Juan de la Encina hasta Lope de Vega, sus obras, así como las innovaciones escénicas, espectaculares y dramáticas que paulatinamente se fueron introduciendo a lo largo de aquellos años:

Hacían cuatro jornadas,
tres entremeses en ellas,
y al fin con un bailecito
iba la gente contenta.
Pasó este tiempo, vino otro,
subieron a más alteza.
Las cosas ya iban mejor;
hizo entonces Artieda
sus *Encantos de Merlín*
y Lupercio sus tragedias;
Virués hizo su *Semíramis*,
valerosa en paz y en guerra;
Morales, su *Conde loco*,
y otras muchas sin aquestas.
Hacían versos hinchados,
ya usaban sayos de telas
de raso, de terciopelo,
y algunas medias de seda.
Ya se hacían tres jornadas,
y echaban retos en ellas,
cantaban a dos y a tres,
y representaban hembras.
(Agustín de Rojas, *El viaje entretenido* I, pp. 152-153)⁵³

Tampoco hay que olvidar las teorías de Bartolomé de Torres Naharro al respecto, en cuyo proemio a su *Propalladia* (Nápoles, 1517) trataba casi medio siglo antes acerca del término “jornada” como sustituto del horaciano “acto”:

Quiero ora decir yo mi parecer pues el de los otros he dicho y digo ansí que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división d’ella en cinco actos no solamente me parece buena pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. (Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, “Prohemio”, p. 971)⁵⁴

⁵³ Cito de la edición de Jean Pierre Ressot, Castalia, Madrid, 1972. El número romano indica el número de libro.

⁵⁴ Cito de la edición de Bartolomé Torres Naharro, *Teatro completo*, ed. Julio Vélez-Sainz, Cátedra, Madrid, 2013. En adelante, para citar las obras de Naharro, menciono solamente el título de la comedia seguido del número de verso.

Con todo y este desfase entre la esfera de los literatos y la de los dramaturgos que vivieron de vender sus obras o de crear sus compañías, no desapareció nunca —ni a nivel teórico ni práctico— el precepto aristotélico que unía a la epopeya y al teatro (particularmente a la tragedia) bajo el estudio de la poética. Tanto un género como el otro se congregaba, pues, en torno a la mimesis, en las acciones de hombres ilustres que ambos imitaban:

La epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un relato. (*Poética*, 1449b)

Aristotélicamente, tanto la epopeya como la tragedia (y, por consiguiente, también la comedia) compartían su cualidad narrativa por medio de la mimesis. No obstante, era en sus métodos de imitación donde se reconocía la diferencia sustancial entre ambas. Minturno, por ejemplo, ponía especial énfasis en los tres modos de narración, atribuyendo a cada una los tres géneros básicos —si exceptuamos al ensayo— que aun hoy se distinguen, es decir la epopeya y la novela, la poesía lírica y el teatro:

E riguardando al modo del narrare, tre narrazioni faremo; l'una delle quali è semplice, e propria de' Lirici; ed è, quando parla il poeta senza vestirsi dell'altrui persona: di chi vi saranno sesmplo la più parte delle rime del Petrarca, e delle mie. L'altra è pura imitazione, e propria degli scenici; e si fa, quando il poeta deposta la sua persona si veste dell'altrui, il che leggerete nelle'egloghe mie. La terza è mista dell'uno e l'altro modo, e propria degli epici, e si fa, quando eglino parte per loro stessi, parte per le persone a parlare introdotte ragionano; sicome ne' *Trionfi* del Petrarca troverete. (Minturno, p. 18)

Las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales —siguiendo aquí al Tasso de los *Discorsi*, autor también de una tragedia (*Il re Torrismondo*, 1587)— son también otro ejemplo de la importancia que se le otorgaba a las observaciones aristotélicas en torno a la fábula, la imitación y, sobre todo, a los instrumentos que se habrían de usar en cada uno de estos tres tipos de narración:

Los poetas imitan ya con metro, ya sin metro; y esto de tres maneras, según la sentencia del filósofo: Vel quod rebus genere diversis, vel quod res diversas imitantur, vel quod diverso modo. «O imitan los poetas (dize) con cosas diversas, o cosas diversas, o en modo diverso.» [...] El poeta heroico imita con palabras, no más; el scénico, con palabras y armonía; el lírico, con palabras, armonía y número. De aquí viene que toda la poesía se considera en tres maneras: hablando, sonando y dançando, unas vezes distintamente, y otras, todo junto. [...] Los modos con que imitamos son tres: exegetico, dramático y mixto. Modo exegetico es quando el poeta habla de su persona propia, sin introducir a nadie. Modo dramático es lo contrario, quando el poeta introduce a otros hablando, sin interponer jamás su persona. Modo mixto es el que participa de entrambos, quando el poeta, unas vezes habla él en su poema, otras haze hablar a otros. El lírico casi siempre habla en

el modo exegemático, pues haze su imitación hablando él propio, como se ve en las obras de Horacio y del Petrarca, poetas líricos. Los trágicos y cómicos hablan dramáticamente, callando ellos, siempre introduziendo a otros. El épico participa del uno y del otro modo. (*Tablas poéticas*, pp. 28-31)⁵⁵

De estas observaciones acerca de los instrumentos y de la necesidad de extraer un solo episodio de la epopeya para llevarlo a escena se desprenden las unidades que tan férreamente se aplicaron durante el siglo XVIII, al extremo grado de tener que señalar desde un inicio dónde y de qué hora a qué hora se llevaba a cabo la única acción de la tragedia o de la comedia. La cuestión de la unidad de tiempo proviene de este mismo precepto aristotélico en torno a la poesía épica y la tragedia. Apenas unas cuantas líneas abajo, el estagirita comenta que ambos géneros se diferencian

también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo. (*Poética* 1449b)

No obstante, ya desde finales del siglo XVI, López Pinciano —lejos del rigor de Ignacio de Luzán— esbozaba estas unidades a partir de sus interpretaciones sobre la *Poética* aristotélica al discutir, en torno a la tragedia, acerca de lo que en la *Odisea* —como potencial materia de representación escénica— eran episodios frente a su fábula única:

Ahora pues, dice Aristóteles, si alguno quisiere hacer alguna fábula de nuevo sobre sujeto y acción antigua, que, si la tal fábula esta recibida (que es decir, sea de varón grave), en ninguna manera el poeta nuevo la altere. Ansí que los episodios que ocupan de diez partes las nueve de la acción, puédelos alterar, mas la fábula (que es el argumento y brevísima parte de la acción) no debe recibir alteración por vía alguna (Pinciano VIII, p. 357).

De este modo, la escenificación del regreso de Ulises a Ítaca —según podría barruntarse a partir de estas palabras del Pinciano— habría de traer consigo una serie de recuentos de aquellas maravillosas aventuras narradas por Homero, dejando a la representación el desembarco del héroe y la posterior expulsión de los pretendientes de Penélope. Así, anulada la dieciochista unidad de lugar, la acción se desarrollaría en un periodo breve (no de veinticuatro horas ni de diez años), lo cual, desde el punto de vista del Pinciano, era lo recomendable para que el drama se llevara a cabo de manera satisfactoria.

⁵⁵ Dice Tasso con mayor concisión que “Un'altra differenza ancora, oltre il modo, è tra epopeia e la tragedia; e questa nasce da la diversità de le cose con le quali imitano e da gl'instrumenti, perché la tragedia, oltre il verso, adopera per purgar gli animi il ritmo e l'armonia” (*Discorsi* I, p. 158).

No obstante, ante las unidades de acción y tiempo los dramaturgos también optaron por desapegarse de los preceptos. Un ejemplo de ello es Juan de la Cueva que en su *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (representada en Sevilla en 1579) escenifica en cuatro jornadas no sólo la historia del héroe castellano y del conflicto entre éste y el rey por la liberación de don Sancho (padre de Bernardo), sino también los antecedentes de este conflicto. De la Cueva entonces comienza en la primera jornada con los amores entre Jimena y Sancho (y el consiguiente nacimiento de Bernardo); continúa en la segunda con otro conflicto entre Tibalte y el Conde de Saldaña, y en la tercera con Bernardo que descubre, ya adulto, la verdad acerca de sus padres. Finalmente, en la cuarta, estallará la guerra contra Francia a propósito de la cual se sucita la famosa batalla de Roncesvalles. El poeta, pues, ha puesto casi por entero aquel fragmento de la *Crónica general de España* correspondiente al reinado de Alfonso el Casto.

Así como Juan de la Cueva, autor también de un *Ejemplar poético* (1606), el capitán Virués, por su parte, advertía ya en los prólogos de sus tragedias acerca de sus intenciones de romper con la unidad de acción:

Y solamente, porque importa, advierto
que esta tragedia, con estilo nuevo
que ella introduce, viene en tres jornadas
que suceden en tiempos diferentes:
en el sitio de Batra la primera,
en Nínive famosa la segunda,
la tercera y final en Babilonia.
Formando en cada cual una tragedia,
con que podrá toda la de hoy tenerse
por tres tragedias, no sin arte escritas.
Ni es menor novedad que la que dije
de ser primera en ser de tres jornadas,
y de esto al fin y lo demás se advierta
con su alto ingenio cada cual, y admita
lo que más la virtud en sí despierte,
que es el fin justo a que aspirar se debe.
(Cristobal de Virués, *La gran Semíramis*, pp.73-74)⁵⁶

El prólogo de Virués es una clara llamada a las normas aristotélicas cuando habla de tragedia y tragedias “no sin arte escritas”, ya que, de acuerdo con los preceptos del estagirita, el capitán valenciano estaría escribiendo una tragedia conformada de múltiples unidades de acción, es decir

⁵⁶ Cito de Cristóbal de Virués, *Teatro clásico en Valencia*, ed. Teresa Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997.

que hay un trasvase de la epopeya (o de sus variantes narrativas: historia, novela) sin corte alguno. Se meten en apenas cuatro jornadas todas las tragedias que componen un poema épico.

En estos versos iniciales se trasluce, pues, como en el ejemplo de Argensola y el coro, el conocimiento que los poetas tenían sobre los preceptos, los cuales se anuncian desobedecidos desde un primer momento para tratar de evitar así la censura de parte de aquellos que, con una *Poética* en la mano, habrían de acusar al dramaturgo de ignorante. No es entonces, según Virués, el argumento el que ha de ajustarse a la unidad de acción, sino la unidad de acción la que ha de extenderse a beneplácito de un argumento que no sería tan atractivo sino representara la historia por el espectador reconocida. Es como si ahora fuera la epopeya aquella que moldea a la tragedia dando a la escena no episodios desgajados, sino auténticos argumentos épicos, históricos y míticos.

He aquí la fragua de la Comedia Nueva de Lope de Vega, quien, en su *Arte de hacer comedias*, se muestra inclinado hacia las innovaciones que Juan de La Cueva y Cristóbal de Virués presentan en estos dos ejemplos. Aparecen ahí las discusiones en torno a los temas y mecanismos que han de tener mayor éxito en escena y, por consiguiente, a la unidad de acción y a la repartición en actos que debe dársele al largo y desbordado argumento elegido por el poeta:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que, hasta el medio del tercero,
apenas juzgue nadie en lo que para.
(*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 298-301)⁵⁷

En este sentido, conviene rescatar aquí las palabras de Jean Canavaggio que, fuera de la clasificación “tragedia” establecida por Alfredo Hermenegildo en *La tragedia española del siglo XVI*, pone en su lugar a estos tragediógrafos dentro de la historia del teatro español de los Siglos de Oro, cuyas figuras más relevantes no son en absoluto ajenas a ellos:

El caudal de tragediógrafos de fin de siglo no se puede ya encerrar en los estrechos moldes de un supuesto género trágico: si bien sus características ilustran una dignificación del arte dramático que hará suya el teatro lopesco, también denotan un afán de libertad artística que anticipa, hasta cierto punto a la comedia nueva.⁵⁸

Si se comparan estas innovaciones con la *Numancia* de Cervantes, es posible observar que, en estos últimos años del siglo XVI, el autor del *Quijote* quería llevar a cabo su reforma del teatro por

⁵⁷ Cito de la edición de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2012. En adelante uso la abreviatura *Arte nuevo*, seguida del número de verso.

⁵⁸ Jean Canavaggio, *op. cit.*, p. 26.

un camino distinto del que habían trazado Juan de la Cueva, el capitán Virués y Lope de Vega. Cervantes buscaba una renovación de las ideas que movían a la tragedia ática, mismas que habían puesto en circulación los humanistas del siglo de Carlos V. Interesa al autor del *Quijote* profundizar en las coordenadas por las que se mueve el hombre frente a la divinidad, específicamente en la tragedia, cuyos mecanismos religiosos no logran mimetizarse con la modernidad en la que nace y se expande la Monarquía Hispánica. En este mismo sentido, conviene recordar los estudios de Jesús G. Maestro a propósito de la *Numancia* en los que se llama la atención acerca de una tragedia humana que no tiene precedentes en la historia del teatro:

Cervantes expresa en la tragedia el paso de lo trascendente a lo humano, es decir, de la *katharsis* que provocan los infortunios de los dioses a la *aisthesis* que experimentan los hombres ante su propia crueldad: la tragedia moderna evoluciona al pasar de las arbitrarias exigencias de lo metafísico al desarrollo de acciones humanas, que son resultado de la coacción de un poder humanamente semejante y físicamente superior.⁵⁹

En lo que concierne a lo formal, es claro que los últimos momentos del cerco de Numancia es sólo un episodio más de la extensa historia de la romanización de la península hispánica. Y es que aun y cuando Cervantes expresa su admiración por Lope de Rueda (no son sus *Pasos* ni los entremeses cervantinos materia propia de la poética del estagirita) en el prólogo a sus *Ochos comedias y ocho entremeses jamás representados* (1613), habría que aclarar que en su visión del teatro pareciera prevalecer algo del aristotelismo que el canónigo formula en el capítulo XLVIII del *Quijote* de 1605:

Y aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que sigan el arte que no con las disparatadas, ya están tan asidos y incorporados en su parecer, que no hay razón ni evidencia que dél los saque. Acuérdomme que un día dije a uno destos pertinaces: “Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos reinos, las cuales fueron tales que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?” —“Sin duda”, respondió el autor que digo, “que debe de decir vuestra merced por *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*”. —“Por esas digo”, le repliqué yo, “y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni

⁵⁹ Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 174.

en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo y para ganancia de los que las han representado”. Y otras cosas añadí a estas, con que, a mi parecer, le dejé algo confuso; pero no satisfecho ni convencido para sacarle de su errado pensamiento. (*Quijote* I, XLVIII, pp. 568-569)

El canónigo —y muy probablemente también Cervantes— se lanza principalmente en contra de aquel gusto popular que en cierta medida condiciona las comedias de Lope; así como de la innovación temática que mueve a Juan de la Cueva y a Cristóbal de Virués a ir más allá de los límites de la unidad de acción aristotélica. Menciona entonces las tres tragedias (de las que, por cierto, sólo sobreviven dos) de Lupercio Leonardo de Argensola y cita una comedia del joven Lope como ejemplos del éxito que puede alcanzarse siguiendo el “arte”, aquella misma palabra que usa Virués para referirse a los preceptos de la *Poética* de Aristóteles.

Cortar episodios de la narración épica o histórica para montarlos en una escena de acuerdo con un nuevo sistema que da solución al problema del destino en la tragedia ática es, pues, la forma más sucinta de explicar los objetivos de un Cervantes que se mueve entre un aristotelismo crítico y la necesidad de revitalización que se consolida modernamente en el *Quijote*. Su teatro no se limita a los preceptos, pero los da por sentados en su afán de explorar más a fondo sin hundirse en las profundidades del aristotelismo más férreo que impide a los poetas salir de los ejercicios académicos del primer Renacimiento.⁶⁰ Los criterios de originalidad son, de alguna manera, similares a los que dictaba el Pinciano. No porque Cervantes recicle con maestría un argumento, sino porque resignifica un mecanismo antiguo para hacerlo funcionar en su presente.

El camino de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués, en cambio, parte de una observación crítica de la *Poética* que no confía en las posibilidades que el autor del *Quijote* propone en su *Numancia*:

Y no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio y sabios
que prosiguieran el antiguo intento. [...]
introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conforme a este tiempo y calidades.

(Juan de la Cueva, *Ejemplar poético* III, vv. 514-516, 523-525)⁶¹

⁶⁰ Cf. Canavaggio, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ Cito de la edición de Francisco A. de Icaza: Juan de la Cueva, *El infamador, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, Espasa-Calpe, Madrid, 1941, pp. 117-169. Con los números en romano señalo el número de epístola de entre las tres que conforman el *Ejemplar poético* de De la Cueva. En adelante me limito a mencionar el título.

Los mecanismos que emplean estos dramaturgos son más bien descendientes de las tragedias de venganza senequista. Son los temas los que cambian, pues de los asuntos mitológicos y de historia antigua se transitará hacia los temas hispanico-medievales, mismos que —por sus propias características— determinan ya su carácter épico. Tan sólo el joven Lope ofrece algunos ejemplos de ellos, desde su tragedia de *Los comendadores de Córdoba* hasta *El marqués de Mantua*. La primera extraída de las crónicas medievales; la segunda, de los romances viejos de tema francés. Nace, entonces, en este paso entre Virués y De la Cueva, lo que Menéndez Pidal nombró la comedia heroica española que “se constituyó a modo de una epopeya dramática; el principio que regía era éste: todo lo que pueda ser narrado puede también presentarse sobre escena”.⁶²

Esta capacidad de representar todo lo que puede narrarse no se limita, sin embargo, a las crónicas, a las epopeyas ni a los romances viejos de mayor intensidad épica. También —en medio del cruce entre *romanzo* y epopeya classicista, previamente analizado— aparecen los temas ariostescos ampliamente conocidos por el público por medio del Romancero nuevo del que Lope, Góngora y Liñán de Riaza fueron artífices notables.

De hecho, los enlaces de los ciclos ariostescos con los ciclos medievales se manifiestan en el Romancero nuevo donde figuras de ambos conviven libremente tanto en el romance como en el teatro. Los episodios del *Furioso* reaparecen como unidades sueltas y los personajes se vuelven máscaras o arquetipos. Los amores de Angélica y Medoro, los celos de Rodomonte hacia Mandricardo que le quitó a Doralice, y la historia de Isabella y Zerbino se convierten en las historias favoritas de los espectadores, las cuales reconocen al igual que como podían identificar las del Romancero viejo. Por ejemplo, las conexiones entre el *Orlando furioso* y el Romancero nuevo en la obra de Lope de Vega están presentes en dos comedias tempranas del Fénix. *Los celos de Rodamonte* —anterior a 1596 según la cronología de Morley y Brueton— y *Angélica en el Catay*,⁶³ ambas mencionadas en la primera lista de *El peregrino en su patria* de 1604 y cronológicamente muy cercanas a los romances moriscos y pastoriles del primer Lope.

Estas dos comedias constituyen un notable ejemplo de la evolución del *romanzo* en España, es decir el modo en el cual empezó a ser leído por los poetas españoles de la primera mitad del siglo

⁶² Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, p. 162.

⁶³ Morley, Griswold, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968, pp. 239-240. En adelante, las fechas señaladas acerca de las obras de Lope de Vega provienen del ya clásico estudio de Morley y Bruerton. Cuando no sea así se indica.

XVII. Es curioso el caso de ambas comedias, ya que en *Los celos de Rodamonte* no hay romances; sin embargo, la caracterización de los personajes (que hablan principalmente en redondillas y tercetos) proviene de los moldes y lugares comunes del Romancero nuevo. Por el contrario, *Angélica en el Catay* parece más cercana al modelo ariostesco en lo que a las unidades de acción, tiempo y espacio se refiere, pues Lope intrinca muy bien tres argumentos principales: la locura de Roldán a causa de los amores de Angélica y Medoro, los amores de Zerbino e Isabel y los celos de Rodomonte.

Respecto de las funciones épicas presentes en el *Orlando furioso*, éstas se difuminan en favor del divertimento. En *Angélica en el Catay* ni siquiera aparecen Ruggero y Bradamante, portadores de la carga épica en el poema de Ariosto. En *Los celos de Rodamonte* sólo al final se lleva a cabo el bautismo del Ruggero, el cual no es del todo convincente como desenlace, pues la elección de Doralice (producto del motivo de los celos del moro) habría sido un final más apropiado para esta comedia más bien amorosa o de capa y espada. El episodio en el que Doralice acepta a Mandricardo frente a Rodomonte no es muy distinto de la elección final de Leonarda en *La viuda valenciana* y mucho menos de la parodia cervantina de este género en su entremés *La guarda cuidadosa*.

La presencia del Romancero nuevo en ambas comedias se da justamente más allá de los temas, pues en ambos casos, aunque el metro sea distinto, aparecen escenas repetidas en los romances moriscos y pastoriles de Lope de Vega. Tal es el caso de Belardo, pastor que en la primera comedia hospeda a Angélica y Medoro (la escena gongorina de “En un pastoral albergue”) y en la segunda a Mandricardo y Doralice. En *Los celos de Rodamonte*, el Fénix no puede evitar recurrir a los versos autobiográficos típicos de los ciclos de Zaide y Belardo y alude a sus amores con Elena Osorio de esta manera:

BELARDO. Yo he sido esclavo de amor,
por rústico que me veis;
que en un tiempo fui querido,
fe mantuve y tuve fe,
olvidóme y olvidé,
aborrezco aborrecido.
Y así, con aquella gloria,
digo a veces mi razón;
que aunque perdí la ocasión,
no he perdido la memoria.

(*Los celos de Rodamonte*, acto tercero, p. 702)⁶⁴

Esta clara referencia a los ciclos amorosos del Fénix no es tan evidente en *Angélica en el Catay* donde, en cambio, aparece un bonito romance que recuerda las descripciones típicas de los ciclos moriscos cuando Celindo informa a Rodomonte que Doralice ha huido con Mandricardo. Si el Romancero fronterizo heredó algunas de sus cualidades al Romancero morisco, el Romancero ariostesco, siguiendo la misma lógica temática determinada por sus personajes, añade características de este último dentro de las comedias del madrileño, es decir que los romances ariostescos del Fénix aparecen dentro del teatro insertados en una trama de unidades caóticas como las de Ariosto: culto y popular; italiano y castellano, todos mezclados:

CELINDO: llevaban ropas de seda;
dorados alfanjes ciñen
sobre labradas correas,
que no teñidos de sangre
como las cuchillas vuestras;
todas marlotas de grana
de bruñida plata llenas
con alquiceles de raso
y ropacejos de perlas,
borceguíes de Marruecos,
y en los talones las piezas
que llama el moro acicates
y los cristianos espuelas.
(*Angélica en el Catay*, acto primero, vv. 356-368)⁶⁵

Estas dos obras del primer Lope permiten vislumbrar tres cuestiones centrales a propósito de la refuncionalización de los temas épicos en el teatro. En primer lugar, que la materia proveniente de ciclos épicos o pseudo-épicos no es suficiente para hablar de lo épico, pues importan más las funciones. En segundo; que, ya sea que las fuentes sean épicas o no, este nuevo arte de hacer comedias no repara en purezas, pues los temas, los procesos de versificación y los episodios pueden aparecer sin estricto apego a las tradiciones precedentes. Por último, que, en este proceso de reestructuración de la epopeya, los límites entre comedia y tragedia se vienen abajo a causa de las intenciones que persigue la escenificación de todo aquello que puede narrarse.

⁶⁴ Lope de Vega, *Los celos de Rodamonte*, en *Obras completas. Comedias*, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, t. II, pp. 639-732. Cito por número de página, ya que en esta edición no se enumeran los versos.

⁶⁵ Lope de Vega, *Angélica en el Catay*, en *Obras completas. Comedias*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1994, t. X, pp. 677-765. Cito por número de página, ya que en esta edición no se enumeran los versos.

No obstante, las similitudes entre tragedia y epopeya se ponen de manifiesto una vez más en lo que concierne a dos ejes centrales dentro de la poética no sólo clásica, sino también de la interpretación que de Horacio, Seneca y Terencio se hace en la Edad Media, y que no podrá desaparecer por completo durante el Renacimiento. Estos ejes son el tema y el estilo, mismos que Dante Alighieri expone en la epístola a Cangrande della Scala para explicar aquellas razones por las cuales había decidido intitular *Commedia* a su celebre poema:

Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fétida et horribilis [...] Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia propere terminatur [...] Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter. (Dante Alighieri, “Epistula X”, p. 1182)⁶⁶

Las teorías poéticas que Dante expone aquí y en torno a la lírica en su *De vulgari eloquentia* no son más que un testimonio vivo de una serie de comentarios que pervivieron una vez llegado el Renacimiento. Destaca, por supuesto, la importancia de la *Rota Vergilii*, es decir la clasificación de los tres poemas virgilianos de acuerdo con los estilos: alto, medio y bajo, los cuales ya se han mencionado a propósito de los argumentos que habría de tratar la epopeya en los *Discorsi* de Torquato Tasso. La historia de tales teorías es tan compleja como la de los comentarios en torno a la *Poética* aristotélica, pues entre la observación y la práctica median las interpretaciones y un sinfín de conceptos que se mimetizan o mutan por completo, como bien demuestra Begoña López Bueno:

Con sus antecedentes griegos, el principio se formula de manera decidida en la retórica latina con el establecimiento de tres niveles elocutivos (bajo, medio, alto), según la categoría de los asuntos tratados: desde el *Orador* de Cicerón (“Is erit igitur eloquens (...) qui poterit parva sumisse, modica temperare, magna graviter dicere”), pasando por la *Rhetorica ad Herennium*, para llegar a la *Epistula ad Pisones* de Horacio, de larguísimo alcance en toda la tradición posterior. De la retórica latina pasó a los Padres de la Iglesia; y se hizo más definitiva en los autores del llamado Renacimiento medieval francés, quienes la adaptaron a una escala sociológica estamental, como Godofredo de Vinsauf y sobre todo Juan de Garlande, inventor de la famosa “rueda virgiliana”, que concreta los tres niveles en pastor, agricultor y guerrero, sirviéndose como referente de las obras de Virgilio, *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*.⁶⁷

⁶⁶ Cito de la edición de Giovanni Fallani, Nicola Maggi y Silvio Zennaro: Dante Alighieri, *Epistole, Tutte le opere*, Newton Compton, Roma, 2015.

⁶⁷ Begoña López Bueno, “Genera *dicendi* y géneros poéticos. A propósito de la *dispositio* editorial de las obras de Luis Carrillo”, Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, t. II, p. 939.

Lo relevante de esto es la pervivencia de estos tres estilos llamados también trágico, cómico y elegíaco en el siglo del Pinciano. En el cruce entre épica y tragedia que examina Menéndez Pidal en torno a la epopeya castellana, es claro que el paso de la narración mixta a la narración pura (en términos del Minturno) sugiere un recorte que, sin embargo, no prive a los héroes épicos de la gravedad que los caracteriza. En la finalidad estaría una de las diferencias principales, pues si la epopeya es ejemplar por conducto de la “enarración” (como llama el Pinciano a la narración mixta), la tragedia resulta purgativa (catarsis), dado que “por causa de la acción viva, en la representación tiene más eficacia y mueve mucho más la tragedia” (Pinciano VIII, p. 355).

En este punto habla el Pinciano de virtudes, pasiones y perturbaciones que conviven en el héroe, sin importar si éste corresponde a un mundo grave y sus emociones a un plano medio o bajo.⁶⁸ El verdadero problema de esta variedad se traslada una vez más en las tensiones que hay entre los límites de la teoría y la libertad experimental de la práctica durante estos años. Por un lado, el Pinciano y Cascales debaten acerca del extremado caso del término “tragicomedia” que había usado Plauto burlonamente en su *Anfitrión*, y que los preceptistas desdeñaron absolutamente dando a esta aparente mezcla un cariz de variedad que el autor de las *Tablas poéticas* llamo “fábula doble”:

Llámase doble aquella tragedia donde ay mudança de infelicidad en felicidad, no en una persona, sino en diversas, quando un vando principal de la tragedia, de prosperidad cae en miseria, y otro, de miseria en prosperidad, como en la *Ulissea* de Homero, donde Ulises, de muchos trabajos viene a suma gloria, y los galanes de Penélope, de felicidad a suma miseria [...] De otro modo es doble también la fábula quando en ella ay personas ilustres y humildes, como el *Amphitrión* de Plauto. Y a ésta llaman algunos tragicomedia, pero falsamente: porque la poesía scénica no abraça más que a la tragedia y comedia: y si la fábula tiene materia trágica, acabando en felicidad, será tragedia doble; y si tiene materia cómica con personas graves, y humildes, será comedia doble; y desta manera es el *Amphitrión* de Plauto. (*Tablas poéticas*, pp. 340-342)

Por su parte, los dramaturgos se inclinaron más a jugar con el término. Battista Guarini lo tomó a pie juntillas, pero no acriticamente, en torno a la ruptura aristotélica que representó *Il pastor fido* dentro de la, ya consolidada en Italia, tradición de la fábula pastoril de gran importancia dentro de los ambientes cortesanos renacentistas. En España se recuerda, por supuesto, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que nace en el seno de aquel humanismo que recibió con entusiasmo la influencia de Plauto. No obstante, más allá del término, que se volverá corriente en los marbetes de las *Partes*

⁶⁸ Cf. Pinciano VIII, p. 334.

de comedias de Lope y Calderón, la ejecución es también un asunto de máxima importancia que comenzará a explorar Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*:

Que ni a Enio ni a Plauto, conocemos,
ni seguimos su modo ni artificio,
ni de Nievo ni Accio lo hacemos.
Que es en nosotros un perpetuo vicio
jamás en ellas observar las leyes
ni en persona, ni en tiempo, ni en oficio.
Que en cualquier popular comedia hay reyes,
y entre los reyes el sayal grosero
con la misma igualdad que entre los bueyes.
A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado
de las comedias traspasando el fuero.
(*Ejemplar poético*, vv. 496-507)⁶⁹

En resumen, “tragedia” y “comedia” son términos que desde la Edad Media se refieren principalmente al estilo y al desenvolvimiento final de la fábula, que no a la estructura dramática griega con todo y sus elementos (anagnórisis, peripecia, coro, etcétera) teorizada por Aristóteles e idealizada por los preceptistas renacentistas y neoclasicistas:

El estilo debía estar siempre de acuerdo con la situación. En la literatura española se observa con frecuencia que “estilo cómico”, “estilo trágico”, etc., no son equivalentes a comedia, tragedia, etc., sino que se refieren en cada caso a una situación o acción concretas dentro de cualquiera de los géneros, que corresponde por su contenido inmediato a la definición clásica de la comedia, de la tragedia o de la epopeya.⁷⁰

La tragedia es, además, como señala Jean Canavaggio, término corriente para referirse a una desgracia.⁷¹ Comedia, por su parte, es la voz más común para referirse a una obra teatral durante los Siglos de Oro sin importar si tales dramas se acercan a lo trágico o a lo cómico. De hecho, a finales de siglo de Lope y Calderón, será Bances Candamo quien dotará al teatro español de una clasificación propia que escapa de la taxonomía aristotélica en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*: “Diuidirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque los

⁶⁹ Para profundizar en el tema de la tragicomedia véase Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el siglo de oro*, vers. de Amadeo Sole-Leris, Tamesis Books Limited, London, 1974, pp. 136-151.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁷¹ Según el hispanista francés la tragedia durante los primeros años del Renacimiento y aun antes en España “se define exclusivamente por su contenido. Nada nos dice de su estructura, de los fines que persigue, de los medios que usa para conseguirlos”. (Jean Canavaggio, op. cit., p. 18)

Santos son historiales también, y no de otra especie”.⁷² Muy lejana a esta clasificación quedan, para finales del siglo XVII, las tragedias patéticas y moratas de las que hablaba el Pinciano a finales del siglo anterior.⁷³

Este recorrido evidencia, en general, el estado en que Lope recibe la escena y la poética. Éste es el momento en que habrá de desarrollar un teatro exitoso y una serie de obras cultas que no son ajenas a sus técnicas dramáticas. Están ya aquí presentes la mezcla de lo trágico y de lo cómico que defiendía Virués, los temas nacionales empleados por Juan de la Cueva y la necesidad de crear un abanico de obras cultas que no están exentas de las discusiones renacentistas en torno a la epopeya, las cuales, a su vez, no logran romper del todo con la tradición medieval, pues se apoyan en sus temas y metros. Lope tendrá mucho que decir al respecto en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) —al igual que en otras tantas obras— donde repite y amplía muchos de los preceptos y proposiciones de sus antecesores, los cuales lleva a la práctica y pone a prueba tanto en sus poemas épicos como en sus comedias dentro de ese vaivén intergenérico hasta aquí expuesto a propósito de los términos “epopeya”, “tragedia”, “comedia”, así como de sus adjetivos derivados “épico”, “trágico” y “cómico”.

2. LA EPOPEYA EN LA POÉTICA DE LOPE DE VEGA

El examen de las obras de Lope de Vega, y la consiguiente clasificación genérica que esta labor presupone, obligaría a pensar el inmenso conjunto de éstas como una poética personal cuyo enlace con las poéticas renacentistas parece más bien indisoluble. Para el estudioso de los Siglos de Oro resulta evidente el género al que la *Arcadia* o la *Jerusalén conquistada* pertenecen, pues desde los títulos mismos cada una de las obras del Fénix de los ingenios sugiere continuidad con los modelos precedentes. “Daß Lope in *La Hermosura de Angélica* den Ariost und in *Jerusalén Conquistada* Torquato Tasso hat nachahmen wollen, ist zur Genüge bekannt” confiesa Eberhard Müller-Bochat⁷⁴ y desde ahí plantea un estudio que examina la originalidad del Fénix a partir de la

⁷² Antonio Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Támesis, London, 1970, p. 33.

⁷³ Véase Pinciano VIII, pp 338-340.

⁷⁴ Eberhard Müller-Bochat, *Lope de Vega und die italienische Dichtung*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1956, p. 1073.

imitación de estos modelos. Una originalidad que se manifiesta en la experimentación, reestructuración e innovación que obliga a los críticos a clasificar no sólo las comedias del madrileño, sino también sus poemas épicos, pues cada uno de ellos —aun cuando tenga que ser analizado a la luz de la dicotomía señalada por Müller-Bochat— presenta características únicas, como bien se evidencia en las historias literarias que dedican algunas cuantas páginas a la cuestión de la epopeya en España. Tan sólo para ejemplificar bastaría la concisión de la de Angel Valbuena Prat al respecto, quien se basa no tanto en los temas, sino precisamente en los modelos italianos frente a la versificación de la historia bélica contemporánea de la Monarquía Hispánica:

Lope, que además del gran creador del teatro y la lírica, era el hábil escritor a la moda, señaló en sus poemas épicos un doble plano: la incorporación al género de los hechos coetáneos con mayor o menor fortuna, y el tipo característico de la epopeya de imitación italiana, erudita. Al primer tipo corresponde *La Dragontea* —el mismo año de la muerte de Felipe II— y la *Corona trágica* —sobre María Stuard, 1627—; y al otro las imitaciones de Ariosto y Tasso, en *La hermosura de Angélica* (1602) y *La Jerusalén conquistada* (1609). Todavía quedaba el mejor acierto en el momento en que la poesía narrativa se unía con la tradición y formas populares como el *Isidro*.⁷⁵

De esta manera, es preciso señalar que Lope de Vega no puede entenderse sin una mirada global de su producción literaria, concebida a partir del estudio crítico de los preceptos entonces vigentes y de las distintas tradiciones literarias. Por un lado, la clásica en estrecha cercanía con la italiana por conducto de personajes tan notables como Pietro Bembo, Antonio Sebastiani Minturno, Torquato Tasso o las polianteas en circulación durante aquellos años; por el otro, la española que, aunque renovada desde un siglo atrás por el italianismo de Boscán y Garcilaso, se negaba a olvidarse del épico son del romance castellano.

Esta dualidad como característica intrínseca en la escritura lopesca se manifiesta en la aparente discordia que hay entre su teatro y el resto de sus obras: el gusto popular frente a los preceptos cultos, el pan de cada día y la corona apolínea en las alturas del Parnaso. No obstante, la esencia del Fénix permanece en cada una de sus obras gracias al dominio de los versos castellanos e italianos; y de su habilidad para crear conflictos dramáticos y entramados narrativos. Para Lope de Vega no hay poetas épicos, líricos, trágicos o cómicos, sino, más bien, poetas en el sentido primigenio de la palabra, pues, además de la cantidad, del madrileño sorprende la variedad: aquella que se manifiesta especialmente en el uso de todas las formas que integran la poética renacentista.

⁷⁵ Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968, t. II, p. 313.

Un acontecimiento importante que obliga a repensar las obras de Lope de Vega como una poética experimental que pone en juego los conceptos aristotélicos en lugar de dictarlos, es la polémica suscitada a raíz de la difusión de la *Spongia* (1618), virulento libelo (como lo han adjetivado los especialistas) hoy desaparecido, y redactado en latín por Pedro Torres Ramila, aunque firmado por el anagrama “Trepus Ruitanus Lamira” y, en algunas otras ediciones, por Juan Pablo Martir Rizo, autor de una traducción de la *Poética* aristotélica donde Lope es el blanco principal.⁷⁶ En la *Spongia* se censuraban la *Arcadia*, el teatro de Lope en general y sus poemas épicos, en especial la *Jerusalén conquistada*, a causa de su desapego de los preceptos clásicos, producto de su aparente desconocimiento del latín. En la respuesta a esta invectiva —*Expostulatio spongiae*—, tan minuciosamente estudiada por Joaquín de Entrambasaguas,⁷⁷ ya se puede vislumbrar, aunque de manera tenue, una especie de teorización de esta poética personal. El análisis al que el autor de la defensa somete las acusaciones de Torres Ramila, involucra la cuestión de los géneros; así como la de las aportaciones de Lope de Vega a cada uno de ellos. Mención especial merece la *Appendix ad expostulationem spongiae* de Alfonso Sánchez, donde éste se pregunta si las innovaciones introducidas por Lope a la poética por conducto de sus obras son suficientes para considerar que el Fénix ha fundado un nuevo arte. La respuesta es que sí, si bien Lope de Vega no lo diga por modestia: “Id sibi ille prae modestia non arrogat, quamvis praecepta tradiderit more Horatiano”.⁷⁸

La costumbre horaciana de dictar preceptos pareciera aludir directamente al *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, pues la estructura de éste era muy similar a la epístola a los Pisones: dirigido a la Academia de Madrid y escrito en verso (endecasílabos por hexámetros). Esta poética *more Horatiano* reaparecerá, sin embargo, con más fuerza en *La Filomena* de 1621, libro misceláneo que, además de un par de poemas tradicionalmente considerados gongorinos y *Las fortunas de Diana* —novela a la italiana dedicada a Marcia Leonarda, con la cual pretendía competir con Cervantes—, incluye una serie de epístolas en las que Lope de Vega pareciera modelar un canon, o bien una prosapia literaria. Célebre es el caso de la octava epístola dirigida al licenciado Francisco de Rioja, mejor conocida como “El jardín de Lope de Vega”, donde se mencionan algunos de los

⁷⁶ Joaquín de Entrambasaguas, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, t. I, p. 206.

⁷⁷ Véase *ibidem*, pp. 63-580.

⁷⁸ Pedro Conde Parrado y Xavier Tubau Moreu (eds.), *Expostulatio spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2015, p. 357. En adelante uso la abreviatura *Expostulatio*, seguida del número de página.

poetas y literatos más destacados de aquellos años y también de los anteriores, conviene a saber Garcilaso, Camões, Arguijo, Góngora, Marino, Liñán de Riaza, Espinel, entre otros.

Junto con estos señalamientos es preciso destacar el caso de la segunda parte del poema mitológico *La Filomena* porque entonces podría colegirse que la exposición de esta serie de lecturas, prosapias y modelos busca justificar la creación de cada una de las obras del Fénix que hasta ese momento habían visto la luz. En esta segunda parte, después de que Lope ha narrado en tres cantos la historia de Tereo, Progne y su hermana, el ruiseñor reaparece en una clara disputa literaria en contra de un gramático y pedante tordo desafinado. En realidad, se trata del mismo Lope de Vega que se defiende de los ataques que Torres Ramila le había hecho en la *Spongia*. El poeta madrileño, oculto detrás de la imagen del ruiseñor, recuerda sus obras: desde la juveniles *Rimas*, aparecidas por primera vez en 1602, hasta sus *Triunfos de la fe en los reinos del Japón*, crónica de 1618 con la que quiso ser nombrado cronista oficial de la corte.

La ficción autobiográfica se apodera de inmediato de la escena gracias al parteaguas que significó la ruptura con Elena Osorio, hija del autor de comedias Jerónimo Velázquez, y su consiguiente destierro (1588) de ocho años por haberla atacado a versos luego de que ésta dejara al joven Lope por el noble Francisco Perrenot de Granvela. Reaparecen los episodios del moro Zaide y del pastor Belardo y paulatinamente vida y obra comienzan a entrelazarse a conveniencia, pues Lope se exhibe como poeta de amores líricos y caballerescos hasta antes de su participación en las múltiples batallas que España e Inglaterra libraron en aquellos años finales del siglo XVI:

Dándome aliento juveniles años,
canté de amor las iras,
verdades y mentiras,
y entre tantos engaños,
Rimas llamé también mis desengaños [...]
Mas ya la primavera
animaba los árboles desnudos
con verdes almas por los troncos rudos;
las aves daban música a las flores,
y una fuente parlera
a la noche contaba sus amores,
cuando ninfa cruel, que yo quería,
de aquella verde selva,
Eco el amor la vuelva,
Otro pájaro amó, grande y lustroso [...]
Contra la selva Calidonia entonces
iba la armada del monarca hispano;
seguí las gavias y banderas rojas

sin espantarme tronadores bronce,
fuerte invención del alemán Vulcano,
supuesto que pasé varias congojas.
Allí canté de Angélica y Medoro
desde el Catay a España la venida,
sin que los ecos del metal sonoro
y de las armas el furioso estruendo
perturbasen mi Euterpe...

(*La Filomena*, segunda parte, vv. 845-850, 851-860, 900-910)⁷⁹

Esta peripecia en la vida de Lope de Vega constituye, en la segunda parte de la *Filomena*, un fingido primer cambio de estética que recuerda, sin lugar a duda, el motivo petrarquista que podría reducirse a un verso del primer soneto de los *Rerum vulgarium fragmenta*: “quand’era in parte altr’uom da quel che sono” (*RVF*, 1, v. 4). El poeta abandona las *vaghezze* amorosas y se inclina a obras de mayor empeño y provecho, como Petrarca con su *Africa*, ya que entre el cancionero y las obras latinas de éste, las ocupaciones del italiano respecto de su edad son sólo un motivo autobiográfico.

Lope de Vega explota estos recursos en algunas de sus epístolas, así como en dedicatorias y prólogos, hasta llegar a su famosa *Égloga a Claudio* (aparecida en *La vega del Parnaso* de 1637) donde, a diferencia de *La Filomena*, habla de sus comedias, aunque sin detenerse en ninguna de ellas como cuando vuelve a repasar sus obras cultas. De esta manera, frente a las acusaciones del círculo de Torres Ramila y del mismo Góngora, aparece uno de los motivos más repetidos en la autoconfiguración personal de Lope de Vega, es decir la conversión del enamorado poeta lírico en el épico cantor del cielo y de la tierra. Las *Rimas* de 1602 se complementan con las *Rimas divinas* de 1614 y la *Jerusalén conquistada* de 1609; y nuevamente será de esta manera durante el —así acuñado por Juan Manuel Rozas— “ciclo de senectute”⁸⁰ con la aparición de *Las rimas humanas*

⁷⁹ Lope de Vega, *La Filomena*, en *Obras completas. Poesía*, Biblioteca Castro, Madrid, 2004, t. IV, pp. 1-349. En adelante uso la abreviatura *Filomena* para referirme al poema; al citar alguna otra composición presente en esta miscelánea uso la abreviatura *La Filomena* (con artículo), seguido del título de ésta y número de página. Lo mismo hago con *La Circe* que se encuentra en el mismo tomo de estas obras completas editadas por Antonio Carreño (pp. 351-747): *Circe* para el poema y *La Circe* para la miscelánea, seguido del título de la obra en cuestión y el número de página o verso.

⁸⁰ Para Juan Manuel Rozas el “ciclo de senectute” de la producción poética de Lope de Vega comienza en 1927, el cual ha estudiado en tres etapas a la manera de una comedia con sus tres jornadas: El planteamiento discreto (1631), El nudo de desengaños (1632-1633) y La protesta sin venganza (1634-1635). En cada una de ellas se conocen las distintas actitudes que Lope tuvo hacia la corte en los últimos años de su existencia (Juan Manuel Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 73-130). Sobre el planteamiento del ciclo de senectute conviene destacar también los estudios de Felipe Pedraza en *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003, pp. 195-240 y de Sánchez Jiménez, donde se plantea el inicio de

y divinas del licenciado Tomé de Burguillos (1634) donde el madrileño invierte y ridiculiza su concepción de perfecto poeta con su cancionero petrarquista a Juana y un nuevo poema épico, esta vez burlesco: *La Gatomaquia*.

En su más reciente libro sobre el Fénix de los ingenios —*Lope. El verso y la vida*—, Antonio Sánchez Jiménez habla sobre el recurso de la construcción autobiográfica; así como de sus variantes y sus funciones:

La insistencia biográfica de sus textos no parece consecuencia de una personalidad determinada, pues, en ese caso, ¿serían también narcisistas Ovidio o Petrarca? Se trata de un recurso literario determinado —la autofiguración o autorrepresentación— que él perfeccionó y que le permitía transformar el material biográfico para adaptarse a los diversos requisitos de su carrera profesional. Esta tendencia hizo que adoptara varias máscaras o poses a lo largo de su vida: la del amante apasionado, la del poeta del pueblo, la de pecador arrepentido, la de filósofo desengañado... De hecho, se trata de un recurso típico de ciertos autores de la época, escritores de clase social y aspiraciones semejantes a las de Lope: ingenios plebeyos que pretendían hacerse a sí mismos mediante sus textos.⁸¹

Como lo prueba su misma obra, la transformación de poeta lírico a épico nunca se llevó a cabo de manera definitiva, pues la variedad genérica acompañó al Fénix a lo largo de toda su vida. Muchas veces la producción de una u otra obra dependió de las circunstancias, como por ejemplo el cierre de los teatros en ocasión de la muerte de algún miembro de la nobleza, lo cual obligaba a Lope a buscar alternativas para mantenerse. Lo que es verdaderamente cierto, y a propósito de las funciones que Sánchez Jiménez otorga al uso de la construcción autobiográfica en los autores áureos, son las aspiraciones del madrileño, mismas que lo llevaron a reutilizar este motivo petrarquista desde el punto de vista de los géneros.

Después de aludir a su *Isidro* y a la innovación que supuso el uso de la quintilla como estrofa, Lope de Vega pasa a *La Dragontea*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén* y las *Rimas sacras* hasta llegar a su *Jerusalén conquistada*, donde de nueva cuenta se pone atención en la edad y madurez del cantor épico:

Y porque ya para mayores cosas
me llamaba la edad, troqué la lira
en la trompeta heroica de la fama
(*Filomena*, segunda parte, vv. 1144-1146)

este ciclo desde 1621 con el ascenso de Felipe IV: “el recrudecimiento de su fijación de Lope con la corte no data de 1627, sino más bien de 1621 (Antonio Sánchez Jiménez, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018, p. 279).

⁸¹ *Ibidem*, p. 64.

Este mismo motivo se repite en *La Dorotea* en la escena cuarta del acto tercero donde don Fernando (el joven Lope), a la manera platónica de los diálogos de Francisco Cascales y Alonso López Pinciano, discute con su amigo Ludovico y su ayo Julio acerca de cuestiones poéticas:

FERNANDO. Hame quitado amor el ingenio.

LUDOVICO. Amor le ha dado a muchos que no le tenían.

FERNANDO. Y a los que le tenían le han quitado. ¿Qué os parece que escriba?

LUDOVICO. Un sujeto grave, pues tantos capitanes españoles os darán el asunto. Poned los ojos en aquel excelentísimo soldado y duque de Alba por la tierra, o el felicísimo marqués de Santa Cruz por el mar; éste, Toledo invencible; y aquél, Bazán famoso; a aquél obedeció la campaña y a éste el agua y dedicadle a alguno de sus hijos.

FERNANDO. Mozo soy para tanta empresa.

LUDOVICO. Cuando le hayáis acabado no lo seréis; que hay mucho intervalo desde el primer diseño a la postrera línea.

FERNANDO. Más a propósito era para mis hombros débiles un sujeto amoroso, como la hermosura de Angélica.

LUDOVICO. Eso no podrá divertirnos, que es lo que yo deseo; sea cosa grave.

FERNANDO. Comenzaré mañana.

LUDOVICO. Tendréis la mitad del hecho.

(*La Dorotea*, acto III, escena 4, pp. 268-269)⁸²

Al calor de la disputa aristotélica, la épica y la tragedia eran el puente idóneo para hacerse con el *Laurel de Apolo*, aquel que sólo debía ser otorgado, como a Tasso en Italia, a quien fuera digno de suceder a los grandes poetas de la antigüedad. El teatro para Lope constituía, sin embargo, su fuente primaria de ingresos, y él lo renovó sin ínfulas aristotélicas, pues el dramaturgo sólo alcanzaría la gloria ante el aplauso y la ovación de todos aquellos que en el corral de comedias le otorgaban el triunfo sobre los fríos asuntos mitológicos de sus envidiosos rivales académicos. La poesía épica, en cambio, parecía un género más sólido, gracias al cual se podía ganar ese prestigio y reconocimiento entre la sociedad literaria de entonces, ya que su éxito no dependía de la aceptación del vulgo. El poema épico no era, de ninguna manera, un medio a través del cual se pudiera conseguir otra cosa que no fuera fama, gloria, eternidad; así como, tal vez, un prestigio que permitiera al poeta vivir más tranquilamente, hecho en el cual Sánchez Jiménez insiste respecto del puesto de cronista que el madrileño jamás pudo conseguir.

⁸² Lope de Vega, *La Dorotea*, edición de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 2001. En adelante, como aquí, uso la abreviatura *La Dorotea*, seguida del acto en números romanos y la escena en arábigos, además del número de página. En las citas, desato los nombres de los personajes.

Por todas estas razones, no debería pasar desapercibida la imagen de poeta épico que Lope de Vega quería proyectar de sí mismo mediante la redacción de una serie de poemas de mayor relevancia dentro de su poética, en especial la *Jerusalén conquistada* y *Corona trágica*. Tampoco debe obviarse el gran número de alusiones que él mismo hace a estos poemas; y mucho menos el lugar en el que los coloca e, incluso, la forma en la que aparece retratado en algunos libros.

La reflexión acerca de la poesía épica en Lope de Vega no debería, sin embargo, reducirse a sus poemas ni al lugar primordial que ocupan en este devaneo metaliterario entre su vida y su obra. Ante el problema de la dualidad lopesca poética es indispensable rastrear aquellos puntos de conexión entre las obras que implican y constituyen una poética tan vasta como la del Fénix. Uno de ellos, por el papel preponderante que tiene dentro de su concepción artística, es la poesía épica o, mejor dicho, lo épico.

A diferencia de la poesía lírica, la cualidad narrativa de la poesía épica permite estos intercambios con el desarrollo de la novela o los conflictos y entramados dramáticos de la Comedia Nueva. De esta manera los poemas épicos renacentistas presentan el mismo problema clasificatorio que la totalidad de las comedias de Lope de Vega.⁸³ El etiquetar una serie de obras a partir del tema resulta en perjuicio de las técnicas de construcción poética que, como ya ha demostrado Felipe Pedraza, tienen que ver más bien con la experiencia adquirida por Lope al montar sus comedias; así como con los gustos de los espectadores, quienes habrán podido darse cuenta las veces que los enredos y sus respectivos desenlaces dependían de una misma técnica ya varias veces repetida, sin importar que se tratara de un héroe del Romancero tradicional o de un personaje cómico cualquiera.⁸⁴ Por esto mismo, lo épico no se reduce solamente a la *inventio*, ya que, como es patente en *El peregrino en su patria*, el héroe es tal por la *pietas* o los valores tridentinos que encarna, sin

⁸³ Convendría recordar también aquí la clasificación de Gilbert Highet quien habla de cuatro tipos de epopeya: 1. la de imitación directa de la épica clásica, 2. la que trata acerca de aventuras heroicas contemporáneas, 3. la de hazañas caballerescas y 4. las epopeyas cristianas (Gilbert Highet, *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2018, t. I, pp. 228-240). Al reducir todo al tema tratado su clasificación se queda corta, ya que no repara en las técnicas narrativas y artificios propios de cada uno de los poemas que menciona. Pareciera superficial su lectura del *Orlando furioso* y de la *Gerusalemme liberata*, pues al etiquetar ambas de “epopeyas novelescas” deja de lado las innovaciones introducidas por Tasso a raíz de la discusión aristotélica. Su estudio pareciera más bien encaminado al elogio de *The Paradise Lost* de Milton, como si éste se debiera solamente a Virgilio y a Inglaterra.

⁸⁴ “Esta clasificación [la temática de Menéndez Pelayo] pretende atender a un criterio temático, pero en realidad sólo se ocupa de los asuntos y de las fuentes que dan origen a las obras; nos revelan muy poco de su esencia íntima” (Felipe Pedraza, *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “Monstruo de naturaleza”*, Edaf, Madrid, p. 189). En atención a los tiempos y a las nuevas técnicas que Lope aprendió e ideó a lo largo de su carrera, Pedraza prefiere hacer una clasificación dividida en tres etapas, con sus respectivas diferencias sincrónicas.

que esto remita al lector a la guerra de Troya o a la primera cruzada. Lo mismo sucede con las obras autobiográficas del ciclo de Elena Osorio con protagonistas cuyos enamoramientos y decepciones amorosas los elevan a la cualidad de héroes a causa de sus acciones y modos de representación, como el del moro guerrero en los primeros romances de Lope o el del loco ariostesco en la comedia *Belardo el furioso*.

La *dispositio* tiene un lugar preponderante en la producción poética de Lope de Vega, ya que el trasvase de las materias épicas del Romancero es una característica esencial de la unidad de acción en la Comedia Nueva. El tratamiento de la fábula en ésta es a todas luces antiaristotélico, como él mismo confiesa en su *Arte nuevo* y sucede en *El bastardo Mudarra y los de Lara*, donde la técnica es similar a la de los libros de caballerías, pues la unidad de tiempo no enmarca una acción, sino una serie de hazañas en la vida de un caballero. Así sucede también con las materias del Romancero ariostesco y del *Orlando furioso*, pues los cambios temporales y espaciales, potenciados por una veloz e intrincada narración, se manifiestan de forma parecida en *Angélica en el Catay* con la locura del paladín francés, los celos de Rodomonte y la historia de Zerbino e Isabella.

Expuesto el debate en torno a la poesía épica o heroica en el Renacimiento, habría que trazar el camino de influencia de ésta en otros géneros utilizados por Lope de Vega de cara a una definición más sólida de lo épico. Frente al uso indiscriminado que se hace de “épica” y “heroica” entre los teóricos literarios del siglo XVI, es necesario recordar el origen de ambos términos a fin de poder establecer lo que deberá entenderse por una y por otra.

En primer lugar, es justo advertir que la clasificación de Francisco Borja en el prólogo a *La Dragontea* es, como ya se ha mencionado, aquella que aporta más al estudio de la poesía épica o heroica a la luz de nuestro siglo en el que resultaría ocioso y limitado clasificar las obras literarias según las observaciones aristotélicas de la poesía griega hasta el siglo V a.C. Las diferencias entre Ariosto y Tasso son más que claras, si bien sus referentes sean los mismos, es decir la poesía épica grecolatina que —sujeta a la lectura, interpretación y necesidades políticas o filosóficas de ambos poetas italianos— desembocará en los poemas mitológicos de Marino y Góngora, la novela cervantina y, por supuesto, en las “reescrituras” de Lope de Vega.

Pese a esta necesaria división entre el *Orlando furioso* y la *Gerusalemme liberata*, los marbetes que Borja da a estos —así llamados— estilos de la heroica no son exactos, pues no hay una razón de fondo para llamar “heroico” al poema de Tasso y “épico” a la *Batracomiomaquia*. No obstante,

y sólo a luz de la poética aristotélica, se comprende que Ariosto y sus imitadores hayan sido clasificados de “mixtos”. De esto se concluye que la terminología de Borja es más bien práctica y, a su vez, dependiente de la preferencia entre los escritores áureos por el término “poesía heroica”.

Es conveniente advertir que, etimológicamente, “épico” y “heroico” no tienen ninguna relación entre sí, en tanto que el primero designa el carácter narrativo del poema y el segundo el tema del cual suele tratar. No hay, en este mismo sentido, un impedimento para hablar de *La chanson de Roland* y del *Orlando furioso* como poemas épicos o heroicos, sino que bastaría con aclarar la naturaleza oral y tradicional de uno, frente al carácter culto del otro (aunado con los problemas de edición y análisis que ambos poemas requieren). De hecho, siguiendo este mismo patrón, habría que preferir por sobre la adjetivación del término genérico “poema”, la denominación de “epopeya” —palabra un tanto rimbombante en español desde los Siglos de Oro hasta nuestros días—, es decir el producto del *ἔπος* (la palabra, la frase, el discurso y, sobre todo, el relato). Un ejemplo análogo sería el de poema (ποίημα) que no es más que el producto de la poesía (ποίησις), o sea de la creación (como acción que no como resultado), pues ambas se desprenden del verbo ποιέω (crear). De ahí que se hable de la poética de Lope de Vega para designar un conjunto de obras que, independientemente de sus particularidades genéricas no son ajenas o a la forma o a la función que distinguen a las epopeyas clásicas y renacentistas.

Por esto mismo, más conveniente sería, en cambio, una clasificación basada en las ideas e intenciones objetivadas en las obras literarias, pues la forma no es, como ya observaba Aristóteles a propósito de Homero y Empédocles, suficiente para determinar cuál es el género de un texto. Baste observar una forma como el soneto que, por su tema, puede clasificarse en amoroso, heroico, burlesco (a veces con estrambote), moral, religioso y hasta filosófico en el caso de los de Giordano Bruno y Tommaso Campanella.⁸⁵ En este punto es importante notar que es posible hablar de un soneto heroico, mas no épico, pues de una composición de este tipo se dice que es encomiástica que no narrativa. Para que el soneto sea épico, siempre a nivel etimológico, habría que hilar una serie de ellos donde la unidad mínima, al igual que en la octava real, sea un soneto entero, como hace Marino con su *Polifemo* de 1602.

De esto puede concluirse que lo heroico designaría el fondo y lo épico la forma. No obstante, dado que con el primero de estos términos puede entenderse todo aquello que tenga que ver con el

⁸⁵ Agréguese a esta usadísima forma los ejemplos más modernos del poema en prosa o la utilización del adjetivo “épico” en el teatro de Bertolt Brecht donde, en un sentido más etimológico, debe apelarse a las técnicas dramáticas que no al mundo heroico de la epopeya.

héroe de manera general —y que desde el aristotelismo entonces imperante no se contemplaría la parte lírico-heroica de Lope de Vega, sino las confluencias que hay entre la poesía, la novela y el teatro en tanto que las primeras dos narran gracias a la descripción y la tercera a la representación— a partir de ahora se atribuirá a lo épico la carga mítica, religiosa y encomiástica que se atribuye principalmente a la *Eneida* como modelo de la poesía épica renacentista. En contraparte, por heroico se entenderá todo aquello que involucre un héroe sin ninguna carga épica evidente.

Un inmejorable ejemplo es el del *Orlando furioso* frente al *Amadís de Gaula*, cuya característica común es el mundo caballeresco y fantasioso que poco tiene que ver con el rigor histórico de la *Liberata* de Tasso. En contraposición, puesto de lado el uso del verso o de la prosa (el cual se explicaría mejor si se consideran los antecedentes medievales de las tradiciones italiana y española), la principal diferencia entre las obras de Ariosto y Rodríguez de Montalvo son las intenciones, pues ahí donde los libros de caballerías recurren a lo maravilloso como mero entretenimiento, el poema de Ariosto toca la contemporaneidad en relación con el mito fundacional de la casa de los Este al establecer una línea directa entre los duques de Ferrara y los héroes épicos Ruggero y Bradamante.

Al descenso de Amadís en el capítulo XVIII del primer libro de la obra que narra sus hazañas convendremos en llamar “heroico”, así como al de Bradamante en el canto tercero del *Furioso*, “épico”. El motivo no es épico en sí mismo, ya que precisa de la manipulación del poeta y de la carga que éste quiera o necesite darle. Dicho de otra forma, en plena transición de la epopeya hacia la novela como género narrativo dominante, será propicio diferenciar entre un héroe de carácter mítico (universo de lo épico) y otro cuya heroicidad ya no se sostiene en valores nacionales o religiosos, héroe en forma sin fondo, secularizado y muchas veces enamorado (universo de lo heroico).

Si esto se aplica concretamente a la poesía narrativa de Lope de Vega, resultará evidente la diferencia entre un poema abiertamente épico como el *Isidro*, frente a uno que no lo es como *La Filomena*, pese a que el primero esté escrito en quintillas y el segundo en octavas. De la misma forma sucede a nivel temático, ya que el carácter amoroso de *La hermosura de Angélica* no hace menos épico a este poema que a *La Gatomaquia* donde el conflicto bélico de la séptima silva se anuncia desde la alusión pseudo homérica del título. Las variantes del descenso del héroe, motivo predilecto de Lope, se vuelven épicas por su función y no por su simple referencia a Virgilio u Homero.

CAPÍTULO II.

LOPE DE VEGA, POETA ÉPICO ESPAÑOL Y CASTELLANO. LO ÉPICO COMO FONDO Y LO HEROICO COMO FORMA

Un primer examen de los procesos de escritura lopescos requiere forzosamente de un acercamiento a los poemas épicos del madrileño, especialmente a los del primer periodo. Para ello habría que considerar la etapa de su producción poética que va desde la década de los ochenta hasta 1609, año de publicación de la *Jerusalén conquistada*, aquel ambicioso poema con el que pretendió consolidarse como el mejor poeta de su tiempo.

Durante la Semana Santa de 1582, el Fénix de los ingenios compuso los *Cinco misterios dolorosos* que pareciera ser uno de los primeros ensayos hacia la creación de su *Jerusalén*.⁸⁶ A lo largo de los versos de este primer acercamiento puede versificarse que lo épico cede ante lo heroico, ya que alrededor de la figura heroica de Cristo no hay vínculo alguno con la Monarquía Hispánica. Se trata más bien de un extenso poema de circunstancia donde el Evangelio se pone en octavas y se decora con un *incipit* propio de una epopeya:

Fiereza canto, ¡oh Marte!, canto y guerra
amores canto de un heroico pecho,
los hechos canto del que en cielo y tierra
dignas hazañas de memoria ha hecho
(*Misterios* I, vv. 9-12)

y con conexiones entre canto y canto (aquí llamados “Misterios”) al estilo ariostesco:

mira el llagado cuerpo triste, ansioso,
en el poder de tanta gente fiera;
míralo y si te atreves a oír su muerte,
este misterio que se sigue advierte.

⁸⁶ Antonio Carreño fecha este poema en torno a 1582 gracias a una carta que el Fénix dirige ese año a don Jerónimo de Manrique; a continuación comenta que “Lope cuenta con veinte años. Es un obvio poema de juventud. Son años de gran trajín en su vida: alistamiento en la armada del marqués de Santa Cruz, muerte del padre (1578), intensos amores con una tal Marfisa, con Elena Osorio e Isabel de Urbina, criado al servicio del marqués de las Navas (1583-1587), del marqués de Malpica y más tarde del duque de Alba; también del marqués de Sarria y finalmente, por una veintena de años, del Duque de Sessa” (Antonio Carreño, “Introducción” a *Lope de Vega. Obras completas. Poesía*, Biblioteca Castro, Madrid, 2005, t. VI p. XXX. De este mismo tomo de la poesía editada por la Biblioteca Castro cito los versos pertenecientes a los *Cinco misterios dolorosos*; en adelante uso la abreviatura *Misterios*, seguida del número de misterio y de versos). Sobre la fecha de este poema y sus circunstancias véase también Antonio Sánchez Jiménez, *Lope*, p. 59.

(*Misterios IV*, vv. 781-784)⁸⁷

La guerra aludida en el *incipit* es la tassesca lucha entre el Cielo y el Infierno, base de todos los poemas épicos del Lope de esta primera etapa. No obstante, pocas son las escenas realmente bélicas. Narraciones de este tipo sólo las hay después de la muerte de Cristo en el Quinto Misterio cuando Jesús bajará a los infiernos y Dios hará guerra a los dioses paganos. El poema acaba con la Resurrección, episodio ajeno a los cinco misterios dolorosos, pero más coherente con la naturaleza épica que no trágica del héroe. Tras haber experimentado con las partes formales (metro, motivos, fórmulas) en sus *Cinco misterios dolorosos*, Lope de Vega agregará la carga épica en un par de poemas publicados en los albores del nuevo siglo.

En 1598 aparece *La Dragontea*, escrita por encargo del virrey García Hurtado de Mendoza,⁸⁸ en el que se narran las rapiñas, batallas y muerte del pirata Francis Drake (Francisco Draque en el poema) para exaltar la superioridad naval de la Monarquía Hispánica y de sus hombres en medio de la rivalidad entre Felipe II e Isabel I. El protagonismo del inglés, que sugiere el título de la obra, manifiesta el objetivo de los héroes españoles: eliminar al gran enemigo que ha saqueado y puesto en dificultades a los territorios y ejércitos católicos del Rey Prudente. Al final de *La Dragontea* Diego Suárez de Amaya se consolida como el héroe que logra detener al feroz adversario inglés.

Al año siguiente, en 1599, Lope de Vega publica *Isidro* que bien podría considerarse una hagiografía en verso del santo madrileño. La principal particularidad de este poema, concebido ya desde años atrás, es la innovación que buscaba el Fénix a partir de la castellanización tanto del metro como del argumento:

Si os pusiere por objeto
de tantos algún discreto
que sois humildes y llanos,
decid que sois castellanos
los versos, como el sujeto.
(*Isidro I*, vv, 26-30)⁸⁹

Para profundizar acerca del poema en forma y fondo castellanos es preciso recurrir también al prólogo donde Lope de Vega expone su amor a la patria (siempre enlazada con la religión gracias

⁸⁷ La elección de los versos finales del cuarto misterio es aleatoria. El artificio ariostesco aparece en cada uno de los cuatro misterios; el quinto es una excepción, ya que se conecta con el *planctus* de María y el episodio de la Resurrección que ponen fin al poema.

⁸⁸ Antonio Sánchez Jiménez, *Lope*, pp. 116-117.

⁸⁹ Cito de Lope de Vega, *Isidro*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2010 (en adelante, como aquí, uso la abreviatura *Isidro*, seguida del número canto y versos).

a la figura de Isidro) y, más interesante todavía, la justificación de la quintilla como metro adecuado para la poesía épica:

Yo creo que este precepto guardan pocos [se refiere a la concordancia entre tema y metro], y que yo podría ser culpado en esto; pero ya dije al principio que amor da con el atrevimiento la disculpa. Y de ser en este género, que ya los españoles llaman humilde, no doy ninguna, porque no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro; que si en España lo dicen es porque, no sabiendo hacer el suyo, se pasan al extranjero, como más largo y licencioso. Y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas. (*Isidro, Prólogo*, p. 163)⁹⁰

El contraste entre *La Dragontea* y el *Isidro* en lo que respecta a la forma y las circunstancias de redacción es evidente. No obstante, las intenciones son similares, pues ambas apelan al enfrentamiento entre fuerzas divinas y demoniacas. A diferencia de los *Misterios* donde la lucha entre el bien y el mal funciona en torno a la versificación del episodio bíblico, en esta ocasión el bando de Dios se identifica con la Armada Española en el Atlántico y con la piedad del labrador madrileño. Además, la devoción y el recorrido del héroe hacia su divina misión se manifiesta inauguralmente en el *arma virumque* virgiliano que Tasso había revitalizado para su *Liberata* y que Lope no cesará de usar de aquí en adelante:

Canto las armas y el varón famoso
que al atrevido inglés detuvo el paso,
aquel nuevo argonauta prodigioso
que espantó las estrellas del Ocaso.
Canto el esfuerzo y brazo belicoso
de un español en tan difícil caso
que, en la furia mayor de su discurso
detuvo como rémora su curso.
(*Dragontea* I, 1)⁹¹

Canto el varón celebrado
sin armas, letras, ni amor,
que ha de ser un labrador
de mano de Dios labrado
sujeto de mi labor.
(*Isidro* I vv. 1-5)

Pese a la alusión inicial a Diego Suárez de Amaya, la ya señalada centralidad del enemigo motivó críticas por parte de los detractores del Fénix. En la *Expostulatio spongiae* sobrevive un fragmento en el que es posible rastrear una de las críticas hechas contra *La Dragontea* en lo que respecta al protagonismo de Francis Drake:

⁹⁰ Igualmente relevantes resultan las menciones a la traducción en metro castellano de la *Gerusalemme liberata* de Gálvez de Montalvo, las coplas de Camões y el ensalzamiento a Jorge Manrique “cuyas coplas castellanas admiran los ingenios extranjeros, y merecen estar escritas en letras de oro” (*Ibidem*, pp. 164-165).

⁹¹ Lope de Vega, *La Dragontea*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2007. En adelante, como aquí, uso la abreviatura *Dragontea*.

Draconteae Hispaniae dedecus opus obliteratur integrum. Informi huic libello insuisti alterum ineptiarum de more plenum, cum solum infestissimum Oceano pyratam et barathro emersam belluam vastatem cuncta et occasus et ortus preciosa sub polo navigantibus pericula ferro et incendio subripientem, insudaveris carmina celebrare (*Expostulatio spongiae*, p. 261).⁹²

A su cualidad de poema satelital al ciclo chileno de la guerra de Arauco, deben añadirse las similitudes estilísticas y algunos episodios compartidos⁹³ llenos de guerras marítimas y terribles tormentas. Quizá en *La Dragontea*, más que en ningún otro poema del Fénix, la imagen de España como imperio, potencia militar y señora de provincias está más presente que nunca. Esto se ve, mejor que en otro momento, en el canto inicial con la aparición de tres figuras alegóricas que representan a España, Italia y las Indias como defensoras del catolicismo (*Dragontea* I, VIII-X) frente a la Inglaterra de Isabel Tudor y Francis Drake, ambos movidos por la Codicia, a su vez surgida desde las entrañas del infierno.

La configuración del *Isidro* no es de ninguna manera ajena a la de *La Dragontea*: la misión religiosa es inherente a la identidad nacional del protagonista, aunque en esta ocasión la construcción del héroe se basa en la paradoja del pobre que es rico o el villano cuyas acciones lo vuelven un Eneas castellano. En este poema no es la Codicia sino la Envidia la que baja a los infiernos y crea el conflicto entre el bien y el mal. La diferencia estriba en los niveles de representación nacional, a su vez producto del tiempo en el que la trama se lleva a cabo y, por supuesto, de la intención de cada obra. Religión e imperio mueven ambos poemas: por un lado, mediante la ya sugerida superioridad moral y militar de España frente a la Inglaterra protestante; por el otro, mediante la de Madrid como centro de poder del futuro imperio español (la Monarquía Hispánica), validado en las virtudes de su propio héroe. Isidro se representa como un hombre santo de características muy peculiares al tiempo que su comportamiento se regula por los valores

⁹² El vituperio al poema de Lope es muy posterior a su primera publicación en 1598; sin embargo, es posible que desde el soneto de Góngora hasta la polémica en torno a la *Spongia* éste haya sido un ataque recurrente a *La Dragontea*, pues el poema ya había sido censurado desde su lanzamiento por motivos más o menos distintos: “El permiso para publicarlo fue denegado por las autoridades castellanas en 1598, razón por la que el libro hubo de imprimirse en Valencia, donde no tropezó con ese tipo de trabas burocráticas [...] Lope pidió de nuevo la autorización para publicarlo en Castilla, pero el cronista de Indias Antonio de Herrera informó muy negativamente sobre su rigor histórico y su conveniencia política” (Felipe Pedraza, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003, p. 73).

⁹³ En el prólogo a su edición de *La Dragontea*, Antonio Sánchez Jiménez analiza la importancia inicial que Pedro de Oña debió haber tenido para el primer Lope épico, sobre todo en lo que concierne al estilo. No obstante, a propósito de los ciclos aquí mencionados, me parece necesario resaltar la cuestión de la reescritura de ciertos episodios que documenta el reconocido lopista: “El Fénix leyó *Arauco domado* en una etapa decisiva de su carrera literaria, que facilitó que el libro de Oña tuviera un papel formativo en la frasis del madrileño. *Arauco domado* sirvió de fuente de los cantos II y III de *La Dragontea*, y además dejó varias huellas estilísticas de importancia en la primera epopeya de Lope” (Antonio Sánchez Jiménez, “Introducción”, *Dragontea*, p. 39).

universales más altos, y por consiguiente épicos: la piedad y la honra, aquellos mismos que motivan al Cid a recuperar las tierras de Castilla la Nueva para su señor durante su exilio.

Con *La Dragontea* y el *Isidro* comienza, pues, en realidad una primera reflexión en torno a la epopeya por parte del Fénix, ya sea que ésta se plantee como continuadora de la tradición ercillana o desde la innovación de una poética pre-garcilasiana y castellanizante. Lope de Vega elimina paulatinamente los juegos ariostescos entre canto y canto, de manera que éstos sólo aparecen al final del octavo de *La Dragontea*:

Volviendo a mi propósito primero,
digo, señor —pero el siguiente canto
proseguirá mejor con qué fortuna
tocó la frente del Dragón la luna.
(*Dragontea* VIII, LXXXVII, vv. 5-8)

En el *Isidro*, en cambio, persisten las peroratas iniciales. De entre éstas destaca la del segundo canto donde se trata acerca de la cuestión del matrimonio: base de la sociedad ligada a la institución religiosa y principio de toda monarquía:

Carlos Quinto emperador
honra el matrimonio tanto
que merece como santo
ser ejemplo de su honor
como de la guerra espanto.
(*Isidro* II, vv. 51-55)

En esta hagiografía castellana tan llena de contrastes y paradojas no es de sorprenderse que la unión entre dos villanos desemboque en la piedad de Carlos V frente al matrimonio, aunque se trate de un mero ejemplo. Es claro que el fruto de esta unión no incumbe tanto a la grandeza de España como sí a los milagros del santo y a la importancia de Madrid como centro de poder. Por ello mismo importan también las obras que desde la devoción y piedad ennoblecen a la ciudad que está llamada a ser el centro neurálgico del futuro impero. El elogio a Felipe II —quien, a diferencia de su padre, gobernó desde una sola sede— en ocasión de la restauración del templo de la Virgen de Atocha es, en este mismo sentido, del todo significativo, pues allí se conjuga el pasado castellano con el presente español:

Virgen, alabanza cobre
este siglo, y se anticipe
quien de ella más participe,
pues casi os vimos tan pobre
hasta el tiempo de Felipe.

No como entonces, Señora,
pero, en fin, tenéis ahora
capilla, luces y altar,
donde el que os viene a buscar
con más decencia os adora.

Gran Felipe, en vuestra edad
todo ha venido en aumento,
mostrando el cielo contento
de vuestra felicidad,
grandezas de ciento en ciento.

(*Isidro* VIII, vv. 281-295)

En lo que respecta a la caracterización del héroe, es imperante señalar que *Isidro* —haciendo un paralelismo con los dramas de honra villana— carece de la nobleza del comendador de Ocaña, pero goza del sentido de honra de Peribáñez, aquella honra que en la epopeya se manifiesta en piedad y devoción, aquel celo del que gozaron los míticos héroes de los años de la Reconquista, y que Lope recuerda con nostalgia y no sin cierto reproche a sus contemporáneos:

No digo que fuera España
por tener moros dichosa
pero si fue valerosa
el tiempo nos desengaña
sin ser diferencia odiosa [...]

No faltan hombres ahora
que, en los extraños países
si no lunas, vencen lises,
pero, en fin, el siglo llora
menos Aquiles que Ulises.

(*Isidro* III, vv. 301-305, 321-330)

De la *Dragontea* al *Isidro* se moldea entonces el ideal de epopeya de Lope de Vega. Cantar los trabajos del labrador madrileño y los orígenes de la Virgen de Atocha y del Manzanares después de las guerras marítimas contra los ingleses nos lleva irremediabilmente a *La hermosura de Angélica* y a la *Jerusalén conquistada*. En estos dos poemas, el Fénix parece haber renunciado definitivamente a encontrar la fuerza épica de la Monarquía Hispánica en las gestas contemporáneas y, en cambio, se mueve en el terreno de los héroes míticos inalcanzables, simultáneos e incluso anteriores a su labrador épico castellano. El medievalismo de *Las famosas asturianas* —por poner un ejemplo extremo y único en su escritura— o de muchísimas comedias más, llena el ambiente de los poemas. La cuestión del matrimonio se vuelve épica frente al origen mítico de los reinos españoles y del imperio. Lo épico entonces se manifiesta con más fuerza sin

importar la preponderancia que la guerra pueda tener frente al amor, como es el caso de *La hermosura de Angélica*; y como ya había sucedido con los milagros del labrador madrileño frente a las hazañas bélicas de la Armada Española en *La Dragontea*.

Después de seguir la tradición española de *La Araucana* y de proponer una forma épica puramente castellana, un Lope de Vega más familiarizado con la poética renacentista busca demostrar su madurez como cantor épico en el manejo de las dos variantes más importantes que había dado la península italiana:

Bellas armas de amor, estrellas puras,
divino resplandor de mi sentido,
que por mis versos viviréis seguras
que vuestra clara luz sepulte olvido;
puesto que estéis por larga ausencia
oscuras,
que blandamente me miréis os pido
para que el sol, como cristal pequeño,
me abraza el alma de quien fuiste dueño.
(*La hermosura de Angélica* I, 1)⁹⁴

Yo canto el cielo, y las hazañas canto
de aquel varón soldado y peregrino
que, a ser del Asia universal espanto,
desde la selva Calidonia vino;
el que al tirano del Sepulcro Santo
venció en los campos de Belén divino
haciendo a un tiempo de Minerva infusas
llorar las armas y cantar las musas.
(*Jerusalén* I, 1)

En estas octavas es claro el contraste entre el quiasmo ariostesco frente al *arma virumque* tassesco. Cada cosa está en su lugar, cada uno de los poemas tratado según la naturaleza de su respectivo modelo, pero ambos llenos de epicidad. Son dos caras de la misma moneda donde la preponderancia de lo heroico en uno, y de lo épico en otro, no anula la posibilidad de analizarlos en conjunto, sino que, por el contrario, incentiva las probabilidades de ver lo épico como algo que trasciende la epopeya y se puede insertar en otros géneros menos elevados. Al fin y al cabo, el Fénix ha querido seguir el camino anteriormente trazado por Ariosto y por Tasso.

No obstante, sería difícil asegurar que Lope de Vega concibió desde un principio ambos poemas como contraparte uno del otro, pues las menciones que se hacen de ambos sugieren épocas muy distintas en la vida del Fénix. Por un lado, la concepción de *La hermosura de Angélica* suele fecharse en torno a los años en los que Lope se enlistó en la Felicísima Armada, mito alimentado por el mismo poeta en el prólogo:

Yo, aficionado a su poema, libre y deseoso de saber lo que adelante le había sucedido a Angélica, hallé que la mayor parte fue en España y, por comunicarlo a todos los deseosos de aquel suceso, en una jornada de mar, donde con pocos años iba a ejercitar

⁹⁴ Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, edición de Marcella Trambaioli, Iberoamericana, Madrid, 2005. En adelante utilizo la abreviatura *Hermosura* seguido del número de canto, octava y de versos, cuando sea necesario.

las armas, forzado de mi inclinación, ejercité la pluma, donde a un tiempo mismo el general acabó su empresa y yo la mía. (*Hermosura*, “Prólogo”, p. 185)

Esto sin olvidar la ya citada alusión al poema en el acto tercero de *La Dorotea*. Es el primer año del exilio donde Lope se representa a sí mismo como el Garcilaso celoso del soneto XXXIII y la elegía a Boscán durante la Jornada de Túnez en 1535.

Por el otro lado, se piensa que la *Jerusalén conquistada* habría sido proyectada alrededor de 1605, o tal vez antes, gracias a una carta dirigida al duque de Sessa, fechada el 3 de septiembre de aquel año: “Mi *Jerusalén* envié a Valladolid para que el Consejo me diese licencia. Imprimirela muy aprisa, y el primero tendrá vuestra excelencia. Es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio diferente que otras de mi Juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón”.⁹⁵

Dadas las circunstancias que condicionan los poemas de Lope de Vega, *La hermosa de Angélica* —quizá aquella obra “donde tiene más poder el apetito que la razón”— pareciera tener una relación más estrecha con *La Dragontea*. De hecho, colocar un poema como contraparte del otro, pese a la discordancia de sus modelos, no es del todo disparatado si se toma en cuenta que fueron constantemente editados en un mismo volumen: en 1602 y 1604 junto con las *Rimas* y luego sin éstas en 1605.⁹⁶ Además de esto, mucho se ha hablado de las correcciones que Lope de Vega tuvo que hacer de cara a la publicación de *La hermosa de Angélica*, la cual Marcella Trambaioli cree, en un principio, dedicada a Felipe II, monarca cuya política se refleja mejor que en otra obra en *La Dragontea*:

De los datos internos al texto diríamos que cuando Lope redactó las primeras octavas de la *Angélica* reinaba todavía Felipe II, pero el poema se imprimió en la época de Felipe III. Aun habiendo casos en que se alude claramente al primero de los dos monarcas, son mayoritarios los pasajes que inducen a pensar que el autor pretendía dedicar el poema al nieto de Carlos V, cuando éste era todavía príncipe.⁹⁷

La *Jerusalén conquistada* se nos presenta, en cambio, no como un encargo ni un tentativo de castellanización de la épica; mucho menos como un divertimento de juventud en medio de una batalla marítima en el Canal de la Mancha. La epopeya trágica representó el proyecto más ambicioso de Lope de Vega, preparada durante muchos años, editada por separado y en un formato más costoso; aquella obra que el Fénix pensó que representaría el momento culmen de su carrera

⁹⁵ Lope de Vega, *Cartas (1604-1633)*, edición de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2018, p. 103. En adelante uso la abreviatura *Cartas*, seguido de la fecha, el destinatario y el número de página.

⁹⁶ Felipe Pedraza, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003, p. 70.

⁹⁷ Marcella Trambaioli, “Introducción”, Lope de Vega, *Hermosura*, p. 53.

y habría de colocarlo en la cima del Parnaso español: “presto, si Dios quiere, tendrás los dieciséis libros de mi *Jerusalén* con que pondré fin al escribir versos”.⁹⁸

Ahora bien, la política llevada a cabo por Felipe III y su valido, el duque de Lerma, resulta igualmente relevante. La pacificación con Inglaterra luego de la muerte de Isabel I y el ascenso al trono inglés de Jacobo VI en 1603⁹⁹ se refleja de una manera muy evidente, pues la construcción de Ricardo Corazón de León es del todo contraria a la del Francis Drake en *La Dragontea*.¹⁰⁰

La *Pax Hispanica* (1609-1618) es el sello de la política del duque de Lerma, y sus repercusiones en la literatura han sido ya ampliamente estudiadas por Antonio Sánchez Jiménez respecto de dos obras cuya publicación, en un caso, y simple redacción, en el otro, coinciden en torno a 1609. Se trata de la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega y de la *España defendida* de Francisco de Quevedo, ambas concebidas en defensa de la imagen de España luego de las guerras contra Inglaterra y los Países Bajos en tiempos de Felipe II.¹⁰¹ De esta manera, la leyenda negra a la que hace frente el autor de *Los sueños*, la expulsión de los moriscos, la paz con los ingleses y las tensiones con Francia se reflejan, según Sánchez Jiménez, en la personificación de los capitanes de la Cruzada y los pactos establecidos entre ellos:

La alianza de España e Inglaterra está representada en la obra por la amistad incondicional del rey de Castilla, Alfonso VIII, y el de Inglaterra, Ricardo Corazón de León, así como por el matrimonio de Alfonso con Leonor de Inglaterra. Frente a esta alianza se encuentra Francia, encarnada en la obra por el rey Felipe y algunos de sus nobles, como el duque de Borbón. En la *Jerusalén*, Lope retrata consistentemente a los franceses como aliados incómodos e envidiosos.¹⁰²

La lectura de Sánchez Jiménez es del todo oportuna, pues sólo si se pone atención a los escenarios políticos que condicionan la redacción de la *Jerusalén conquistada*, se pueden entender las peculiaridades de esta epopeya trágica. Entre éstas destaca la aparente débil heroicidad con que Lope pintó a los capitanes cristianos —lo cual generó vehementes críticas por parte de sus

⁹⁸ Lope de Vega, *Rimas*, en *Obras completas. Poesía*, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, t. II, “El prólogo”, p. 6.

⁹⁹ Antonio Feros, *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Marcial Pons, Madrid, 2002, p. 270.

¹⁰⁰ Rafael Lapesa señala que la paz entre España e Inglaterra no se llevó a cabo sino hasta 1604, razón por la cual Ricardo Corazón de León no habría sido escogido por el Fénix como protagonista del poema a causa de la paz con los ingleses. Lapesa apuesta, en cambio, por un deseo de hispanización de las Cruzadas de parte de Felipe III, capricho que el Fénix habría querido desarrollar en un poema en su afán de lograr acceder a la corte (Rafael Lapesa, “La *Jerusalén* del Tasso y la de Lope”, *De la Edad Media hasta nuestros días. Estudios de historia literaria*, Gredos, Madrid, 1982, p. 275).

¹⁰¹ Antonio Sánchez Jiménez, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.

¹⁰² *Ibidem*, p. 281, n. 41.

contemporáneos—; además del desenlace adverso para los cruzados, hecho que más recientemente ha obligado conjeturas de todo tipo alrededor de la palabra “trágica”, entendida no desde la cuestión estilística, sino desde la solución funesta del conflicto dramático, propio de la tragedia como género teatral.

En el caso de la primera de estas irregularidades hay que destacar la crítica negativa de Juan Pablo Mártir Rizo, quien en su *Poética traducida del latín* no duda en denunciar la blandura de Ricardo Corazón de León frente a un Saladino inteligente y hábil. Según Mártir Rizo, el fallo principal de la *Jerusalén conquistada* habría de atribuirse —como se hace en múltiples ocasiones a lo largo de esta poética— a la *inventio*, ya que la Tercera Cruzada no constituía una verdadera hazaña digna de imitarse de la misma manera en que Tasso lo había hecho con la Primera:

Como puede ser esta action digna de ser ymitada de hombres ilustres, virtuosa y de buen exemplo, si la persona de Ricardo es (como habemos dicho) ambiçiosa, hombre injusto, cruel y enemigo de la cr(istian)dad, que, aunque, el yr a la conquista fue justo y sancto, lo dependiente y resulta dell o fue action impia y escandalosa, porq(ue) estando el Saladino çercado en Jerusalém por el exercito católico, quando quería entregarse y rendir la ciudad, porque el Saladino le dio un gran tesoro, lo dexò, alçò el çerco y se boluio a Ynglaterra.¹⁰³

No es posible saber hasta qué punto Mártir Rizo haya sido malintencionado de la misma manera que el autor de la *Spongia* respecto del héroe central de *La Dragontea*, pues, con todo y las anomalías que ésta y la *Jerusalén conquistada* presentan en lo que concierne a la *inventio*, es claro que toda ingenua alabanza por parte de Lope hacia los enemigos políticos de la Monarquía Hispánica han de descartarse por completo. Y es que, así como Tasso denunció en su *Liberata*, a la luz de Trento, la falta de unidad cristiana, no hay verso que Lope no escriba en su *Conquistada* en favor de la glorificación de la España católica. Lo que para el italiano es una melancólica remembranza de las victorias pretéritas, para el madrileño es un ataque hacia Inglaterra y Francia que participan de la guerra solamente movidas en favor de sus propios intereses políticos, siempre por encima de las obligaciones religiosas. Tasso celebra el triunfo de la cristiandad sin importar la proveniencia de Godofredo de Bouillon (si bien algo de sentimiento patriótico se entreve en las figuras de Rinaldo y Tancredi); Lope, en cambio, exalta a Castilla por medio de la figura de Alfonso VIII y achaca la derrota a los vicios del resto de los capitanes con todo y la mínima simpatía que en ocasiones expresa hacia el rey-cruzado inglés.

¹⁰³ Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética de traducida de latín*, edición de Margarete Newels, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1965, p. 71.

En el canto XVIII de la epopeya trágica, por ejemplo, el Fénix de los ingenios dibuja un Ricardo temeroso ante la ambición desmedida del rey francés que amenaza con invadir Inglaterra. Entra aquí de nueva cuenta el recurso de la lucha entre el Cielo y el Infierno, y es el mismo Luzbel quien habla al oído al capitán inglés una vez que el ejército cristiano está a punto de dar el golpe definitivo:

Miró [Luzbel] la prevención, las municiones,
el concierto común y la ordenada
variedad de soldados y naciones,
y temerosa la ciudad sagrada.
“No se verán allí vuestros pendones”,
—la boca de sangriento humor bañada
Dijo, y al gran Ricardo, al cerco atento,
trocó de la victoria el pensamiento:
“¿Será razón” —le dice—, “que Filipe
atrevido conquistó a Inglaterra?,
¿y que tu patrimonio real disipe
mientras Jerusalén te ocupa en guerra?,
¿no es mejor que tu gente se anticipe
a defender la patria, a honrar la tierra,
tu verdadero asiento, y en que viste
primero el sol y rey inglés naciste”
(*Jerusalén* XVIII, LXXIX-LXXX)

La reacción de Ricardo Corazón de León denota al fin y al cabo ingenuidad y poco juicio a la hora de tomar decisiones, pues en ese mismo momento decide regresar a Inglaterra. Por su parte, Felipe II y los franceses son más bien malintencionados. A éstos no los mueve la Discordia, sino la Envidia y el Agravio que, como en el *Isidro* y en *La Dragontea*, aparecen personificados en los sueños más profundos del rey de Francia. Es en el canto XIV, cuando el monarca francés y Uberto discuten, que Lope aprovecha para representar la soberbia de los franceses quienes, desde los tiempos de Carlos V y Francisco I, le habían competido a España la responsabilidad de asumirse como defensores de la fe basándose en las glorias pasadas, en este caso de Godofredo de Bouillon:

“No más; demos la vuelta al patrio suelo
que ya los dinamarcos y alemanes
le nombran y levantan hasta el cielo
entre los más famosos capitanes;
si nuestros lirios de Godofre el celo,
esparcidos en blancos tafetanes,
puso al santo pirámide de Cristo,
ya la francesa fe y valor se ha visto”

En resumen, el ejército español será el último en abandonar la guerra y los que saldrán peor parados no serán tanto los ingleses como sí los franceses, principales enemigos de la España de Felipe III. La tragedia sería entonces no haber logrado la unión que Tasso había glorificado en su *Liberata*, desenlace negativo del que no podría culparse a la Castilla de Alfonso VIII que nunca desistió de sus obligaciones bélico-religiosas. Ahí está lo épico y la más probable de las razones por las que Lope eligió la Tercera Cruzada como argumento, premisa que sin lugar a duda contraría las críticas de Mártir Rizo, quien pareciera no haber querido ver más allá de las observaciones aristotélicas, así como de su correcta e incuestionable aplicación.

En este sentido, es importante rescatar también los juicios de Manuel José Quintana, cuyos estudios sobre la épica renacentista española no deberían ser puestos en saco roto pese a los años de distancia entre este importante poeta y nuestro siglo. Merece particular atención su reflexión acerca de la tragicidad de la epopeya lopesca, la cual se sostiene en el infausto desenlace tan criticado por el autor de la *Poética traducida del latín*. Las palabras del poeta prerromántico son las siguientes:

Causa por cierto extrañeza ver el título de *Jerusalén conquistada* en un poema en que Jerusalén no se conquista; pero esta ambigüedad aparente se explica después y se aclara con la marcha general de la obra, y con la calificación de epopeya trágica que le atribuye su autor: circunstancia que más de una vez inculca en sus escritos. Así el verdadero argumento del poema es Jerusalén conquistada por Saladino, y no recuperada por los príncipes cristianos. Esto podría no ser satisfactorio ni glorioso para ellos, pero es trágico y lamentable para Jerusalén, que esperaba por su medio ser rescatada, como lo fué antes por Godofredo. De aquí nacen los frecuentes apóstrofes del poeta á la Ciudad Santa, á la que después de cada desgracia que sucede, se vuelve para anunciarla otros sucesos más tristes, darla consejos duros, ó afligirse y lamentar con ella el modo de los profetas.¹⁰⁵

Quintana basa su interpretación en el desenlace del poema; y entiende lo trágico como un elemento estructurador que no como la cuestión estilística relacionada con lo que el mismo Lope

¹⁰⁴ Sobre las relaciones diplomáticas entre España y Francia en tiempo de la llamada *Paz hispánica*, Antonio Feros apunta que “Francia incrementó en los años posteriores a la Paz de Vervins su apoyo político, militar y financiero a las Provincias Unidas, mientras mantenía los ojos sobre Italia, y fue aquí donde las monarquías hispana y francesa estuvieron más cerca de llegar a una remodelación del conflicto. La causa principal fue el marquesado de Saluzzo, un territorio entre Italia y Francia que había estado bajo protección francesa desde 1548, pero que en 1588 había sido ocupado por el cuque de Saboya, Carlos Manuel, a la sazón aliado de Felipe II”. (Antonio Feros, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁵ Manuel José Quintana, “Sobre la poesía épica castellana”, en *Obras completas*, Madrid (Biblioteca de Autores Españoles, XIX), 1852, p. 168

dice en su *Arte nuevo de hacer comedias* a propósito de la *Commedia* dantesca y del comentario de Antonio Manetti:

Homero, a imitación de la Comedia,
la *Odisea* compuso, mas la *Iliada*
de la tragedia fue famoso ejemplo,
a cuya imitación llamé epopeya
a mi *Jerusalén* y añadí *trágica*;
y así en su *Infierno*, *Purgatorio* y *Cielo*
del célebre poeta Dante Aligero
llaman *Comedia* todos comúnmente
y el Maneto en su prólogo lo siente.
(*Arte nuevo*, vv. 88-96)

Su interpretación de la palabra “conquistada” es original, si bien no del todo convincente, ya que no pareciera que el fin de hablar de la conquista de Jerusalén sea otro que el de apelar al modelo tassiano que tanta repercusión tuvo a lo largo y ancho de los círculos literarios europeos.

Es evidente que tampoco podría negarse lo trágico (desde el punto de vista dramático) a la epopeya del Fénix, como bien ha demostrado Joseph Gariolo en un estudio más o menos reciente.¹⁰⁶ No obstante, tampoco ha de negarse la influencia de la Comedia Nueva en la figura de Alfonso VIII. Sería un despropósito hacer tal cosa cuando se trata de Lope de Vega. Aun con todo, la tragicidad de la que hace gala la *Jerusalén conquistada* pareciera estar más bien anclada a lo que por trágico y cómico se entendía en la Edad Media, es decir la peripecia y el estilo alto, ambas cualidades que se extienden más allá de la observación irrestricta de los elementos de la tragedia ática.

Por ello mismo habría que señalar que desde *La Dragontea* hasta la *Jerusalén conquistada* hay un trabajo constante que se mantiene en la misma línea estilística que el Medievo heredó al Renacimiento dentro de los amalgamamientos entre poemas como la *Commedia* dantesca, Virgilio y las diversas interpretaciones que se hicieron de la *Eneida* a lo largo de los siglos que anteceden la experimentación clasicista del siglo XVII. Por consiguiente, y con todo y los múltiples cambios que podrían registrarse entre *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*, el estilo épico del Fénix de los ingenios es perfectamente reconocible por su semejanza con las octavas de Alonso de Ercilla y

¹⁰⁶ Sobre la *Jerusalén conquistada* a la luz de su modelo, Joseph Gariolo dedica un capítulo entero a hablar de los elementos de la tragedia clásica presentes en el poema (Joseph Gariolo, *Lope de Vega's Jerusalén conquistada and Torquato Tasso's Gerusalemme liberata face to face*, Kassel, Reichenberger, 2005).

Pedro de Oña en lo que se refiere a los recursos retóricos que Bartolomé Jiménez Patón viera como canónicos (entiéndase “canon” como modelo) en la poesía de Lope de Vega.¹⁰⁷

Sirva como ejemplo de esta continuidad estilística la comparación de un par de quintillas del *Isidro* y de una octava de la *Jerusalén conquistada*, metros tan disímiles, pero equivalentes desde la propuesta castellana del Fénix sobre la epopeya. Propuesta que de una u otra manera apuntaba a sustituir el endecasílabo italiano, no por el arcaico alejandrino de Juan de Mena, sino por la quintilla, la cual preservaba las ocho sílabas de un romance épico-tradicional, pero con un sistema de rimas consonantes más elaborado que la redondilla:

Gracián corta, raja, hiende,
derriba, combate, prende,
lastima, rompe, maltrata;
cual rayo, si encuentra, mata,
y desde lejos ofende.
Diego atropella y trabuca,
carros, municiones, cargas,
deshace mallas y adargas,
piernas y cascos machuca,
como don Diego de Vargas.
(*Isidro* IX, vv. 361-375)

Cargó de misios una escuadra, y puesto
Bazán en medio a todos se defiende,
mas ya Téllez Girón, valiente y presto,
puesto a su lado la defensa emprende;
galán, diestro, gentil, fuerte y
dispuesto,
entra, corta, descubre, rompe y hiende
trincheas, cuerpos, turcos, armas, vidas
con fuerza, aliento, fe, valor y heridas.
(*Jerusalén* XI, LI)

Descuella el uso frecuente de la *enargeia* y de algunos giros sintácticos que, si bien ya no gozan de la limpidez de Garcilaso, están lejos del hipérbaton gongorino del que Lope hará mofa en la última etapa de su vida. A lado de algunas imágenes un tanto conceptuosas y metáforas esparcidas, destaca la gracia sonora que el Fénix imprime a las octavas con anáforas, paranomasias y aquellas enumeraciones que, potenciadas por el uso del asíndeton, logran una narración dinámica que a efecto de descripciones bélicas —o de batallas internas de un ánimo alterado— cumplen con su cometido. Baste el ejemplo de estos usos retóricos en el *Isidro* frente a la *Jerusalén conquistada*, pues las quintillas del primero se asemejan más a los endecasílabos de la segunda que a los

¹⁰⁷ Véase el estudio de Juan Manuel Rozas, “El lopismo de Jiménez Patón, Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 445-465.

romances moriscos o a las quintillas de las comedias. Esto revela una idea sólida del estilo de un poema narrativo frente al del diálogo teatral.¹⁰⁸

1. CONTINUIDAD DE LO ÉPICO EN LA ÉPICA ITALIANIZANTE DE LOPE DE VEGA: EPOPEYA TRÁGICA Y EPOPEYA CÓMICA

Un tanto ajeno ya al debate renacentista en torno a la epopeya, Lope de Vega no debió de haberse forjado opiniones tan drásticas alrededor de la épica con base en los argumentos de una u otra facción. En cambio, la lejanía espacial y temporal parece haberle permitido distinguir entre las diferencias y no tanto en la supuesta superioridad de la *Gerusalemme liberata* sobre el *Orlando furioso* o viceversa. Ambos modelos habían nacido con intenciones épicas, pero diferían en tono, en gran parte, gracias al tipo de argumento: por un lado, de invención y amoroso en Ariosto; por el otro, histórico y grave en Tasso.

La apropiación o reescritura de los dos poemas épicos de mayor importancia a nivel continental está atravesada por varias razones, entre ellas la apología y promoción de la imagen de España y su papel de defensora del catolicismo en el Canal de la Mancha, el Mar del Norte y el Mediterráneo. Esta proyección hacia afuera se manifiesta también en los cambios que hay en estos dos poemas con respecto a *La Dragontea*, pues el apego de ésta al *Arauco domado*, así como el argumento contemporáneo, le da una tonalidad más bien local. De manera contraria, la reutilización de modelos italianos, la ambientación medieval, las guerras contra los musulmanes y la interacción con otras naciones unidas por un bien común acrecentaron las posibilidades para que Lope explorara los orígenes de España.

En el caso de la *Jerusalén conquistada*, el matrimonio entre Alfonso VIII de Castilla y Leonor Plantagenet es un aliciente importante para el poema. Con la unión de los reyes, Lope de Vega pone en primer plano el linaje cristiano medieval— que en el poema tiende puentes con el pasado y el futuro— de tal manera que la imagen de España como vieja nación cristiana puede proyectarse hacia afuera como respuesta a los historiadores extranjeros a los que el Fénix alude en el prólogo de su *Jerusalén*:

Yo le he escrito con ánimo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los historiadores extranjeros y, por culpa de las pasadas guerras de los moros, tan falta de

¹⁰⁸ Sobre el estilo épico de Lope de Vega véase Eberhard Müller-Bochat, op. cit., pp. 1095-1110.

los propios. Bien sé que ha de haber algunos de los muchos que se dan en este tiempo a la lección de las historias, que han de ponerle entre otras objeciones el haberse hallado el rey Alfonso de Castilla en la conquista, a que me ha parecido responder en este prólogo, porque, o sirve de introducción a los que se ha de tratar, o de respuesta a los que le han de reprehender.¹⁰⁹

Como contraparte, en el prólogo de *La hermosura de Angélica* no hay pretensiones eruditas ni justificaciones históricas; así como tampoco un enfrentamiento directo con los impulsores de la naciente leyenda negra española. En apariencia todo se reduce a imitar y continuar la historia de Angélica y Medoro a partir de unos versos conocidos:

Ludovico Ariosto en el canto 30 de su *Orlando*, en la estancia 16 dice así:

Quanto, Signore, ad Angelica accada,
da poi ch'uscì di man dal pazzo a tempo,
e come ritornar in sua contrada
trovasse buon naviglio e miglior tempo,
e da la India a Medor desse lo scettro
forse altri canterà con miglio plettro.

y las anotaciones de Geronimo Rusceli sobre el canto treinta y ocho dicen que fue intención del Ariosto que otros genios prosiguiesen su historia y para prueba desto cita la referida estancia [...] Yo, aficionado a su poema, libre y deseoso de saber lo que adelante le había sucedido a Angélica, hallé que la mayor parte fue en España [...] Entre las jarcias del galeón San Juan y las banderas del Rey Católico, escribí y traduje de Turpino estos pequeños cantos... (*Hermosura*, “Prólogo”, pp. 185-186).

Las motivaciones expuestas para amplificar el episodio de Angélica y Medoro a partir de unos versos del *Furioso* aparentan una intención lúdica con procedimientos propios de los libros de caballerías. No obstante, algunos contenidos del poema evidencian otros propósitos que sobrepasan el del mero entretenimiento.

Introducido el género en España gracias a *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Barahona de Soto, la redacción de un poema al modo ariostesco suponía una fuerte presencia de lo épico en el proceso de la mezcla cíclica, pues tanto en *Las lágrimas* como en *La hermosura* la historia inconclusa de Angélica y Medoro se tuerce hacia la península hispánica. Si Barahona de Soto había basado esta mezcla cíclica en la figura de Bernardo del Carpio y Roncesvalles, Lope fue más allá al lograr mitificar la historia española y fundirla con los ciclos usados por su predecesor. Las guerras entre moros y cristianos mencionadas en el prólogo de la *Jerusalén conquistada* cobran

¹⁰⁹ Lope de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en *Obras completas. Poesía*, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, t. III, “Prólogo”, p. 11. En adelante uso la abreviatura *Jerusalén* seguida del número de canto, octava y versos.

vida en la *Angélica* lopesca. Además, aun sin personajes cristianos en primer plano, resaltan en este poema las conquistas de Toledo y Granada a lado de la figura de los Reyes Católicos y la unión de los cinco reinos que conforman España.

Concebidas, pues, con intenciones evidentemente épicas, *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada* difieren en argumento y por consiguiente en el tratamiento de la fábula, las digresiones y el tono. En el primer poema, la reutilización del ciclo ariostesco determina su carácter amoroso; en el segundo, la preocupación por la historia y la verosimilitud vuelve la narración grave y solemne sin demasiadas aventuras maravillosas. No obstante, entre uno y otro poema hay una continuación, casi un reflejo que las vincula más allá de la base italianizante de ambos. Lo épico se vuelve algo más que forma y motivos. Historia y mito españoles se funden en favor de la hispanización de los modelos y no de la castellanización del género a la manera del *Isidro*. En la *Jerusalén*, llamada “epopeya” por su mismo autor, lo épico se anuncia desde un inicio; en *La hermosura de Angélica* nunca se hace del todo patente, pero exclusivamente de ello depende la traslación a España del ciclo ariostesco.

El grado de epicidad en uno u otro poema no se mide según la adhesión a uno u otro modelo, como tampoco en la cantidad de veces que se reutiliza un motivo propio de la tradición épica, sino en la función que lo épico adquiere de cara a la construcción total de la obra literaria. Otra cosa muy distinta es el tipo de discurso en el que se insiere. En el caso particular de las epopeyas italianizantes de Lope de Vega, la clásica distinción entre discurso trágico y discurso cómico rebasa la cuestión genérica en boga durante el siglo anterior. La versatilidad del Fénix para explorar cada uno de los géneros y formas literarias se debe justamente a su capacidad de comparación y asimilación. Es cierto que la *Jerusalén conquistada* puede ser trágica por una o varias razones. Sin embargo, también es evidente que por encima del infausto desenlace o del empleo de elementos tales como destino, *hybris* o *hamartia*, Lope de Vega privilegia el uso de “trágico” en cuanto a estilo elevado —propio de la poesía épica— se refiere.

La clasificación de los poemas homéricos expuesta en el *Arte nuevo de hacer comedias* hace sentido —y sólo por mera casualidad— con los modelos italianos de Lope.¹¹⁰ Por un lado, hay que

¹¹⁰ Adviértase que las distinciones que hay entre *Ilíada* y *Odisea* han sido establecidas *a posteriori*, lo cual habría permitido a cuantos preceptistas podrían ser mencionados establecer un análisis sincrónico de ambos poemas. En el caso de Ariosto y Tasso el análisis era diacrónico, ya que ambos se colocan como herederos de una tradición épica aparentemente resuelta en la hibridación de los poemas homéricos a través de la *Eneida*, es decir que tanto el *Orlando furioso* como la *Gerusalemme liberata* fueron concebidos como poemas épicos sin los marbetes de “trágico” o “cómico”. Por esto mismo es una coincidencia que uno y otro embonen en una y otra clasificación. Lo que es cierto es

hablar de la gravedad de la *Gerusalemme liberata* con la ciudad sitiada, el Aquiles indispuerto (Rinaldo colérico y cautivo), Atenea en el sueño de Agamenón al inicio de la *Iliada* (Godofredo y el ángel Gabriel) y una fábula perfectamente bien delimitada; por el otro, de las digresiones intercaladas, los viajes marítimos y los monstruos maravillosos de la *Odisea* y del *Orlando furioso*. Agréguese a esto cuanto Lope dice sobre el argumento:

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento
(*Arte nuevo*, vv. 111-112)

Bajo estas premisas que llevan al Fénix a definir la *Jerusalén conquistada* como “epopeya trágica”, *La hermosura de Angélica* podría colocarse como su contraparte cómica o tragicómica, pues la palabra “tragedia” aparece desde el *incipit* para anunciar la intromisión de los asuntos de Marte en medio de los de Venus, contraste que mueve la fábula del poema. Lope empieza —en clara correspondencia con los primeros versos de Barahona de Soto— con un apóstrofe a los ojos de Lucinda, a cuya hermosura expone la materia de su canto. Posteriormente, en la cuarta octava, introduce la *varietas*:

Que no porque miréis mi ruda Clío
vestida con la túnica de Marte,
al son heroico levantar el brío,
no tiene Amor en su tragedia parte;
entre sus armas se levanta el mío,
ajena es la materia, propio el arte,
la causa vuestra y teatro el mundo,
acto primero amor, Marte el segundo.
(*Hermosura* I, IV)

Como contraparte, el *incipit* de la *Jerusalén conquistada* no da espacio a la *varietas*. Lo épico se vuelve evidente en la figura piadosa de Ricardo Corazón de León y, sobre todo, en la alusión a la unión matrimonial entre la hermana de éste y el rey de Castilla:

Veréis como os juntó, Fénix dichoso
del águila de Carlos soberano,
con el inglés Ricardo generoso
el español Alfonso castellano.
(*Jerusalén* I, VI, vv. 1-4)

que esta visión diacrónica de finales del siglo XVI comienza a volcarse en sincrónica en los tiempos de Lope, una vez que las polémicas han cesado y tanto Ariosto como Tasso se han establecido como los nuevos adalides de la república de las letras.

A diferencia del poema de Tasso, en la *Jerusalén conquistada* lo épico ya no se sostiene en el resultado de una victoria colectiva en favor del ejército cristiano, sino en la presencia de Castilla como defensora de la fe; así como en el matrimonio entre Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet. En esta unión se sustenta en realidad la pertinencia de tratar un argumento en el que los cristianos terminan derrotados por las fuerzas del Saladino. Lope vuelve una y otra vez a esta cuestión a lo largo del poema: la unión de los reyes corre peligro constantemente, ya sea por el enamoramiento de la reina de Chipre o por el episodio final de la judía Raquel, al cual dedica gran parte del penúltimo canto; y, algunos años después, la comedia *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (ca. 1610-1612).

En los enredos amorosos está la *varietas* y ahí, la marca del dramaturgo avezado que echa mano de su experiencia de comediógrafo no para trasladar infructuosamente características genéricas de una forma discursiva a otra, sino para importar de uno lo que convenga al otro sin que la imitación de Tasso se convierta en ariostesca:

Ismenia, entre contrarios pretendientes,
de su Alfonso los ojos solicita;
Alfonso, que los suyos tiene ausentes,
la imán siempre mirando al norte imita;
los pensamientos muestra diferentes
que, como su Leonor el norte habita,
por natural inclinación no puede
hacer que vuelta al Occidente quede.
(*Jerusalén* XIII, XXXIX)

Estos versos que bien resumen los asuntos amorosos del poema durante la Cruzada (es decir hasta el canto XVIII) remiten inmediatamente al mundo del corral de comedias. No obstante, a diferencia de obras como *El perro del hortelano* (ca. 1613), los caprichos y amores entre desiguales no tienen cabida en el mundo de la *Jerusalén conquistada* o, al menos —si la tienen—, no deberían tener éxito. Al igual que los enredos provocados por Erminia entre Clorinda y Tancredi en la *Liberata* del Tasso, el enamoramiento de Ismenia y los amores impíos entre Alfonso VIII y la judía de Toledo tienen una función (el *delectare*) y un fin (el *prodesse*). Este último es de gran importancia para comprender la tragicidad de la epopeya, pues el fracaso de Ismenia o del adulterio entre el rey castellano y Raquel, contrasta, por ejemplo, con el horroroso desenlace de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (ca. 1604-1606). En la epopeya contrarreformista de Lope, los amores impíos son un obstáculo para el héroe (la Dido virgiliana), no un error trágico. Superar

los designios infernales y las travesuras de Amor es sólo uno de los caminos que llevan al feliz desenlace que Tasso defiende para la epopeya. En la *Jerusalén conquistada*, cabe reiterar, esta finalidad no es la victoria cristiana, sino el matrimonio entre los reinos cristianos en el pasado y las consecuentes repercusiones políticas en tiempos de Felipe III.

Como es de esperarse cada vez que hay vínculos matrimoniales, destaca el fruto de éstos en la mención de Luis IX de Francia al final del poema, a quien la historia recuerda como héroe de las Séptima y Octava Cruzadas, hijo de Blanca de Castilla y nieto del rey Alfonso y Leonor de Plantagenet:

El rey don Luis de Francia vendrá a verte,
nieto de Alfonso el que te deja agora,
hijo de Blanca, en tan dichosa suerte
que hará tumbar los cercos del aurora.
(*Jerusalén* XX, LII, vv. 1-4)

A las intenciones, debe sumarse el análisis de la *dispositio*. De gran importancia en la epopeya trágica lopesca es la división en libros en lugar de cantos, amén de las glosas con las que el Fénix de los ingenios buscaba justificar cada mínimo detalle, lo cual otorgaría una mayor compenetración entre historia y poesía. Sin embargo, cabe señalar que una de las pocas características estructurales que la *Jerusalén conquistada* comparte con *La hermosura de Angélica* es la repartición de la fábula en veinte cantos/libros al igual que en la *Liberata* de Tasso.

Destaca también el tratamiento de la unidad de acción: la *Jerusalén* de Lope pareciera desbordada y más acorde a la tan criticada *Farsalia* de Lucano, ya que, contrario a lo que sucede en la *Ilíada* y en la *Liberata* de Tasso, la acción no empieza *in medias res*. La fábula es *ab ovo usque ad mala*, un poco como la *Eneida*, pero sin el recurso de la analepsis de los cantos segundo y tercero. Resulta imposible imaginar que un poema que tantos años llevó terminar al Fénix haya sido estructurado de esta manera por un mero error de cálculo o torpeza narrativa, pues *La hermosura de Angélica* se ajusta más a los preceptos aristotélicos del autor de *Aminta*: la fábula se trata *in medias res* y la inserción de episodios, aun sin los embrollos ariostescos, funciona muy bien a lo largo del poema. La novedad dispositiva de la *Jerusalén* parecería consistir en una suerte de punto medio entre epopeya e historia, quizá motivada por el tan exitoso manejo de la unidad de acción en la Comedia Nueva:

hasta el final jüicio desde el Génesis
(*Arte nuevo*, v. 208)

o simplemente en atención a las pretensiones de cronista oficial de la corte que Lope cultivó toda su vida.

Las motivaciones de la epopeya tragicómica son, por el contrario, más sencillas, como lo es todo lo que en la *Jerusalén conquistada* resulta poco convencional. La división es en cantos y las notas no aparecen en ningún momento, además de que Lope se mueve dentro de las posibilidades del consueto autobiografismo que se distingue en muchas de sus obras y composiciones: desde los romances moriscos hasta en *La Dorotea*. Vale la pena comentar aquí que las posibilidades del juego autobiográfico en *La hermosura de Angélica* podrían relacionarse en cierta manera con las constantes intromisiones de Ariosto, particularmente aquellos versos iniciales en los que el italiano promete terminar su poema si una mujer, probablemente aquella que ama, se lo concede:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sí saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso
che mi basti a finir quanto ho promesso.
(*Furioso* I, II)

Si bien es cierto que el autor del *Furioso* no llega a camuflarse bajo las máscaras de algunos de sus personajes como Lope, es preciso señalar que la intromisión de la voz del poeta se vuelve en Ariosto un distintivo de la epopeya cómica, pues ni en Tasso ni en el Lope de la *Jerusalén* hay espacio para un comentario de este jaez y, aun menos, para dirigirse a la amada. Nótese, además, que la figura de aquella mujer que ocupa el pensamiento de ambos poetas aparece desde el *incipit* en los dos casos. En Ariosto es importante el contraste que se ofrece entre la locura de Orlando y la mujer que lima el intelecto del italiano. En contraposición, Lope persiste en apostrofar los ojos de Lucinda en el momento en que se expone el tema del poema: la hermosura y sus consecuencias bélicas, el “pace non trovo e non ho da far guerra” (*RVF*, 134) de Petrarca:

Si vos me prometéis sereno un día,
ojos, en este mar de mis tormentos
y yo merezco ver el armonía
con que ponéis en paz los elementos,
no digo yo la voz, la pena mía,
que ha tenido los árboles atentos,
hará salir donde mi amor la llama

del negro olvido el alma de mi fama.
(*Hermosura* I, III)¹¹¹

En lo referente al universo religioso que enmarca ambos poemas, es preciso apuntar algunas diferencias. El destino del héroe, la voluntad de los dioses y la presencia de monstruos, magos y brujas en la épica clásica fue una de las principales preocupaciones de Tasso a la hora de buscar una correspondencia filosófica o religiosa entre estos motivos y los cánones imperantes de la Contrarreforma: en especial la cuestión del libre albedrío frente al camino ya trazado por el designio celestial. A esto debe sumarse la desaparición de los caprichos de los dioses olímpicos en favor de la voluntad de un Dios único y, por consiguiente, la condición divina o demoniaca de cada uno de los bandos que participa de la guerra.

La hermosura de Angélica difiere por completo del tratamiento de los protagonistas épicos ariostescos, es decir Rugero y Bradamante, pues la cuestión del cristianismo y del bautismo que une a estos dos enamorados no aparece ni por equivocación entre la pareja principal de la epopeya cómica lopesca. En torno a Angélica y Medoro todo es vanidad y aventura, de modo que por la forma y por los episodios bélicos el poema es ante todo heroico o novelesco. No obstante, lo épico se materializa en la profecía de una España unificada bajo el signo cristiano alrededor de otros personajes aparentemente secundarios como Rostubaldo y Cardiloro. En contraparte, el héroe de la *Jerusalén conquistada* son inicialmente todos y a la vez ninguno, ya que, como en la *Ilíada* y la *Gerusalemme liberata*, hay un cerco colectivo donde el líder, el viejo y el joven rebelde representan la Cristiandad conformada por la

lis franca, [la] rosa inglesa, [y el] león hispano.
(*Jerusalén* X, XXXV, v. 8)

De esta manera, se concluye que el grado de epicidad es mayor en el *Orlando furioso* que en *La hermosura de Angélica* a causa de la importancia central de la unión matrimonial de Ruggero y Bradamante, de la cual tiene origen el linaje de los Este. En la *Gerusalemme liberata*, el motivo del bautismo pierde su centralidad épica, pero adquiere una función edificante, como se ve en el episodio de Tancredi y Clorinda en el canto XII.

¹¹¹ Cf. Marcella Trambaioli, "Introducción", *Hermosura*, p. 49. Sobre el autobiografismo en *La hermosura de Angélica* y las similitudes entre Angélica-Medoro y Lucinda-Lope de Vega véase José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Analecta Malacitana, Anejo 23 (1999).

En la epopeya trágica de Lope, el motivo del bautismo aparece en el canto XVIII cuando Garcerán Manrique —joven cruzado castellano de gran importancia en el poema, arquetipo de Aquiles e imitación del Rinaldo tassesco—¹¹² derrota al príncipe de Armenia, Clarinardo, luego de que éste secuestrara a Ismenia, reina de Chipre, en el canto XVII. El episodio es igualmente contrastante que en la *Gerusalemme liberata*, ya que poco antes del duelo entre Gracerán Manrique y Clarinardo, Lope dedica un par de versos a los amores entre el príncipe de Armenia y su amada Roselina:

“Tú sola” —está diciendo Clarinardo
a Roselina—, “eres mi bien eterno”,
cuando suspende Garcerán gallardo
la blanca vista en el dorado perno;
“aquí” —le dice el español—, “te aguardo,
Marte de Armenia, que aún mancebo tierno
con todo un escuadrón acometiste
cuando en tu amparo y protección le viste”
(*Jerusalén* XVIII, CXX)

Si bien estos versos estén muy lejos del manejo de contrastes que tan magistralmente lleva a cabo Tasso en el canto XII de su *Liberata*, es propicio señalar que algo de la dualidad entre amor y guerra, o amor y muerte, está presente en este episodio de la *Jerusalén conquistada*. Lope se muestra más próximo a las escenas licenciosas entre Rinaldo y Armida a través del lente de Pedro de Oña en su *Arauco domado*, en el que los amores eróticos en plena guerra constituyen un vicio propio de los musulmanes. En esta mezcla de episodios y personajes se deposita el patetismo, que tan bien distingue el poema de Tasso. En la epopeya trágica, este importante elemento acompaña la enseñanza final que —una vez derrotado Clarinardo— ha de aparecer en boca del joven cruzado castellano:

“¿Eres cristiano?” —dice lastimado
Manrique a Clarinardo—, y él replica:
“No soy, ¡oh caballero!, bautizado,

¹¹² En su estudio sobre las fuentes italianas de Lope, Eberhard Müller-Bochat ya señala la cercanía entre estos dos personajes al exponer su importancia y acciones a lo largo de ambos poemas. El crítico recuerda de esta manera las acciones del Garcerán Manrique a lo largo del poema, tales como su peregrinaje hacia el Santo Sepulcro, los bofetones recibidos para poder contemplarlo, además de su carácter aventurero: “In Tassos eigenem Epos ist die Abwesenheit des Rinaldo, die die Einheit der Faber konstituiert. [...] Auch Garcerán, der *Rinaldo* der *Jerusalén Conquistada*, wird beleidigt und erschlägt einen Mann des eigenen Heeres. Als Pilger verkleidet und in Erfüllung eines Gelübdes entfernt er sich dann, um das Heilige Grab aufzusuchen. Aus Demut läßt er sich von einem Mauren schlagen, wird erkannt und gefangen, hat eine Reihe von Abenteuer zu bestehen und kehrt noch im gleichen Gesang (XV) ins Lager der Spanier zurück” (Eberhard Müller-Bochat, *op. cit.*, p. 1123).

como el traje que ves lo sinifica;
con esta banda o tafetán dorado
del que en mi patria a vuestro Dios se aplica
me diferencio, porque en blanca agora
la del armenio que en Tospí le adora”.
“Pues no dejes” —Manrique le responde—,
“tan alto bien como ganar podrías,
a tus pasados nobles corresponde
defensa de la fe por tantos días;
mira que mueres, Clarinardo, a donde
nació el bautismo y que las manos más
te pueden dar el agua soberana
que dio el bautista a Dios en carne humana”
(*Jerusalén* XVIII, CXXVIII-CXXIX)

A punto de morir, el príncipe —al igual que Clorinda en la *Liberata* de Tasso— solicita y recibe la fe cristiana:

“Creo” —le dice Clarinardo—, “y quiero
morir en esta fe como cristiano;
confieso un Dios eterno y verdadero
muerto en la cruz por el remedio humano”
entonces Garcerán del blanco acero
con rostro alegre desnudño la mano
y, ofreciéndole el agua el Jordán mismo,
le dio con las palabras el bautismo.
(*Jerusalén* XVIII, CXXXII)

Una vez más el episodio resulta épico al ser protagonizado por un español, tal como sucede en la representación de Alfonso VIII como rey piadoso frente a los codiciosos capitanes extranjeros. En este sentido, las funciones épico-sacramentales de Tancredi en la *Gerusalemme liberata* reaparecen en la figura de Garcerán Manrique, lo cual es una prueba más de la cercanía de Lope con el modelo tassiano, aun cuando los objetivos épico-nacionales sean del todo distintos.

En la misma línea de esta cuestión bélico-religiosa hay que hablar también de otro aspecto que posibilita la comparación de la *Jerusalén conquistada* con otro paradigma épico de suma importancia: la *Eneida* y su naufragio inicial en torno al cual se congregan dioses amigos y enemigos del héroe troyano. Aquí se ponen de manifiesto una vez más las asimilaciones y modificaciones que obligan las diferencias entre los sistemas de pensamiento católico y pagano. Quizá la más importante de tales disconformidades es la necesidad de un choque vertical entre el bien y el mal frente a un universo en el que las disputas entre Juno y Venus obedecen a pasiones

que no podrían clasificarse bajo los mismos términos en los que Lope habla de voluntad divina española o voluntad demoníaca inglesa, si se toma el ejemplo de *La Dragontea*. En este sentido, al menos desde un juego exterior de sustitución de personajes —y tomando en cuenta la posición de la madre de Eneas en favor de los fines épicos perseguidos por Virgilio— en los poemas de Lope Juno sería el equivalente de las fuerzas demoníacas y Venus el del bando de Dios, la virgen y los ángeles.

Ante los trabajos que todo héroe ha de superar, hay que señalar que en la *Jerusalén conquistada* la ayuda del cielo no llega sin la oración del Agamenón cristiano, aquel Godofredo que en el decimotercer canto de la *Gerusalemme* ruega que llueva sobre el bosque encantado por el mago Ismeno. El destino, elemento mediante el cual se desarrolla la tragedia clásica —aquel que permite a Eneas salir ileso de su primera aventura en el mar— se convierte necesariamente en la Providencia cristiana. La piedad del héroe troyano se reutiliza a propósito del mecanismo romano del *do ut des*, imperante en la *Eneida*, de una manera no pagana. Sólo mediante el ruego del capitán piadoso, aquel que dirige una hazaña devota, es que el cielo acude en auxilio del ejército cristiano: de esta manera Providencia y libre albedrío conviven armoniosamente en la creación del universo épico sin entrar en complicadas cuestiones teológicas. Este mecanismo tassesco es propio también de la *Jerusalén conquistada*.

La convivencia de cada uno de estos elementos se sintetiza en dos episodios de la epopeya trágica lopesca (cantos VII y IX) que a su vez se relacionan intertextualmente con los desarrollados en torno al bosque Saron de la *Gerusalemme liberata* (cantos XIII y XVIII). De Tasso a Lope hay un cambio de circunstancias y espacios, pues el distinto manejo de las fábulas exige distintos tiempos: por ejemplo Homero, en la narración el cerco de la *Iliada* puede permitirse dedicar más cantos a un solo episodio, al contrario del constante movimiento espacial que se encuentra en la *Eneida*. Por esta razón, la presencia de la Providencia y del libre albedrío (la hazaña) en la *Liberata* se parte en la *Conquistada*. En Tasso todo gira alrededor de la recuperación del bosque del que los cristianos adquieren los materiales para la construcción de las máquinas de guerra; en Lope en torno a las dificultades de atracar, primero en Chipre y luego en Jerusalén. De cualquier manera, el trasfondo es el mismo: hay un impedimento provocado por fuerzas demoníacas (Ismeno y Madafal) destinado a diluirse gracias a la voluntad del héroe prototipo de Aquiles (Rinaldo y Garcerán Manrique) después de una serie de trabajos fallidos en los que la Providencia había tenido que acudir en auxilio (ruegos de Godofredo y Ricardo Corazón de León).

En contraparte, el libre albedrío frente al poder de las estrellas no juega en *La hermosura de Angélica* porque su funcionamiento se somete a las leyes del mundo sublunar: son los dominios de la fortuna y del ingenio del universo cómico de Ulises, de las hazañas amorosas de Orlando enloquecido. En este poema de Lope, el naufragio se torna novelesco en la digresión de Roselinda, Rolando, Liriodoro y Tisbe en la isla de los caníbales: para salvar su vida no hay fuerzas sobrenaturales que interfieran más allá de la inteligencia, el ingenio y el ardid. No obstante, algo de voluntad divina —por no hablar del pagano destino— aparece en tres episodios que sostienen la mezcla de ciclos medievales sobre la cual se apoya todo el poema. Lo épico se impone de nueva cuenta en los frutos del amor y de la guerra; matrimonio y linaje enmarcados por el episodio maravilloso de Eneas y los misterios de la Sibila, de Dante y las profecías de Farinata, de Ercilla y la bola de cristal del mago Fitón.

La exposición o enumeración de la descendencia del héroe es, en efecto, un componente esencial de la poesía épica, pues su función es vincular el mítico protagonista —portador de los valores de una nación— con el gobernante en turno, representante del estado gracias a la superioridad moral de la que su linaje lo dota. Desde Virgilio hasta Lope de Vega, el recurso más frecuente para llevar a cabo este episodio panegírico es el uso de la écfrasis o el motivo del descenso del héroe a un lugar misterioso, ya sea el infierno o alguna cueva secreta.

En su intento por unificar ambos poemas homéricos en función del ennoblecimiento del mandato de Augusto luego de la batalla de Accio, Virgilio utilizó ambos: uno proveniente de la *Iliada* (el escudo de Aquiles) y otro de la *Odisea* (descensos de Ulises). No obstante, en poemas posteriores, concretamente los que fueron modelos para Lope, aparece uno u otro recurso. En el *Orlando furioso*, más acorde con su naturaleza caballeresca, Ariosto inserta desde muy temprano en el poema el descenso de Bradamante a la tumba de Merlín (canto III); por el contrario, Tasso prefiere la descripción del escudo, en este caso, de Rinaldo para elogiar la casa de los duques de Ferrara (canto XVII).

Los poemas italianos de Lope de Vega no son una excepción, ya que tanto en *La hermosura de Angélica* como en la *Jerusalén conquistada* hay un sinfín de octavas destinadas a ensalzar la nobleza española, particularmente la figura del rey y de sus antepasados, mediante la recuperación de la historia española medieval que se funde con los héroes del Romancero viejo. La función es épica en los dos casos, pero, como es natural según los modelos y la finalidad de cada poema, las

diferencias pueden también apoyarse en el motivo, el estilo o la colocación del episodio dentro de la fábula.

Si bien los motivos propios de los libros de caballerías, como el concurso de belleza de los cantos III, IV y V, son los que ponen en movimiento la acción de la epopeya cómica, es en las funciones épicas de los episodios maravillosos donde se hacen patentes las intenciones de ésta. En *La hermosura de Angélica* hay algo más que un desafío poético destinado al entretenimiento; hay, como en la *Jerusalén conquistada*, una recuperación del pasado medieval hispánico frente a los otros reinos europeos a la luz de la Contrarreforma. Los ciclos ariostescos se refunden y se ponen en un escenario aún más verosímil que el de los *Orlandos*, es decir el de la Reconquista. Lope de Vega comienza a tejer, sin alargarse demasiado, los antecedentes del conflicto en torno a la figura de Cardiloro y Clorinarda, hija del rey de Fez y obligada a casarse con Lido, rey de Andalucía. El paso del canto primero (Cardiloro al borde del suicidio) al segundo (descenso a la cueva encantada) pone de manifiesto el equilibrio entre trágico y cómico, que regirá toda la narración.

De hecho, en este mismo poema, el componente épico aparece en tres momentos, aquellos episodios que Marcella Trambaioli ha denominado “digresiones de tema histórico y seudohistórico”:¹¹³ la entrada de Cardiloro a la cueva encantada (canto III), el vuelo mágico de Nereida y Mitilene sobre España (canto X) y el encuentro entre Rostubaldo y el mago Ismeno en la misma cueva (canto XV). Como es lógico de acuerdo con el modelo ariostesco, Lope de Vega recurre en todos los casos a lo maravilloso como marco narrativo, lo cual resulta diametralmente contrario a Tasso quien privilegió la écfrasis para restringir el uso de la magia (equivalente del paganismo romano del canto VI y la Sibila) a las fuerzas demoniacas que se contraponen al ejército cristiano. En *La hermosura de Angélica* la intensidad épica va en aumento de uno en otro episodio: el primero pone las bases de la mezcla cíclica, el segundo se centra en la figura del rey y el último retoma las batallas más importantes previas a la conformación de España como un conglomerado de reinos. En este último merecen particular atención la batalla de las Alpujarras, la conquista de Toledo por el Cid y, sobre todo, la conquista de Granada; Garcilaso de la Vega, Gonzalo Fernández de Córdoba y los Reyes Católicos.

La entrada de Cardiloro a la cueva encantada es la primera digresión del poema. Ésta, independientemente de su función narrativa, tiene como objetivo fijar los fundamentos épicos del poema gracias a la mezcla cíclica que Lope de Vega desarrolla al establecer lazos entre la historia

¹¹³ Marcella Trambaioli, “Introducción”, *Hermosura*, pp. 97-101.

de España y el *Orlando furioso*. Precedido por la reutilización de un motivo ariostesco que liga los personajes del poema italiano con los nuevos protagonistas de *La hermosura de Angélica*, el entorno clasicista-italiano se mezcla con referencias al mundo hispánico: la cueva de Salamanca y la de don Rodrigo:

Bien pudiera ser que tradiciones mientan,
pero de antiguas cuevas en España
cosas notables y inauditas cuentas,
que la opinión vulgar siempre acompaña;
Toledo y Salamanca la acrecientan,
pero si la primera historia engaña,
la cueva de Toledo en sus ruinas
señales muestra de memorias dinas.
(*Hermosura* II, VI)

Aquí es justo decir que, aunque en instancias muy distintas, en la epopeya cómica se retoma la aparición en un río del alma de un viejo conocido, presente en el primer canto del *Orlando furioso*. Entre Ariosto y Lope de Vega el manejo de este motivo es muy distinto, pues lo que en el primero es cómico en el segundo resulta más bien trágico. Esta resignificación del motivo resulta, en efecto, completamente diferente tanto en lo que se refiere al estilo como a la función. Las octavas de Ariosto son del todo narrativas, pues no están cargadas del hedonismo y desborde pictórico que se encuentra en cada rincón de *La hermosura de Angélica*. La búsqueda del yelmo, la casualidad y la presencia de un Argalia burlón contrasta por completo con las imágenes que Cardiloro observa en el reflejo del río en el que está a punto de suicidarse. Ariosto introduce de golpe el diálogo: al contacto del bastón con el yelmo sepultado al fondo del río salta la sombra de Argalia. En cambio, Lope, más cercano aquí a sus *Rimas* que a su *Jerusalén conquistada*, se detiene en la inconsistencia del agua —ilusiones y recuerdos de un hombre enamorado que ha perdido todo— potenciada por una *enargeia*.

No obstante, más allá del injusto olvido al que los versos del canto I de *La hermosura de Angélica* se han relagado, conviene hablar de la función, ya que el motivo produce una acción también completamente distinta. La aparición de Argalia en el *Orlando furioso* es una diminuta pieza más en el complejo mundo narrativo del poema, pues gracias a la inclusión de este gracioso episodio Ferrau cambiará el objeto de su búsqueda: su nueva preocupación será arrebatarle el casco de Mambrino a Orlando. Por el contrario, en *La hermosura de Angélica*, la inserción y reestructuración del episodio no se plantea como un elemento menor con miras a provocar un

encuentro que más adelante se presuma como obra de la Fortuna. En Lope de Vega, esta consecución fortuita adquiere un cariz fatal. La acción no gira en torno a un objeto mágico y los enredos que éste pueda provocar; en cambio, se acude a la peripecia: Cardiloro pasa de la desesperación a la revelación del futuro de los reinos de España, África y Francia. Este primer canto tan crucial no podría terminar de otra manera: Lope inserta el motivo del héroe que abraza las sombras, presente en Homero, Virgilio y Dante:

“¡Oh padre!”, fue a decir, y abrió los brazos
el rey del Tánger para asir el viento,
y sólo vio por círculos y lazos
del agua relucir el movimiento;
de las espumas blancas los pedazos
el curso dividió del elemento,
llevando en su corriente al mar Egeo
lazos, espumas, ojos y deseo.
(*Hermosura* I, LXIII)

Dentro de la cueva tres son los ciclos que se exponen ante los ojos de Cardiloro: don Rodrigo, Bernardo del Carpio y el poema entero de Ariosto resumido en dieciséis octavas. La elección cíclica resulta precisa no sólo para relacionar personajes como en el caso de Cardiloro y Manricardo o Rostubaldo y Ferragut, sino también para remarcar la continuidad de un reino hispánico —siempre cristiano— desde el último godo hasta la Castilla que entra en conflicto con el Sacro Imperio Romano Germánico de Carlomagno. Al empezar por la reconstrucción de los mitos épicos hispánicos como anteriores y contemporáneos a la batalla de Roncesvalles, Lope se vuelca completamente contra las generalizaciones de la península como tierra de moros, presente desde la *Chanson de Roland* hasta el *Orlando furioso*, donde los españoles son los musulmanes dirigidos por el rey Marsilio.

Finalmente, habría que mencionar que la exhibición de los héroes y antagonistas que conforman estos tres ciclos es del todo novedosa: el motivo de la cueva se mezcla con el recurso de la écfrasis, pues las historias se exponen ante los ojos de Cardiloro por medio de la pintura:

Estaban en los cuadros retratados,
ya en la batalla, ya en la escaramuza,
ya huyendo, ya siguiendo, ya alojados,
los escuadrones de Rodrigo y Muza;
víanse los alarbes desarmados:
cuál entra, sale, llega, corre y cruza,
cuál tira el arco y la pintada flecha

parece, a quien de tantos va, derecha.
(*Hermosura* II, XIV).

La oscuridad del Hades virgiliano, el horror del infierno dantesco y el misterio de la cueva de Ariosto se convierte en Lope en un lugar impresionante que, por su belleza, no sólo es más próximo a la novela de caballerías, sino que encaja muy bien con la idea plástica de todo el poema, en esto muy cercano a la *Arcadia*.

La comicidad de la reescritura del episodio ariostesco y los coloridos corredores de la cueva mágica que envuelven la tragicidad de esta primera enumeración épica se repite una vez más en el décimo canto. La inserción de esta nueva digresión de tono trágico también aparece enmarcada por un matizado motivo caballeresco: el del vuelo maravilloso. Este motivo aparece en dos ocasiones en el *Orlando furioso*: el primero es el del rapto de Ruggero por medio del hipogrifo que lo conduce a la isla de Alcina. El segundo es, naturalmente, el viaje de Astolfo a la luna para recuperar el intelecto del enloquecido Orlando. En *La hermosa de Angélica*, el vuelo maravilloso se encuentra perfectamente bien colocado en la trama amorosa del poema, el viaje de Nereida y Mitilene rumbo a España para apartar a Medoro de Angélica. Sin embargo, aquí la aventura se vuelve un pretexto para introducir un nuevo discurso épico basado en la geografía de España, la sucesión real y el gobierno de los cinco reinos bajo la autoridad de un mismo monarca.

Lo épico aparece intensamente durante las primeras veintiocho octavas que se cierran con un ariostesco nuevo llamado al lector “Oíd, que de las mágicas prosigo” (*Hermosura* X, XXVIII, v. 8). De este amplio número de versos, casi la mitad del canto, podría hacerse más o menos esta división: 1-14 (enumeración de todos los monarcas de España); 15-26 (descripción de la península de norte a sur); y 27-28 (elogio a Felipe III). A diferencia del canto segundo, lo épico no se manifiesta en el linaje de los héroes pertenecientes a los ciclos del Romancero viejo frente a los franceses y ariostescos, sino en la historia; además de que los recursos son distintos, ya que Lope no reescribe, sólo enumera. Este repaso de los nombres de aquellos que han regido España es del todo significativo, pues la enumeración comienza con Tubal, nieto de Noé y primero en llegar a la península.

El hecho de que Lope de Vega no se remonte una vez más a los godos en esta segunda revisión de la historia de España en *La hermosa de Angélica* revela una intención épica distinta. La caída de don Rodrigo y defensa de don Pelayo sirve como mito fundacional para resaltar el linaje cristiano medieval de la corona española frente a los ataques de los reinos extranjeros. En cambio, el arribo de Tubal (casi nuevo Eneas) a la península pone de manifiesto la voluntad divina

expresada mediante la sucesión ininterrumpida de uno o varios gobernantes hasta antes de la unión lograda por los Reyes Católicos.¹¹⁴ La recuperación de los monarcas o héroes ibéricos es otro mito fundacional recurrente (recuérdese la *Numancia* de Cervantes o *La amistad pagada* del mismo Lope) que el Fénix usa aquí para hacer frente a la autoridad histórica y política del antiguo Imperio Romano.

El linaje milenario y cristianísimo de la España que retrata Lope de Vega se complementa con la descripción geográfica de la península, consecuencia lógica del vuelo mágico. La mención de uno u otro lugar legitima la autoridad del rey español como rector único de la península hispánica. De esta manera, lo épico se articula en la validación de la estructura imperial de España —en tanto señora de prestigiosos reinos— que permite a Lope la comparación del monarca con el del antiguo César romano. Esto tiene como objetivo la exaltación de la imagen de la Monarquía Hispánica como *caput mundi* por mandato divino a poco de la muerte de un hombre tan importante para la construcción de la imagen de España como defensora de la fe, Felipe II. A manera de resumen de este largo recorrido, se puede mencionar la octava que anticipa la visión de Castilla, León, Numancia, Vizcaya, Barcelona y cada una de las provincias del imperio:

Ya Citerior y ya Ulterior llamada,
España ha sido en partes dividida
ya del romano fuerte conquistada,
ya del Fenicio y Scita poseída,
mas hoy de solo un dueño sojuzgada
y a sus pies felicísimos rendida;
en cinco antiguos reinos se divide
y con estadios veinte mil se mide.
(*Hermosura X*, XIV)

La última de estas digresiones, la del canto XV, destaca por la expedita profecía de la formación de España como un imperio luego de años de encarnizadas batallas entre moros y cristianos. La

¹¹⁴ La figura de Tubal, nieto de Noé, como primer habitante de España era ya bastante común en tiempos de Lope de Vega. Dos fuentes de gran importancia son el libro tercero de la *Estoria general* de Alfonso X y el primer libro de la *Corónica general de España* de Florián de Ocampo. En su *España defendida*, Quevedo menciona esta última y desacredita que Tubal haya tenido algo que ver con la historia de la península. No obstante, la tarea de encontrar las raíces de la lengua castellana en el hebreo, llevada a cabo en este mismo tratado de 1609, denota una idea muy similar a la de Lope de Vega acerca de buscar una conexión directa entre el viejo testamento y la historia de España frente al poder de Roma, ya sea como antigua fuerza militar imperial o contemporáneo centro de poder papal. En este sentido resulta también muy interesante la conocida defensa de Santiago frente a San Pedro y el lugar que el patrono ocupa en la *Jerusalén conquistada*.

responsabilidad de conocer el destino o voluntad divina recae en Rostubaldo, descendiente de Ferragut y rey musulmán de Toledo.

La elección de este personaje para protagonizar este momento de gran importancia épica dentro del poema es determinante, pues ya desde el canto IV Lope de Vega ha trabajado con el carácter antagónico del rey toledano. Es del todo significativa su intromisión en el mundo caballeresco de Angélica y Medoro, donde reina la hermosura por encima de la guerra. Su discurso en contra de la elección del amante de Angélica (V, 46-57) desata la guerra que se llevará a cabo en los últimos tres cantos. La entrada de Rostubaldo marca el inicio del conflicto de todo el poema: el amor y la belleza como poder y causa de guerra; o en resumen, como dice Lope en el *incipit*, las bellas armas de amor.

Los movimientos del rey musulmán a lo largo del poema concluyen en el acostumbrado motivo épico del cerco de la ciudad enemiga, presente en Homero, Virgilio, Ariosto y Tasso, donde Lope se permite alusiones a la caída de Troya o a la traición de Tarpeya. No obstante, resulta aún más interesante que un rey de “la nueva Castilla” (IV, XIV, v. 3) sea quien pone sitio a una ciudad al sur de la península. La conquista llevada de norte a sur recuerda las hazañas del Cid, mencionado por primera vez en el canto XV, lo cual permite responder, proféticamente, a la pregunta que Rostubaldo formula al mago Ardano sobre la duración del reinado de su estirpe en la península:

Un rey aragonés, —¡permita el cielo
no sea lo que agora pronostico!—,
unido al noble tronco de Castilla,
derribará la granadina silla.
Éstos serán Fernando y Isabela,
guerrera hermana de un rey Cuarto Enrique,
a quien sucederá por más cautela
que una heredera transversal aplique;
la Fama entonces, que se esparce y vuela,
tanto hará que su nombre se publique
que a la inmortalidad vivan sagradas
las Efes y las Íes coronadas.
(*Hermosura XV*, XXXIX, vv. 5-8; XL)

El motivo de la cueva y el infausto presagio en torno a Rostubaldo pareciera enlazar dos tradiciones épicas: la ya mencionada clásico-italiana con la de don Rodrigo. Es verdad que el rey toledano no será el último de su estirpe y que tendrá una más o menos larga descendencia de seiscientos años. No obstante, es evidente que Lope de Vega ha optado por crear una especie de

nuevo mito basado en la trágica historia del último godo de España a la inversa (¿el último linaje musulmán de España?). Con la inminente caída de Angélica y Medoro y el triunfo efímero de Rostubaldo se divisa ya la Reconquista a la que el Fénix ha prestado mucha atención a lo largo de todo el canto. Más importante que el Cid, Bernardo de Carpio o Fernán González, a quien Lope ni siquiera menciona en las dos obras que nos ocupan, es, en efecto, el mito de don Rodrigo, el cual nunca termina con la huida del rey godo, sino que se extiende a la defensa y contraataque de don Pelayo.

En la epopeya trágica del Fénix, los cantos sexto y séptimo corresponden a los cantos segundo y decimoquinto de *La hermosura de Angélica*, ya que en uno aparece la historia de España desde don Rodrigo hasta Alfonso VIII de Castilla; y en el otro, la profecía que se extiende hasta tiempos de Felipe III. La función épica atraviesa ambos poemas mediante dos componentes esenciales de la epopeya (mito fundacional y encomio profético). La diferencia estriba en el motivo que enmarca estos episodios. He ahí la continuidad de lo épico a través del carácter trágico o cómico de cada poema.

El mito fundacional del canto sexto en la *Jerusalén conquistada* se remonta de nueva cuenta a la derrota del último godo de España, mas en esta ocasión la reescritura de crónicas y romances es mucho más extensa y detallada; además de que el marco que le otorga el motivo es mucho más acorde con la naturaleza sobria del poema. El descenso a la cueva y el vuelo mágico se transforman en una relación que el Saladino pide a un español sobre el origen de su pueblo luego de que llegaran noticias de que Federico Barbarroja había muerto ahogado de camino a Jerusalén (canto V). De esta manera, tal como el escudo de Rinaldo frente al descenso de Bradamante, las maravillas más inverosímiles quedan reservadas al estilo cómico del *romanzo* y se descartan en la epopeya propiamente dicha. Pese a ello, la función prevalece.

Habiendo eliminado el motivo maravilloso, Lope de Vega inserta la reescritura épica del mito en los albores de la guerra entre cristianos y musulmanes en circunstancias más o menos similares. En *La hermosura de Angélica*, la caída de don Rodrigo sirve para unir ciclos y preparar la profecía dirigida a Rostubaldo; en la *Jerusalén conquistada* para que el enemigo entienda que los españoles son históricamente tan fuertes como los alemanes del Sacro Imperio e incluso más para ese entonces. Esto se refuerza más adelante, pues, apenas terminada la relación, se lleva a cabo una contienda entre nueve españoles cautivos de la Primera Cruzada y nueve turcos (VI, vv. 93-137), episodio que podría asimilarse con el motivo de los juegos de preparación en el segundo canto de

La Araucana, a su vez procedente de los juegos en honor a Patroclo (*Iliada* XXIII) y los funerales de Anquises (*Eneida* V).

El recuento de la trágica historia de don Rodrigo es, sin embargo, más que una simple mención obligada en el poema. El descenso funesto, el enamoramiento, la deshonra y la venganza se presentan como una suerte de epilío donde Lope de Vega logra articular la misma fábula del *Pelayo* del Pinciano o de aquella que tentará Espronceda en su homónimo poema. Se configura así un micro universo con variantes que van de lo lírico a lo épico donde, a propósito de la guerra, el Fénix nos regala una de las octavas más conceptuosas del poema cuando la Cava escribe a su padre luego de ser deshonrada por el rey godo:

No son menos las letras que soldados
los renglones hileras y escuadrones,
que al son de los suspiros van formados
haciendo las distancias las dicciones;
los mayores caracteres, armados
navíos, tiendas, máquinas, pendones,
los puntos, los incisos, los acentos,
capitanes, alférez y sargentos.
(*Jerusalén* VI, XLV)

Ya Veronika Ryjik anotaba —a propósito de *El último godo*— que el motivo de la carta como desencadenante de la enemistad entre don Rodrigo y don Julián proviene principalmente de *La historia verdadera de don Rodrigo* de Miguel de Luna; no obstante, lo rastrea también en la *Crónica general de 1344* y en la *Crónica sarracina*.¹¹⁵ Siguiendo las pistas de reescritura, recolocación y refuncionalización que esta crítica traza por medio del rastreo de las fuentes lopescas, es preciso señalar que la presencia de esta carta en la *Jerusalén conquistada* es una muestra de la constante reutilización de las fuentes en el taller del Fénix no sólo en el teatro, sino también en su epopeya. En este punto habría que subrayar las diferencias, ya que, si bien el motivo sea el mismo, el tratamiento es otro, y es aquí donde se pone de manifiesto la capacidad creadora de Lope de Vega. En *El último godo*, el madrileño se sirve de la sortija como alusión a la deshonra de la Cava: el crimen queda oculto entre el transcurso de la primera a la segunda jornada cuando Florinda rechaza a Rodrigo y él la sigue. El segundo acto se inicia con don Julián y Muza leyendo

¹¹⁵ Veronika Ryjik, *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la consciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011.

la carta. A diferencia de cuanto sucede en la comedia, en la *Jerusalén conquistada* se narra la violación, aunque de una manera muy sutil:

Rindiose al fin la femenil flaqueza
al varonil valor y atrevimiento;
quedó sin lustre la mayor belleza
que es de una casta virgen ornamento.
(*Jerusalén* VI, XLII, vv. 1-4)

Al acto sucede la carta, pero a diferencia de lo que hace en *El último godo*, Lope de Vega no presenta la lectura del destinatario, como habitualmente suele suceder en el teatro. El acto de enviar, recibir y leer la carta se reduce a la octava XLV. Ahí el Fénix logra condensar de un plumazo toda esa parte de la historia. La manera en la que lo lleva a cabo es excepcional, ya que se comparan aguda y conceptuosamente las letras que se extienden por el papel causando agravios y los soldados que se despliegan por el campo trayendo venganza.

En lo que concierne al encomio profético, la distancia entre *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada* no sólo es evidente desde el marco narrativo, sino también en el sujeto que actúa como puente de enlace entre el mundo sublunar y la voluntad divina. Al descenso de Rostubaldo y la intervención del mago Ardano se opone la simple visita al monje Joaquín por parte de los cruzados durante su viaje hacia Tierra Santa (canto VII).

Además de enmarcar el episodio épico con una historia más verosímil, de la misma forma que lo hizo con la exposición dinástica, Lope convierte en hombre santo a la figura que hace las veces de la Sibila virgiliana o Fitón ercillano. Sólo de esta manera el valor épico de la profecía podría tener sentido dentro del mundo contrarreformista de la epopeya trágica lopesca: la magia debe transformarse en voluntad divina —aun cuando ésta parezca contraria al libre albedrío— porque sin predicción no hay enlaces con el pasado mítico y el presente quedaría invalidado de su misión política y religiosa:

Corre, tiempo veloz, pasa, camina,
llegue sabio en la paz, fuerte en la guerra,
rayo al hereje vil, cuchillo al moro,
el Tercero Filipe al Siglo de Oro.
(*Jerusalén* VII, LVIII vv. 5-8)

Por último, habría que agregar que esta epicidad basada en esa misma dialéctica entre religión e imperio que se ha señalado a propósito de Garcerán Manrique y el bautismo de Clarinarado, se manifiesta en la epopeya trágica del mismo modo que en Tasso, es decir mediante los episodios

piadosos como el de Tancredi y Clorinda o el de la peregrinación de Godofredo en el último canto de la *Liberata*. Esto sin olvidar otros tantos donde los personajes españoles son protagonistas, ya sea que destaquen por su valentía o por su valor militar, especialmente cuando se trata de Garcerán Manrique cuya descendencia desemboca en los círculos de poder adyacentes a la nobleza de los tiempos de Felipe III:

Préciese de tener tal ascendiente
Paredes, Lara y Nájera famosas,
y vos, claro Jerónimo, excelente,
digno de eternos versos y de prosas,
que vos en letras santas eminente,
si Garcerán en armas gloriosas,
mostraréis bien a España en años largos
cuál fue vuestro valor en tantos cargos.
(*Jerusalén* XVI, XXIX)

Y es justamente en Garcerán Manrique donde recae esta responsabilidad de representar la valentía y gallardía de los españoles. Su rebeldía y fuerza aluden al prototipo de Aquiles y Rinaldo; así como su rivalidad con Branzardo que trae a la memoria las batallas entre el Périda y Héctor o entre Tancredi y Argante. No obstante, en este personaje también hay algo de Eneas, ya que a la fuerza física se agrega algo de la piedad del héroe troyano. Este “Héctor español, leonés Aquiles” (*Jerusalén* XV, LXXII, v. 2) protagoniza el episodio de la peregrinación al Santo Sepulcro bajo el control del Saladino, en el cual prefiere recibir un bofetón a pagar seis florines por ver el lugar sagrado, pues —en palabras del mismo Garcerán—:

Si Cristo le sufrió siendo quien era,
en la misma ciudad que estamos viendo
sufrirle quiero y si otros mil me diera
(*Jerusalén* XV, LXIII, vv. 2-4)

Lo épico en este pasaje está en que el trabajo que debe afrontar el héroe siguiendo las huellas de Cristo recae sobre el principal de los españoles en batalla. Un caso similar, donde la religión y lo español se juntan en un contexto de peregrinaje, está en el canto segundo donde es ahora Ricardo Corazón de León que va a España para visitar el cuerpo de Santiago. Este episodio le permite a Lope justificar la presencia de Alfonso VIII en la Cruzada, así como el matrimonio, ambas cosas anunciadas desde el *incipit* como consecuencia una de la otra; además de incluir un enérgico discurso (oct. 9-15) en el que se celebra el patronazgo y protección del apóstol y se alude de nueva cuenta a la pérdida de España, don Rodrigo y la Reconquista:

No se hará guerra sin el nombre vuestro,
en todas tenéis plaza de soldado
de Cristo, y capitán heroico nuestro
por quien yace el alarbe derribado;
vos, en beber los cálices tan diestro,
a España habéis la defensión mostrado
de la fe por quien disteis sangre y vida
en el mismo lugar que fue vertida.
(*Jerusalén* II, XII)

El gran número de episodios de este jaez en la *Jerusalén conquistada* es evidente y más aún si se la compara con *La hermosa de Angélica*. Las razones están estrechamente ligadas, de nueva cuenta, con los modelos italianos. La lectura que de la poesía épica se hizo durante el siglo XVI no tendría por qué influir en la percepción del lector crítico del siglo XXI; no obstante, tampoco debería ser del todo ignorada. A lo largo de este análisis se ha visto cómo Lope de Vega explota, a lo largo y ancho de las dos variantes de epopeya renacentista, las posibilidades épicas de los que hoy se catalogarían como “poema épico”, propiamente dicho, y “poema caballeresco” o *romanzo*, si se prefiere aquel término que evidencia el carácter novelesco del *Furioso* y de la *Hermosura*.

Por un lado es evidente que *La hermosa de Angélica* no podría prescindir de lo épico en el momento mismo en el que se plantean hispanizar los amores y aventuras de Angélica y Medoro, pues esta transformación no podría sostenerse en algo más que en la mezcla cíclica. Sin ella, la recreación del mundo ariostesco habría tenido que llevarse a cabo en la patria de Angélica y muy probablemente sin aquellos personajes que, como Rostubaldo y Cardiloro, son portadores de una suerte de espíritu protohispánico. Sin una intención épica no tendría sentido la predicción ni la inclusión de algún recuento histórico; y la *Hermosura* no sería algo más que una mera novela de aventuras en verso, desarrollada en un país lejano donde, como en la prosa de viajes, se permite la inclusión de una serie de maravillas con monstruos marinos y otras cosas nunca vistas.

Y aunque es cierto que el episodio de los caníbales puede contarse entre uno de estos elementos fuera de lo común, habría que prestar atención en que cumple la misma función que semejantes maravillas cumplen en poemas como la *Liberata* del Tasso, es decir el de la *varietas*. El poema es completamente español como los personajes de las comedias lopescas; así como son españoles los conflictos bélicos, los mitos, las fiestas, y los amores. *La hermosa de Angélica* es, en fin, un poema a medio camino entre lo heroico y lo épico. La comicidad de su argumento y de su consiguiente construcción narrativa, articulada bajo un cielo puramente lunar, domina ampliamente sobre las bases históricas de los episodios que se han analizado. No obstante, como ya se ha visto,

el poema se desbarataría por completo si éstas no hubiesen sido colocadas. Lo heroico es, en efecto, la forma, y lo épico, el fondo.

Por otro lado, frente a esta tragicidad enmarcada de comicidad, la *Jerusalén conquistada* es un poema donde el análisis de su epicidad debe limitarse a unos cuantos ejemplos porque toda ella es épica. La cuestión matrimonial y sus consecuencias políticas rigen el entero desarrollo de la fábula, así como sus episodios y digresiones, pues cuando Lope usa la *varietas* por medio de escenas amorosas de comedia, éstas se presentan como obstáculos que los héroes deben superar para no poner en riesgo la descendencia que las estrellas preparan y la divinidad quiere. He ahí que lo épico se funde con lo trágico, que, a su vez, no excluye las variantes cómicas. De manera diametralmente distinta del caso de *La hermosura de Angélica* lo cómico se presenta delimitado por lo trágico en cuanto a las cualidades estilísticas de las digresiones frente a la fábula. La base, el fondo y la intención son épicas, como también lo es la forma.

2. LA GATOMAQUIA, EPOPEYA DEL LICENCIADO TOMÉ DE BURGUILLOS

Veinticinco son los años que separan al grave Lope de Vega de la *Jerusalén conquistada* del no sólo lírico, sino también burlesco Tomé de Burguillos. Y si *La hermosura de Angélica* es el complemento de la apuesta épica más ambiciosa del Fénix, *La Gatomaquia* (1634) es la epopeya llevada hasta el límite de sus posibilidades a partir de la parodía épica, la mezcla de elementos literarios y un mayor dominio de la técnica teatral.

El poema se inserta dentro de la tradición del poema heroico-cómico o cómico-burlesco en medio de un cancionero de poesía jocosa: las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Estas composiciones líricas, como *La Gatomaquia* a la *Jerusalén conquistada*, ponen en crisis las nociones clasicistas que envuelven las *Rime* renacentistas (a su vez surgidas de los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca), mismas que Lope había tentado en sus *Rimas* de 1602 y en sus *Rimas sacras* de 1614.

El argumento de *La Gatomaquia* se centra en las batallas entre los gatos Marramaquíz y Micifuf. El escenario son los techos madrileños; y la razón, la inconstancia de Zapaquilda. No obstante, aun cuando en este poema predominen los amores y los recursos teatrales de la ya consolidada Comedia Nueva, la cuestión de la poesía épica no es menos importante. Tampoco debe perderse de vista la

relevancia del heterónimo Lope-Tomé de Burguillos ni el problema de los trasuntos, ya que detrás de estos felinos se esconden de nueva cuenta los nombres del propio Lope, Elena Osorio y Antonio Perrenot de Granvela. No obstante, en esta nueva reescritura y refuncionalización del “ciclo de Elena Osorio”, concurren también las críticas a la poesía de Góngora y, sobre todo, de sus imitadores.

La hipótesis de datación del poema, así como la primera aparición de este burlesco heterónimo sugieren un trabajo constante. Podría hablarse de una suerte de reestructuración de una poética personal siempre relacionada con las personificaciones del poeta laureado que canta las antiguas glorias españolas, y el poeta aventurero que se retrata en Zaide y Belardo en los romances moriscos y pastoriles; en don Fernando en *La Dorotea* y en Marramaquiz en *La Gatomaquia*.

Conviene recordar que ni el heterónimo con el que el Fénix firma sus *Rimas humanas y divinas* ni el contar en verso amores felinos son ideas tan tardías en la producción poética de Lope de Vega. Por un lado, el nacimiento de Tomé de Burguillos se remonta a las justas poéticas organizadas por el mismo Lope en Madrid en ocasión de la beatificación de San Isidro entre los años 1620 y 1622 donde el madrileño participó con este pseudónimo, y de las cuales nos ha llegado alguna noticia gracias a las relaciones escritas por el mismo Fénix de los ingenios.

En este contexto, es importante remontarse al “Advertimiento al lector” que antecede a las *Rimas humanas y divinas*, en el cual, renovado Cide Hamete Benengeli, Lope asegura que al irse Tomé de Burguillos a Italia éste le entregó *La Gatomaquia*; y que sólo gracias a los amigos del licenciado pudo hacerse de las rimas que aparecen acomodadas —como es de esperarse— al igual que en un cancionero petrarquista (“Lope se presenta como editor, no autor, de la obra”, como agudamente señala Sánchez Jiménez).¹¹⁶ Es entonces que, dentro de este juego de identidades y realidades, Lope trae a cuento las mencionadas justas en favor de una más sólida construcción de su heterónimo:

Cuando se fue a Italia el licenciado Tomé de Burguillos le rogué y importuné que me dejase alguna cosa de las muchas que había escrito en este género de poesía faceciosa, y solo pude persuadirle a que me diese la *Gatomaquia* [...]. Animado con esto, inquirí y busqué entre los amigos algunas rimas a diferentes sujetos, de suerte que se pudiese hacer, aunque pequeño, este libro, que sale a la luz como si fuera expósito, por donde conocerá el señor lector cuál es el ingenio, humor y condición de su dueño, y en muchas partes los realces de sus estudios entre las sombras de los donaires [...], y se sabrá también que no es persona supuesta, como muchos presumen, pues tantos aquí le conocieron y trataron,

¹¹⁶ Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Universidad de Navarra/Iberoamericana, Madrid, 2011, p. 355.

particularmente en los premios de las justas, aunque él se recataba de que le viesan, más por el deslucimiento de su vestido que por los defectos de su persona.¹¹⁷

Por otro lado, los amores gatunos aparecen ya desde 1613 en *La dama boba* y en *Las almenas de Toro* —comedia sobre el rey don Sancho, el Cid y los cercos de Toro y Zamora— cuya redacción podría colocarse, según la *Cronología* de Morley y Bruerton, entre 1610 y 1619, o bien, entre 1610 y 1613, fechas con las que coincide Joaquín de Entrambasaguas.¹¹⁸ La cercanía temporal entre estas dos comedias es del todo significativa, ya que la jocosa idea de hacer hablar a los gatos en una lengua incomprensible, así como de representarlos con comportamientos humanos ha hecho sugerir a numerosos críticos que la fragua del poema de 1634 podría remontarse hasta estos años:

Dormían las rentas grandes
despertaban los oficios,
tocaban los boticarios
sus almireces a pino,
cuando la gata de casa
comenzó, con mil suspiros,
a decir: “¡Ay, ay, ay, ay!
¡Que quiero parir, marido!”
Levantose Hociquimocho
y fue corriendo a decirlo
a sus parientes y deudos;
que deben de ser moriscos,
porque el lenguaje que hablaban,
en tiple de monacillos,
sino es jerigonza entre ellos,
no es español, ni latino.
(*La dama boba*, vv. 429-444)¹¹⁹

No obstante, también es cierto que esto no es en absoluto una invención de Lope de Vega. De principios del XVII es la *Muracinda* de Juan de la Cueva donde los gatos son protagonistas de un poema en endecasílabos blancos plagado de motivos y fórmulas propias de la epopeya culta. Así mismo, de entre los contemporáneos del Fénix hay que hablar de Quevedo quien —por poner un ejemplo célebre— usa con destreza el lenguaje de germanía en su letrilla “Poderoso caballero es don Dinero” donde en “gatos le guardan de gatos” (v. 54) por gatos se entiende, primero “bolsa de

¹¹⁷ Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Iberoamericana, Madrid, 2019, “Advertimiento al lector” p. 171 (en adelante uso la abreviatura *Burguillos* para la parte lírica y *Gatomaquia* para *La Gatomaquia*. En el caso de los sonetos uso números arábigos; en el de las silvas números romanos seguidos de la indicación de los versos citados).

¹¹⁸ *Lope de Vega y su tiempo*, Teide, Barcelona, 1961, p. 218.

¹¹⁹ Cito de la edición de Diego Marín. Lope de Vega, *La dama boba*, Cátedra, Madrid, 2016.

piel” y, después, “ladrones”. Esto sin mencionar el romance LXXIV del último libro de *El Parnaso español*, “Consultación de los gatos, en cuya figura también se castigan costumbres y aruños” que está más estrechamente vinculado con el fragmento citado de *La dama boba*, pues, más allá de las dilogías propias de la poesía burlesca quevediana, descuella la cómica narración de unos gatos de distintas procedencias que discuten y se comparan entre sí al uso humano. Un ejemplo notable es el de los versos 54-60 donde se pone de manifiesto el motivo burlesco del letrado hambriento que tan bien desarrollará Lope bajo la máscara de Tomé de Burguillos tanto en las justas en honor a San Isidro como en las *Rimas humanas y divinas* y en *La Gatomaquia*:

Desdichado el que vive
por la mano de un letrado,
que me funda el no comer
en los Bártulos y Baldos,
pues de puro engullir letras
mi estómago es cartapacio
y a poder de pergaminos
tengo el vientre encuadernado.

(Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Musa VI: Thalía, Romance LXXIV, vv. 54-60)¹²⁰

Asimismo habría que reiterar que, entre la redacción de *La dama boba* y la celebración de las justas de San Isidro, comenzaron a circular las *Soledades* gongorinas —que pusieron la cuestión de la silva como metro épico-narrativo sobre la mesa— (1612). Y es que *La Gatomaquia* se compone de siete silvas y no de veinte cantos en octavas como las epopeyas trágica y cómica.

De igual manera conviene recordar que más tarde, en 1618, se desató la polémica con la aparición de la *Spongia* de la que Lope hubo de defenderse en *La Filomena*. En otras palabras, —independientemente de las no estrechas relaciones que todos estos acontecimientos puedan tener desde un inicio— los años posteriores a la publicación de la *Jerusalén conquistada* implican un punto de quiebre en la poética lopesca que tan bien se había construido sobre las bases de la poética aristotélica y de sus lecturas italianas. *La Gatomaquia* y sus *Rimas* periféricas cierran un nuevo proceso de transición que va de 1609 a 1634 en el que el Fénix se separó paulatinamente de los ideales de la épica seria, si bien algo de gloria experimentara luego de ser condecorado con el título de frey en 1627 por la curia papal a causa de la redacción de su *Corona trágica*, poema dividido en cinco cantos sobre la vida y muerte de María Estuardo.

¹²⁰ Cito de Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Real Academia Española, Madrid, 2020.

La creación y revitalización de un heterónimo burlesco, la incursión en otras formas, un cúmulo de experiencias posteriores a la ilusión que le despertaba a Lope su *Jerusalén* y, finalmente, los resultados obtenidos obligan a hablar de la personificación del poeta, la cual que se va modificando a lo largo de los años con la evolución de su concepción poética. La variedad de imágenes del madrileño, proyectadas sobre sí mismo a lo largo de su vida, corresponde a dos planos distintos. El primero es el culto poeta épico de los prólogos de las *Rimas*, *El peregrino en su patria*, la *Jerusalén conquistada* y, por supuesto, de las epístolas de *La Filomena* y de *La Circe*; el mismo Lope que en diversos momentos de su vida contiene por el puesto de cronista oficial de la corte. El otro es el famoso y popular comediógrafo, aquel héroe enamorado del Romancero nuevo (oculto bajo la máscara del moro Zaide o del pastor Belardo) que ha conquistado los corrales con sus comedias a la española, de lo cual se jacta en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente adonde
me llamen ignorante Italia y Francia.
Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
(*Arte nuevo*, vv.362-369)

Lope se transforma una y otra vez en sus retratos, ya que en ellos se refleja esa pretensión de ser cada uno de los poetas que existían en la antigua Roma: el *tragicus*, el *comicus*, el *epicus*, el *elegiacus* o el *satiricus*. La representación de sí mismo va siempre de la mano con las reconfiguraciones de su propia poética, relación que Maria Grazia Profeti ya ha estudiado ampliamente con anterioridad:

Al cambiamento dei contenuti e dei modi letterari corrisponde un cambiamento di immagine, che fu già notato da Lafuente Ferrari, al momento di paragonare il supposto ritratto di Francisco Pacheco databile tra il 1604 e il 1609 (anche qui: “lechiguilla”, baffi profilati, ricci, barbetta) con l’incisione di Perret, che appare nei *Triunfos* del 1625: capelli più corti e bianchi, baffi meno sbarazzini, e barba ridotta a quella che in Spagna si chiama “mosca” [...]. Ma ciò che per lo studioso di inizio secolo era pura *mimesis* (Lope è invecchiato, è stato malato, ecc.) io lo vedo inquadrato in una strategia comunicativa. Perché anche se Lope era in cattive condizioni fisiche niente gli impediva di continuare a trasmettere nei suoi testi un’immagine di sé eredità di una gioventù magari perduta. La corona di alloro continua a costituire la simbolica decorazione della parte inferiore dell’ovale, mentre l’iscrizione suona “Simplicius longe posita mirabitur”; e lo sguardo

assorto di Lope guarda davvero da una lontananza astrale un mondo che appare “semplificato” agli occhi dello studioso severo, che ora Lope vuole incarnare.¹²¹

En el caso de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* se asiste a la aparición del poeta épico burlesco en la poética lopesca donde de nueva cuenta aparece el retrato que preludia el contenido de todo el libro. La comparación de los retratos que se incluyen en los preliminares, tanto de la *Jerusalén conquistada* como del *Burguillos*, dan mucha luz a la cuestión de la autfiguración del poeta. El Lope de Vega de la epopeya trágica y el licenciado Tomé de Burguillos aparecen representados de la misma forma en la que se solía pintar a Homero, a Virgilio o a Petrarca y su *Africa*. Por un lado, el busto tallado en mármol —no de otra manera estaba Ariosto en el *Torquato Tasso* de Goethe—¹²² debajo de un clásico arco triunfal con la dedicatoria a Felipe III; por el otro, el vate coronado de laurel: aquello de lo que sólo era digno el cantor más grande de un imperio o el gravísimo poeta épico que, como Giambattista Marino en su *Adone*, podía cerrar así la dedicatoria a Luis XIII de Francia:

l'un di noi sarà Marte e l'altro Apollo
(Giambattista Marino, *Adone* I, 10).¹²³

La identificación del segundo de estos retratos con Tomé de Burguillos se lleva a cabo por su posición dentro del libro, es decir después de la aprobación de Quevedo, la dedicatoria de Lope al duque de Sessa y el advertimiento al lector. No obstante, más allá del juego literario, la imagen de

¹²¹ Maria Grazia Profeti, “I ritratti del «Fénix de los ingenios»”, *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1998, pp. 50-51.

¹²² Dice la primerísima acotación —en la traducción de Cansinos Assens— de esta tragedia: “Glorieta en un jardín, decorada con bustos de los poetas épicos. En primer término, a la derecha, Virgilio; a la izquierda, Ariosto” (Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso, Obras completas*, Aguilar, México, 1991, t. IV, p. 310).

¹²³ Cito de la edición de Emilio Russo, Giovan Battista Marino, *Adone*, Rizzoli, Milano, 2013. Esta imagen clásica del poeta laureado se complementa, como es evidente, con la imagen del rey y de la nobleza tanto en el plano artístico como en el social. Ejemplo del primer plano serían los retratos de Carlos I y Felipe II por Ticiano y Rubens o la escultura en bronce del rey prudente de 1551 por Pompeo Leoni; sin mencionar los conocidísimos retratos de Velázquez en tiempos de Felipe IV. Sobre la imagen del rey ante la sociedad resulta interesante el estudio de Antonio Feros en su libro sobre el duque de Lerma donde el historiador explora la evolución de la representación de la monarquía por medio de la construcción de la figura regia: “En la monarquía hispana, como en la corte balinesa tan magistralmente analizada por Clifford Geertz, se definía el poder definiendo a los monarcas y lo que éstos representaban. Un rey, cualquiera que fuese su personalidad o su carácter individual, ejemplificaba no sólo a un individuo particular, sino a la monarquía —pasada, presente y futura— en su totalidad. Para utilizar las palabras de Geertz, en la monarquía hispana «el objetivo central era crear un poderoso Estado creando un poderoso monarca. Cuanto más consumado el rey, mejor construido el reino». Pero, «si el Estado se construía construyendo a un rey, construir un rey implicaba construir un dios». En otras palabras, el objetivo de los monarcas y sus seguidores era tratar de demostrar que el poder del monarca —y, por tanto, de la misma monarquía— no era creado, otorgado o delegado por la sociedad, sino que era de origen y ordenación divina. El monarca, se venía a decir, era el único titular del poder no debido a su oficio, sino debido a su especial naturaleza” (Antonio Feros, *op. cit.*, pp. 146-147).

Tomé de Burguillos corresponde a la del propio Lope, quien, si bien es del todo identificable, carece de la solemnidad del retrato de la epopeya trágica.

Una vez más, como señala Lafuente Ferrari, se está frente a la autofiguración del poeta que establece una relación de semejanza con el tono de *La Gatomaquia*; y de contraste con el de la *Conquistada*:

Como el pseudónimo adoptado por Lope en este libro, el retrato tiene algo de humorístico, si no en la intención, al menos en la ejecución. El desconocido grabador estaba lejos de ser un maestro, como puede observarse tanto en el retrato como en las inscripciones, grabadas de una manera infantil. Es también curioso el extraño marco o retablo, con sus chirimboles inverosímiles y sin sentido, que sirve para encuadrar el retrato. Lope se permitió, muy en consonancia con el espíritu del libro, ironizar sobre su persona en un soneto en él incluido (LXVI) que comienza: Si habéis visto el sophi sin caperuza.¹²⁴

Lo épico en Lope de Vega no comienza, pues, con el *arma virumque* de sus trabajos más ambiciosos. En el caso del Fénix —eterno personaje de sí mismo— la autorepresentación como poeta épico forma parte de sus poemas, sin importar que ésta aparezca antes del *incipit* como retrato en la *Jerusalén conquistada* o a la mitad de *La hermosura de Angélica* como apóstrofe al duque de Alba, pretendido un nuevo Augusto —o acaso Mecenas— a lado de un renovado Virgilio:

No muera yo, gran Príncipe, obligado,
sin ver el mundo, como sois mi dueño,
aunque a otra vega Tormes enseñado,
mientras que canto yo se rinde al sueño;
pero si Garcilaso os ha faltado
a vos y al mundo, en este don pequeño
conoceréis del alma las señales,
que no todas las vegas son iguales
(*Hermosura* XV, XL)

La mención de esta autofiguración como poeta épico y de su variante burlesca es necesaria a propósito de *La Gatomaquia* —misma que ya desde la justa poética a la beatificación de San Isidro

¹²⁴ Enrique Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Imprenta Helénica Madrid, 1935, pp. 71-72. A propósito de esta misma cuestión Alejandro García Reidy comenta que “Lope no se muestra laureado [en la *Jerusalén conquistada*], a la manera que Fernando de Herrera había sido representado en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco, quizá porque era consciente de que tal autocoronación lo hubiera convertido en blanco fácil de las críticas. [...] Sólo el retrato de Tomé de Burguillos, el burlesco heterónimo de Lope, aparece coronado por laureles, irónica alusión precisamente a la falta de reconocimiento de la que se lamentaba Lope al final de su vida” (Alejandro García Reidy, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana, Madrid, 2013, p. 230). Interesantes son también los estudios que García Reidy hace acerca de los retratos de Lope de Vega en comparación con la de pintores de la talla de Tiziano y Durero (véase *ibidem*, pp. 231-237).

aparece ligada al “maestro Burguillos”—, pues la reescritura del cancionero lírico petrarquista y del poema épico está supeditada al peculiar estilo de Tomé de Burguillos.

Este juego con las formas que potencia la parodia debe mucho a los preliminares del *Quijote* de 1605 al ser necesario retrotraerse a los paratextos para comprender plenamente el ejercicio de recreación e invención de una poética no lopesca, sino tomedeburguillista. En este sentido es importante destacar no sólo el retrato, sino también el prólogo de Quevedo y las advertencias al lector del mismo Lope de Vega; además del soneto 163 que antecede *La Gatomaquia* —después del cierre de la parte lírica— mediante una canción, “Murmuran al poeta la parte donde amaba por los versos que hacía”, tipo de composición usada por Petrarca al final de sus *Fragmenta*. El examen de este soneto es importante, ya que, de manera un tanto artificiosa, hace las veces de un paratexto que sirve de preludio al poema épico:

Con dulce voz y pluma diligente
y no vestida de confusos caos,
cantáis, Tomé, las bodas, los saraos,
de Zapaquilda y Micifuf valiente.

Si a Homero coronó la ilustre frente
cantar las armas de las griegas naos,
a vos de los insignes marramaos
guerras de Amor, por súbito accidente.

Bien merecéis un gato de doblones,
aunque ni Lope celebréis o el Taso
Ricardos o Gofredos de Bullones;

pues que por vos, segundo Gatilaso,
quedarán para siempre de ratones
libres las bibliotecas del Parnaso.
(*Burguillos*, 163)

En este soneto de doña Teresa Verecundia en elogio del maestro Burguillos es interesante observar la continuidad de esa sucesión de poetas, particularmente la versión felino-burlesca de Garcilaso, ya aludido en *La hermosura de Angélica*. Entre estos poetas se incluye el mismo Lope de Vega ya canonizado como poeta heroico a lado de Tasso, pretensión buscada con la *Conquistada* en 1609 y supuestamente alcanzada ya para 1634. Y es que es justamente en la evolución de la autofiguración y de su relación con la poética, que se puede trazar una línea entre la *Jerusalén conquistada* y *La Gatomaquia*, pues con todo y el caso de la *Corona trágica* y, en cierta medida, de *El laurel de Apolo* (1630), hay una disminución considerable de lo épico en la poesía narrativa de Lope de Vega luego de la publicación de la epopeya trágica.

Entre los veinticinco años que median la aparición de la *Jerusalén conquistada* y la de *La Gatomaquia* se han suscitado muchos cambios a nivel político, literario y, por supuesto, sentimental, lo cual vale la pena tener siempre presente en la obra del Fénix. Es posible que para Lope el reinado de Felipe IV y el conde-duque de Olivares no se viviera con el mismo entusiasmo que el inicio del reinado de Felipe III y el duque de Lerma, al menos no para cantar las hazañas de un nuevo Garcerán Manrique o la descendencia de otro Alfonso VIII. En aquellos últimos años, el madrileño no había logrado hacerse de un puesto en la corte como cronista, si bien había conseguido un importante reconocimiento por la *Corona trágica*; y sus amores con Marta de Nevares desde 1617 habían cambiado su manera de ver la vida luego de la crisis que experimentara ante la muerte de Juana de Guardo, su segunda esposa, y su hijo Carlos Félix entre 1612 y 1613. No obstante, en años posteriores, se sucederían la muerte de Marta de Nevares en 1632, el rapto de su hija Antonia Clara en 1634 y la noticia del naufragio en el que muriera otro de sus hijos, Lope Félix (Lopito) en este mismo año. En lo literario el campo tampoco es alentador ni luce propicio para la creación de una nueva epopeya: la idealización medievalizante ridiculizada por Cervantes a partir de lo caballeresco se ha consolidado; y la disputa con Góngora, quien en un primer momento atacó *La Dragonteia* y la *Conquistada* en un par de sonetos, obligaron al Fénix de los ingenios a defender y replantear su poética. Durante estos años, sus energías parecieran estar abocadas en su crisis religiosa y en las obras que de ésta surgieron, así como en la publicación de sus comedias que él mismo supervisó desde la *Parte IX* de 1617 hasta la *Parte XX* de 1625, año en que se prohibió imprimir comedias —veto que no se levantaría hasta 1635.¹²⁵

La *Jerusalén conquistada* es, en efecto, el cierre de una etapa que coincide con aquellos años que la crítica ha establecido como la transición entre un Lope joven y un Lope maduro, sobre todo cuando se habla de la evolución de la Comedia Nueva. Con la publicación de *La Gatomaquia* se está en pleno “ciclo de *senectute*”, a pocos meses de la muerte del Fénix.

La inclusión de este poema, que desde el título mismo por su alusión a la *Batracomiomaquia* pseudo homérica se revela como una variante de la epopeya, en un libro que ostenta la palabra “Rimas” es del todo significativo. La hispanización del cancionero petrarquista o *Rime* y las variantes cómica y trágica de la epopeya se reflejan en este *alter ego* burlesco de Lope y de sus

¹²⁵ Sobre las razones, consecuencias y repercusiones de esta medida del conde-duque de Olivares en Lope y otros dramaturgos como Calderón véase Felipe B. Pedraza Jiménez, *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 37-38.

personajes: la lauresca Lucinda frente a una fregona de nombre Juana y el aquileo Mancerán Manrique, “Héctor de España”, frente al Paris gatuno, Marramaquiz y su culto rival, Micifuf.

La *Gatomaquia* o, mejor dicho, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* constituyen la última reflexión en torno a la poética renacentista. Después del *Burguillos* Lope de Vega cierra su proceso creativo como poeta con *El Parnaso*, publicado *post mortem* en 1637 como *La vega del Parnaso*, libro misceláneo cuya estructura se acerca más a la de *La Filomena*, *La Circe*; *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina y el *Para todos* de Pérez de Montalbán.

Con este nuevo libro de *Rimas* en clave burlesca, la manera renacentista de imprimir y recopilar los versos llega a su fin. La pluralidad genérica y hasta temática de las misceláneas —ridiculizadas por Quevedo en el *Libro de todas las cosas* y en la *Pirinola* (concretamente la de Pérez de Montalbán) —parece ser la nueva moda. El *Burguillos* es —en este sentido— un último regreso a la poética italiana tan estimada por aquel Lope animoso de los primeros años del siglo XVII. *La Gatomaquia* resulta inseparable de esta reescritura barroca de la poética renacentista, pues, si bien se pueda aislar y apreciar como poema independiente, no debería ignorarse el juego que Lope de Vega lleva a cabo mediante el heterónimo, así como tampoco las frecuentes reflexiones literarias que permean todo el libro.

En la parte lírica del *Burguillos* destaca, desde luego, la polémica contra los gongoristas —que no contra un Góngora ya fallecido—, particularmente contra José Pellicer a quien el Fénix dedica una serie de sonetos. A esta actitud crítica respecto de los seguidores de la nueva poesía deben agregarse los sujetos y temas al centro de composiciones como “Describe un monte sin qué ni para qué” (10), “La pulga falsamente atribuida a Lope” (97), “Celos del poeta porque vio a Juana columpiándose una tarde con otras doncellas” (151) y otros tantos sonetos llenos de dobles sentidos, personajes grotescos, bajos o intrascendentes; amén de otros de argumentos burdos y ridículos, aunque no sin cierta erudición como los catulianos: “A un gorrión a quien daba de comer una dama con la boca, y el poeta, por honestidad, le llama jilguero” (101) y su continuación burlesca, barroca y desengañada “Enójase con el pájaro porque le mordió la lengua” (102) donde el jilguero pasa a ser un simple “villano gorrión”.

El paralelismo establecido entre la épica y la lírica de Lope de Vega en tiempos de la *Jerusalén conquistada* y *La Gatomaquia* encuentra un nuevo referente a propósito de estos dos sonetos del *Burguillos*. Interesante resulta comparar, por ejemplo, estos pajarillos catulianos con el de Lucinda en el soneto 174 de las *Rimas* de 1602, cuyo primer verso reza: “Daba sustento a un pajarillo un

día”. No hay que olvidar que los *Carmina* de Catulo exponen, al igual que los *Fragmenta* de Petrarca, una especie de historia de amor en “rime sparse”, lo cual lleva a pensar que la inclusión del motivo del “passer deliciae meae puellae” en las *Rimas* y en el *Burguillos* no es para nada casual.

Entre estas composiciones hay una más sincera y desenmascarada actitud frente al escaso reconocimiento que los poderosos otorgaban a los poetas, como bien se ve en “Cuenta el poeta la estimación que se hace de los laureles poéticos” (5), donde, más al estilo de los *Sueños* de Quevedo que del *Viaje del Parnaso* cervantino, se niega el laurel al heterónimo lopesco, aquel glorioso símbolo poético que en el soneto

los lleva todos un tratante
para hacer escabeches en Laredo
(*Burguillos* 5, vv. 13-14)

imagen que podría verse reflejada en el ya aludido retarato de Tomé de Burguillos cuyos laureles —según Antonio Sánchez Jiménez— serían más bien tomillos.¹²⁶

Sobre el tema del escaso reconocimiento otorgado al poeta, también habría que destacar el soneto 92 donde Burguillos justifica “para qué escribía disparates”:

Si escribo veras nadie las entiende,
si burlas vos decís que no las haga,
si alabanzas ninguno me las paga,
¿pues qué tengo que hacer si todo ofende?
(*Burguillos* 92, vv. 5-8)

Además de éstos, convendría mencionar el número 88 donde Lope retoma el célebre verso de Petrarca “Povera e nuda vai, Filosofia” (*RVF*, 7, v. 10), para lamentarse del “miserable olvido” al que la “humana monarquía” ha relegado la ciencia. En esta misma línea se encuentra también la composición 103. Ahí el Fénix denuncia que el divino Camões no tuvo en vida “qué llegar al labio”; un soneto cuyos últimos dos versos ponen de manifiesto el escaso valor del busto que años atrás Lope había reclamado para sí en la imagen de los preliminares de su *Jerusalén conquistada*:

¿qué desafíos son de la Fortuna
hambre en la vida y mármol en la muerte?
(*Burguillos* 103, vv. 13-14)

¹²⁶ Cf. Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix...*, p. 356.

Los temas, hasta aquí expuestos, que dominan la parte lírica de *Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* encuentran numerosas correspondencias con *La Gatomaquia*. Se puede entonces hablar de tres ejes imperantes: 1) la crítica contra los cultos, 2) la representación decadente de sujetos idealizados de linaje quijotesco y 3) la actualidad literaria, o bien el desengaño respecto de las pretensiones épicas y cronísticas.

La crítica hacia los cultos desemboca de una serie de sonetos burlescos contra la nueva poesía en una invectiva contra la discordancia entre tema y estilo en lo que se refiere a la narración épica —misma de la que se acusaba a Góngora en relación con las *Soledades*—. ¹²⁷ Esto aparece claramente en *La Gatomaquia* cuando Micifuf —tildado por el narrador de “poeta al uso”, es decir gongorino— y sus músicos se divierten cantando con Zapaquilda en la silva tercera:

cantaron un romance, que por ella
compuso Micifuf, poeta al uso,
que él tampoco entendió lo que compuso. [...]
y en medio de lo grave
del romance suave
les dijo con despejo
pareciéndole versos a lo viejo
que jácara cantasen picaresca,
y así cantaron la más nueva y fresca,
que para que lo heroico y grave olviden
hasta las gatas jácaras les piden:
¡tanto el mundo decrepito delira!
(*Gatomaquia* III, vv. 47-49, 56-64)

La parodia del estilo gongorino tiene en todo el *Burguillos* una relación directa con la elección del gato para construir una épica burlesca que desde el irregular uso de la silva para la narración hace imposible no pensar en las *Soledades*, poema que escandalizó a Lope frente a la *Fábula de Polifemo y Galatea* a la que profesó admiración. En el gato confluye el maullido incomprensible y el mundo picaresco de los ladrones —cualidades atribuidas a la nueva poesía desde la primera aparición de Tomé de Burguillos en las justas de 1620—.

¹²⁷ Sobre esta cuestión de gran importancia léase a Begoña López Bueno: “En el fondo, como señaló Andrée Collard, el «pecado» de Góngora fue un pecado «moral» al apartarse de la norma que aseguraba el valor de la literatura en función de los contenidos, el imprescindible *docere* de las *res* junto al *delectare* de las *verba*. Por eso, los oponentes más encendidos a las *Soledades* no criticaron tanto sus alardes verbales, cuanto que éstos no se correspondían con lo supuestamente allí contado” (Begoña López Bueno, “*Genera dicendi* y géneros poéticos. A propósito de la *dispositio* editorial de las obras de Luis Carrillo”, en Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, p. 936).

En esta misma línea se presenta el segundo de estos tres ejes imperantes: la representación decadente de sujetos idealizados de linaje quijotesco, según observa Marcella Trambaioli en lo que se refiere a la representación del Marramaquíz como héroe ridiculizado.¹²⁸ Éste, amén de ser un gato, aparece armado de objetos tan risibles como el del bacín de un barbero en lugar del yelmo de Mambrino:

pidió caballo y luego fue traída
una mona vestida
al uso de su tierra,
cautiva en una guerra
que tuvieron las monas y los gatos.
Púsose borceguíes y zapatos
de dos dediles de segar abiertos,
que con pena calzó por estar tuertos;
un cuchar de plata por espada;
la capa colorada
a la francesa, de una calza vieja
tan igual, tan lucida y tan pareja,
que no será lisonja
decir que Adonis en limpieza y gala,
aunque perdone Venus, no le iguala;
por gorra de Milán media toronja...
(*Gatomaquia* I, vv. 99- 113)¹²⁹

Estas asociaciones, no obstante, son de uso corriente en la tradición de la epopeya burlesca desde *La Batracomiomaquia*. En este poema, de igual forma, cosas pequeñas e insignificantes —

¹²⁸ “Su caballería [de Marramaquíz], siendo una mona, es tan ridícula como el rocín de Alonso Quijano. Lo mismo vale en lo tocante a la vestidura: el gato calza zapatos tuertos, una gorra de que es media toronja y lleva una cuchara de plata por espada” (Marcella Trambaioli, “El viejo Lope de divierte” en A. Gallo, M.G. Profeti *et al.* (eds.), *Per ridere. Il comico nei secoli d’oro*, Alinea, Firenze, 2001, p. 205). En esta misma página, Trambaioli señala otras similitudes entre las características de Marramaquíz y don Quijote como la afición de entrambos a la caza o su enamoramiento “por fama” de Zapaquilda y Dulcinea, respectivamente. Agréguese a esto a la mención de Piedehierro “nombre de un caballo que aparece en *El coloquio de los perros*” y el origen del escudero de Marramaquíz, cuyo origen se remonta a La Mancha. Todas estas, repito, observaciones de Trambaioli.

¹²⁹ Además de la ridiculización del héroe, hay que subrayar la del caballo, aquí sustituido por una mona quizá en consonancia con la mítica guerra narrada por Juan de la Cueva en *La Muracinda*. Sobre la ridiculización del caballo en la poesía burlesca —épica o no— Rodrigo Cacho Casal habla de la importancia de la *descriptio equi* en la literatura medieval, así como de los modelos latinos (particularmente la sátira quinta del primer libro de Horacio) que hicieron posible algunos de los ejemplos más sobresalientes de la poesía burlesca renacentista como el Capítulo del prete da Povigliaro de Francesco Berni, autor muy leído por Quevedo en España y otros poetas anteriores como Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza y Baltasar del Alcázar. Así mismo, Cacho Casal habla del rocín quijotesco al que alude Trambaioli en comparación con la mula de *El viaje del Parnaso* cuyas fuentes sitúa en el epigrama *Ad Falchettum* de Folengo y en una mula ridícula descrita en el *Parnaso* de Caporali (Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2003, pp. 280-283).

particularmente vegetales campestres— sirven como sustitutos de las nobles armas del mlite o del caballero en estos pequeños y hasta diminutos animales antropomorfizados:

En primer lugar, ajustaron a sus muslos, a modo de grebas, habas verdes que habían partido y dado forma cuidadosamente-, habas que habían roído, después de recogerlas toda la noche. Tenían corazas de pieles cubiertas de cañas, que habían confeccionado diestramente, tras desollar una comadreja; el escudo era el centro de una lámpara, y la lanza era una aguja muy larga. Obra de Ares, toda de bronce; el yelmo era una vaina de garbanzo sobre sus sienes.¹³⁰

Ya en el siglo XVII —de cara a la solemnidad de los héroes épicos tassosos—, frente a la prosopopeya aparece la ridiculización de la que Alonso Quijano es víctima en la novela cervantina, la cual puede ejemplificarse también en *La secchia rapita* (1622) de Alessandro Tassoni. En este poema lo que causa la guerra entre boloñeses y modenese (el robo de una cubeta) resulta tan ridículo como la representación de los combatientes:

Fu chi prese per targa una padella,
E un secchio in testa in cambio di celata
E chi con un rancone e la corazza
Corse bramando e minacciando in piazza.
(Alessandro Tassoni, *La secchia rapita* I, XI, vv. 5-8)¹³¹

No obstante, la representación burlesca de los héroes no lo es todo. En este tipo de poema —al igual que en la novela y égloga pastoriles— hay una estrecha relación entre el personaje y su nombre. La diferencia es que en estos casos no se recurre a helenismos ni latinismos rebuscados —como los garcilasianos Salicio y Nemoroso—, sino a nombres compuestos como los pseudo homéricos “Roe-pan”, “Atrapa-migas” o “Ladrón-de-porciones”, propios de Aristófanes y de la comedia latina. De la misma manera, habría que evocar el nombre del mismísimo don Quijote que —según las confusas suposiciones del narrador de la novela— podría aludir a una característica física a todas luces ridícula y hasta grotesca.

En *La Gatomaquia* la onomástica también tiene una función significativa. Éste es el caso de Marramaquiz de “marramao”, onomatopeya que sirve “para imitar el maullido del gato en la época de celo”; Micifuf y Micilda de “mizo”, gato; o Zapaquilda, de “zape”, interjección usada “para ahuyentar a los gatos”. Todas estas palabras se utilizan con agudeza en el soneto 118 del *Burquillos* donde Lope juega con ambos términos para hablar de una mujer interesada que a todos sus amantes

¹³⁰ *Batracomiomaquia*, ed. María Antonia García Velázquez, Akal, Madrid, 2000, vv. 124-132.

¹³¹ Cito de la edición de Salani, Firenze, 1964.

responde “zape” a menos que se le ponga delante un gato (entendida en su acepción de bolso que contiene dinero):

haced que os den un gato de dinero,
que con el “miz” olvidaréis el “zape”
(*Burguillos* 118, vv. 13-14)

Es importante mencionar que —según documenta la RAE— el origen de esta expresión es árabe, lo cual vendría a confirmar que, frente a esa poética castellana del *Isidro*, la lengua incomprensible de los gatos se podría relacionar, como se puede ver explícitamente en *La dama boba*, con la de los infieles o bien con la de los culteranos en la república de las letras. Cuestión sobre la cual Reyes Vila-Belda concluye, a su vez, que

la onomástica, además de ofrecer información sobre personajes, es un vehículo del humor que pone de relieve la doble intención paródica del poema. Para los protagonistas y su entorno de criados, Lope toma nombres de las epopeyas épicas tradicionales o crea otros que, a la vez que imitan, son también su parodia. Junto a estos apelativos cultos, el poeta también provoca la risa mediante otras listas de nombres de gatos del entorno popular. Los nombres de estos personajes secundarios están inspirados en palabras comunes, cuyos significados incorporan al texto la parodia grotesca.¹³²

En este mismo sentido conviene profundizar más en el caso de Micifuf que, según se ha visto, se cataloga como un “poeta al uso”. Ya Reyes Vila-Belda anota que “el nombre de este gato resulta extraño porque incluye el sufijo –fuf, terminación anómala en castellano. Puede que Lope la empleara para indicar que era extranjero, al igual que su escudero Garraf”.¹³³ La suposición de Vila-Belda no parece descabellada si la relación de este gato con los poetas cultos y la acusación que se les hace de hablar otra lengua se complementa con una carta que Lope escribe al poeta Diego Félix de Quijada y Riquelme en 1621 donde se burla de Góngora:

Un soneto vide de don Luis; agradome. Escribe ya en lengua castellana que dicen que se le apareció una noche, vestida de remiendos de diversos colores, y le dijo “Hombre de Córdoba, mira cuál estoy por tu causa, los pies errantes, el rostro metido, los ojos brillantes, las manos ministrantes, ostentando remiendos y emulando girigonzas. Vuélvete a tus exordios; restitúyeme la llaneza de Herrera y Laso”. Con la cual visión habla ya en nuestra lengua, pero dicen que es tarde porque los Herrezuelos quieren morir quemados antes que

¹³² Reyes Vila-Belda, “Onomástica y humor en la *gatomauia* de Lope de Vega”, *Hispanic Research Journal*, 3 (2003), p. 220). Cabe destacar que el estudio de Vila-Belda es exhaustivo y muy interesante, pues profundiza no sólo en las palabras que dan origen a los nombres de los distintos gatos del poema, sino que también hace un estudio completísimo sobre los sufijos y, por consiguiente, la función social que desempeña cada uno de los personajes. Tal es el caso de Zapaquilda, cuya terminación en “-ilda” —según Vila-Belda— es “propia de nombre de linaje” (*ibidem*, p. 210).

¹³³ *Ibidem*, p. 211.

dejar de llamar a las naves “veleras palomas”, “sagitario” a la mar, y a Febo “*Garipundio*”.¹³⁴

Esta carta resulta muy reveladora e importante de cara a la interpretación de la poética lopesca frente a la nueva poesía tanto por la fecha como por el contenido, pues el Fénix la escribe en el mismo año en el que sus reflexiones literarias (así como su defensa de éstas) ven la luz en *La Filomena*. En el caso particular de las *Rimas humanas y divinas*, así como en *La Gatomaquia*, la crítica a la lengua gongorina ocupará un lugar central en el cruce de lo heroico-burlesco y la tradición macarrónica a la que estas composiciones son afines. Tan sólo en el soneto 139 es evidente cómo el heterónimo lopesco replica las mismas ideas que Lope exponía en la ya mencionada carta:

Si cumplo con la lengua castellana
resolución diciendo ¿qué conceto
es llamarla *análisis*, o qué efeto,
tópica a la invención, cosa tan vana?
Ampliar la lengua propia es cosa urbana,
adulterarla es bárbaro defeto,
porque su idioma y cándido dialeto
con voces peregrinas se profana.
(*Burquillos* 139, vv. 1-8)

Por último, el eje restante es la actualidad literaria, o bien el desengaño respecto de las pretensiones épicas y cronísticas, con todo y el esperado y nunca llegado reconocimiento de la corte. Ese mismo desengaño que del soneto 92 del *Burquillos* se desdobra como intervención o perorata ariostesca al inicio de la silva quinta dirigida a su hijo Lopito quien, al igual que el Lope de los tiempos de *La hermosura de Angélica*, se encontraba fuera de España en servicio de la armada naval española:

escucha en voz más clara que confusa
mi gatífera Musa,
y no permitas, Lope, que te espante
que tal sujeto un licenciado cante
de mi opinión y nombre,
pudiendo celebrar mi lira un hombre
de los que honraron el valor hispano
para que al resonar la tromba asombre
arma virumque cano;
que como no se usa

¹³⁴ *Cartas*, Madrid, 12 al 16 de mayo de 1621, a don Diego Félix de Quijada y Riquelme, p. 580.

el premio, se acobarda toda Musa,
porque si premio hubiera,
del Tajo la ribera
la oyera en trompa bélica sonora
divinos versos hijos de Aurora.
(*Gatomaquia* V, 22-36)

Una vez señalados estos tres ejes, así como la importancia de la autofiguración del poeta épico como potenciador de la parodia, es justo delinear que la configuración de lo épico y de lo heroico depende de la impostación de otros valores y de otras técnicas de escritura que el Fénix elige, como un actor que se caracteriza, para crear un mundo poético que, si bien no es ajeno, es alterno. Esto puede observarse muy bien en las justas poéticas de la década de 1620 donde Lope de Vega es capaz de manejar dos estilos distintos (el serio y el burlesco) a propósito de diversos temas. De hecho —y muy a propósito de los versos arriba mencionados— es posible encontrar ya en los versos del Burguillos de las justas en ocasión de la beatificación de San Isidro esas quejas en el envío de una canción que alude a la quinta de Garcilaso y su conocidísimo *incipit* “Si de mi baja lira / tanto pudiese el son...”. Dice el Burguillos de las justas:

Pues si no me dan premio
diré mal de la plaza y de las fuentes,
por eso denme a un gremio
que repare mis pobres accidentes,
que hay chinche en mi posada,
que me cuenta la guerra de Granada.
(Lope de Vega, *Justa poética*, “Si de mi baja lira”, vv. 73-78)¹³⁵

Quince años antes de la publicación de *La Gatomaquia* la recurrente queja de las *Rimas del Burguillos* contra el poco reconocimiento que se da a los poetas aparece desde el nacimiento del heterónimo lopesco. No obstante, si se leen las cartas que el Fénix dirige al duque de Sessa también en 1620, el juego autobiográfico es evidente, pues el Lope sincero de su correspondencia personal se queja de esto mismo con su protector:

Con pena he estado, señor, de lo que vuestra excelencia me dijo, así por su parte como por la que me advirtió que me tocaba; de que vine triste pensando cuál es mi dicha, que en Palacio no se acuerden de lo que he servido en tantas ocasiones para remediar mis

¹³⁵ Lope de Vega, *Justa poética que hace la insigne villa de Madrid a la beatificación del bienaventurado San Isidro, su patrón*, en *Obras completas. Poesía*, Biblioteca Castro, Madrid, 2005, t. VI, pp. 443-488, “61: canción «Si de mi baja lira»”.

necesidades, y para calumniar mis costumbres esté tan en la memoria, siendo átomo de la Corte y del Sol aquella grandeza.¹³⁶

Ya sea que se hable de la fragua de *La Gatomaquia* a partir de 1613 por la ya aludida escena de *La dama boba*, o a partir de 1620 por el nacimiento de Tomé de Burguillos, es más importante notar que —tras el fracaso de la epopeya trágica, la publicación del *Quijote* y de las *Soledades* y el aparente poco éxito de los *Triunfos de la fe en los reinos del Japón*— hay un proceso de aprendizaje por parte del Fénix. Los versos de este primer Burguillos revelan un acercamiento a las técnicas de la poesía burlesca en la que Lope logra canalizar una queja real en los repetidísimos motivos del poeta que pide abiertamente la posibilidad de comer a su señor a cambio de sus versos en los poemas épico-burlescos italianos:

Magnanimo signor, se' n te le stelle
spiran cotante grazie largamente,
piovan piú tosto in me calde fritelle,
che seco i' poscia ragionar col dente;
dammi ber e mangiar, se vòl piú belle
le rime mie, ch'io d'Elicon niente
mi curo, in fé di Dio, ché 'l bere d'acque
(bea chi ber ne vòl!) sempre mi spiacque.
(Teofilo Folengo, *Orlandino* I, I)¹³⁷

De la misma forma, este primer Burguillos se queja de las chinches que le hacen guerra por las noches a causa de su pobreza, padecimiento que —también a propósito de la relación señor-poeta— está presente en la quinta sátira de Horacio y mayormente desarrollado en el capítulo del prelado de Povigliaro de Francesco Berni:

Non menò tanta gente in Grecia Serse,
né tanto il popol fu de' Mirmidóni,
quanta sopra di me se ne scoperse:
una turba crudel di cimicioni,
dalla qual, poveretto, io mi schermia,
alternando a me stesso i mostaccioni [...]
Er'io un torso di pera diventato
o un di questi bachi mezzi vivi
che di formiche adosso abbia un mercato,
tante bocche mi avevan, tanti denti
trafitto, punto, morso e scorticato.

¹³⁶ *Cartas*, Madrid, mayo-junio 1620, al duque de Sessa, p. 575.

¹³⁷ Teofilo Folengo, *Orlandino*, ed. Mario Chiesa, Antenore, Padova, 1991.

(Francesco Berni, “Capitolo del prete da Povigliaro”, vv. 151-156, 161-165)¹³⁸

Quince años más tarde, en *La rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, la configuración del heterónimo está completa, pues ya no se trata simplemente de un versificador jocoso. El Burguillos de 1634 se presenta ya —en esta última reflexión sobre el cancionero petrarquista y la epopeya— como un poeta de ideas sólidas sobre la lírica y la épica dentro del margen de una poética del desengaño. Decía Vossler, a propósito de la relación entre *La Gatomaquia* y Tomé de Burguillos, que “italiana es, en primer lugar, la costumbre de servirse, como autor de uno de estos poemas festivos, de un nombre humorístico, como Merlín Coccaio, Limerno Pitocco, etc.”.¹³⁹ Esta afirmación es muy oportuna, pues la expresa mención del ya citado Teofilo Folengo (mejor conocido en España como Merlín Coccaio), a partir de sus pseudónimos burlescos, hace pensar más que en los temas, en el estilo de sus poemas.

Conocidos en España, e imitados por Francisco Pacheco, fueron el *Baldus*, la *Moschea* y la *Zanitonella* de Folengo, cuya novedad más notable fueron los hexámetros heroico-cómicos en latín macarrónico, un italiano con terminaciones y casos latinos y un uso abundante del hipérbaton que permitía simular la sintaxis latina:

Phantasia mihi plus quam fantastica venit
historiam Baldi grassis cantare Camoenis,
altisonam cuius famam nomenque gaiardum
terra tremat baratrumque metu sibi cagat adossum.
(*Baldus* I, vv. 1-4)¹⁴⁰

Esta particularidad estilística no fue común ni siquiera entre los italianos, pues a la complicada redacción que esto suponía debió añadirse el paulatino desuso del latín como lengua literaria. El *Orlandino* de Folengo, *La secchia rapita* de Alessandro Tassoni, *La Moschea* de José de Villaviciosa (traslación de la de Folengo) y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo comparten la cualidad burlesca o paródica de sus temas, así como el uso de la octava. No obstante, no hay rastro de ese latín macarrónico de Folengo.

Por el contrario, es muy probable que *La Gatomaquia* buscara salirse de estos parámetros y rescatar algo de la enseñanza de Merlín Coccaio en lo que concierne al estilo, siempre en clara sintonía con la figura de Tomé de Burguillos. Al parecer no hubo algo más cómodo para sustituir

¹³⁸ Francesco Berni, *Rime*, ed. Danilo Romei, Mursia, Milano, 1985.

¹³⁹ Carlos Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. Ramón de la Serna, Revista de Occidente, Madrid, 1933, p. 166.

¹⁴⁰ Cito de la edición de Mario Chiesa: Teofilo Folengo, *Baldus*, t. I, UTET, Torino, 2006.

la lengua macarrónica del poeta italiano que la lengua de los cultos de la que Lope de Vega se burló en repetidas ocasiones en esta fase final de su producción literaria.¹⁴¹ Ejemplos de esto son el soneto “Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?”, en el *Laurel de Apolo*, donde el Fénix parodia la lengua gongorina con la respuesta que una posadera da a unos revividos Boscán y Garcilaso: “No hay donde nocturnar palestra armada”. Otro célebre soneto de este jaez es “Pululando de culto, Claudio amigo” de *La Dorotea*, el cual en una carta dirigida al duque de Sessa, fechada por Antonio Carreño entre julio y agosto de 1631, aparece precedido de las siguientes palabras: “Si fuere necesario, aquí estoy, y sepa de paso vuestra excelencia que me he vuelto culto; por eso lea este soneto, y quédese con Dios que le guarde eternos siglos”.¹⁴² Todo esto sin olvidar la célebre carta que Lope dirige a Góngora el 16 de enero de 1614 donde hacia el final aparece el nombre de Teofilo Folengo o Merlín Coccaio emparentado con el de Góngora gracias a la particularidad del estilo de ambos poetas:

Homero y Virgilio fueron poetas heroicos; Horacio y Píndaro, líricos: Juvenal y Marcial, satíricos; Terencio y Plauto, cómicos; vuesa merced y Merlín Cocaio, ridículos, y aunque algunos dellos escribieron juntamente otras cosas en diferentes estilos, hicieron su principal profesión en el que cada uno va nombrando. Y el autor de la *Macarronea* sintió desto tanto que, habiendo hecho un poema heroico, y calificado en su academia por el segundo Virgilio, lo quemó, no queriendo sufrir otro primero. Y así escribió en el estilo macarrónico, haciéndose en esto singular. Vuesa merced lo pudiera ser honrando a nuestra España, ya que en ella no hay Solón que diga mal de Criseo ni Platón que de Homero murmure y de Tucídides, ni Licurgo que prohíba poetas, aunque fuera bueno un pretor que los reformara. Nuestro siglo alcanza a vuesa merced, que puede autorizarle adelantándose siempre en el estilo que ha empezado o, si ya que pone los ojos en otro, junta el ingenio que Dios le dio con el estudio y juicio en que tiene bastantes años para estar muy aprovechado.¹⁴³

La relación que se establece entre el macarrónico y la lengua gongorina, nacida como un ataque en años posteriores a la aparición de las *Soledades*, no se mantiene como una constante desde este punto hasta la aparición de *La Gatomaquia*.¹⁴⁴ Si bien Lope nunca desistió de su cruzada en favor

¹⁴¹ Sobre la polémica entre Lope y Góngora —y más adelante entre Lope y los cultos—, empezada con los sonetos del Cisne cordobés contra los primeros poemas épicos del Fénix de los ingenios, consúltese Maria Grazia Profeti, “Introduzione” a Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Christian Giffreda, Alinea, Firenze, 2002, pp. 57-73.

¹⁴² *Cartas*, Madrid, julio-agosto de 1631, al duque de Sessa, p. 654.

¹⁴³ Lope de Vega, *Cartas*, Madrid, 16 de enero de 1614, a don Luis de Góngora, pp. 258-259.

¹⁴⁴ Esta relación, no obstante, parece un tanto común si no en Lope, en Quevedo quien en la dedicatoria a Doña Escolástica Polyanthea de Calepino en *La culta latiniparla* alude a este poeta italiano a propósito de aquello que el autor de *Los sueños* censuraba en la poesía de los cultos: “Siendo vuesa merced más conocida por los circunloquios que por los moños, de tan lindas sinécdoques y cacofonías, y tan airosa de hipérboles y tan nebricense de palabras, que tiene vuesa merced más nominativos que galanes, y siendo la dama de más arte (de Antonio) que se ha visto, más melincocaya que Merlín...” (Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, Madrid, p. 444). Otra referencia a Folengo la encontramos en el epitafio dirigido a Góngora, atribuido también a

de un uso garcilasiano y herreriano de la lengua (como se ve en la ya citada carta a Diego Félix de Quijada), alguna curiosidad por esta nueva poesía expresó en los poemas de *La Filomena* y *La Circe*.¹⁴⁵

Algunos años después, a poco menos de una década de la muerte del Cisne cordobés, Lope de Vega pareciera querer atacar, más bien, a sus imitadores. Para ello retoma esta vieja idea de analogía entre lengua culta y lengua macarrónica para cantar las hazañas heroicas de dos gatos sobre los tejados madrileños. Y es que ya desde el *Laurel de Apolo* el Fénix había acusado a los

Quevedo, donde se lee lo siguiente: “A los pies de Quevedo / estás siempre en soneto y remoquete: / Luisillo, cosas tienes de juanete. / Musas merlincocayas bisabuelas, / meted al viejo adunco, si canoro, / *vuestros corchos por uno y otro poro* (Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 2001, t. III, 841, vv. 86-91, p. 248). Sobre los puntos de convergencia en torno a la lengua y la buena relación entre Quevedo y Lope de Vega vale la pena recalcar que es el mismo Quevedo quien al aprobar el *Burguillos* alaba a Lope de esta manera: “El estilo es no solo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre” (*Burguillos*, p. 167). Véase, además, siempre en el *Burguillos*, el soneto 156 dedicado a Quevedo, cuyos primeros versos dicen: “Para cortar la pluma en un profundo / ideal concepto y trasladarle en rima / hallé peregrinando el patrio clima / que érades vos lo más sutil del mundo”; soneto mismo que termina con una recomendación del coro de Apolo: “Burguillos, si queréis teñírla en oro [la pluma] / bañalda en el ingenio de Quevedo”. Fuera del *Burguillos* recuerdese todas aquellas composiciones en las que Quevedo llamó a Góngora “Luisillo”, “Gongorilla” o “Esguevilla” en plena correspondencia con los sonetos en los que el Cisne cordobés había apelado al Fénix de los ingenios como “Lopillo”. Sobre la amistad entre Lope y Quevedo véase Joaquín de Entrambasaguas, *Lope de Vega y su tiempo*, Taide, Barcelona, 1961, pp. 116-118).

¹⁴⁵ La admiración de Lope hacia Góngora se deja ver, sobre todo, en una clara imitación y amplificación de *La fábula de Polifemo y Galatea* en el canto segundo de *La Circe* donde el Fénix presta particular atención a tres episodios fundamentales de la fábula gongorina: la descripción de Polifemo, el monólogo del cíclope y la muerte de Acis para su reescritura, aunque con algunas variantes. Por ejemplo, el pino de Polifemo con el que Góngora pone de manifiesto el tamaño del cíclope “a quien el pino más valiente / bastón le obedecía tan ligero / y al grave peso junto tan liviano / que un día era bastón y otro cayado” (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2013, VII, vv.5-8. En adelante *Polifemo*) se expresa en Lope no por medio de un bastón, sino en un peine: “Un peine tiene, que de juntas cañas / hizo para igualarse las guedejas” (*Circe* II, XVII, vv. 1-2). Con respecto a *Las Soledades*, poema con el que Lope tomaba sus distancias, habría que destacar la imitación del verso “en campos de zafiro pace estrellas” que en *La Circe* aparece en boca de Euríloco que, al introducir a Ulises y hablar a Circe de la duración de la guerra de Troya dice: “Diez veces nuestra argólica milicia / sobre Troya miró flechado a Croto / y otras tantas el toro de Fenicia / pacer estrellas al celeste soto” (*Circe* I, LVI, vv. 1-4). Sobre este verso y otros de origen gongorino en *La Circe* véase Dámaso Alonso, *Lope de Vega, símbolo del barroco en Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Gredos, Madrid, 1981, pp. 393-405. Sobre las similitudes y diferencias estéticas entre el *Polifemo* y *La Circe* me parece interesante rescatar las observaciones de Mercedes Blanco al respecto, quien asegura que Góngora “no contempla al antiguo vate como maestro de costumbres virtuosas y acciones heroicas; no es pues horaciana, no es latina y moral, sino más bien alejandrina y filosófica” (Mercedes Blanco, *Góngora heroico*, p. 263). Esto en contraste con un Lope más apegado a los modelos épicos de Virgilio y Tasso.

Otra eco de *Las Soledades* (la forma en luna de los cuernos del toro) aparece en *La Gatomaquia* en la silva séptima cuando Lope describe las armas de los gatos combatientes, esta vez acompañado de la mención del Cisne cordobés: “las picas de los bravos marquesotes / de varas de medir y de virotos, / y ya de los plebeyos / baquetas de Babiecas y Apuleyos, / sin escuadras gallardas / que llevaban en forma de alabardas / aquellos cucharones / con que suelen sacar alcaparrones / y con las palas como medias lunas / las sabrosas de Córdoba aceitunas / (Córdoba, donde nacen andaluces / Góngoras y Lucanos), / y encendidas las cuerdas de las manos” (*Gatomaquia* VII, vv. 31-43).

epígonos gongorinos de poca originalidad frente al genio del autor de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

¿Quién hay que no perfile sus estancias
de un trilingüe escuadrón de extravagancias,
y como merlinice,
no responda que Góngora lo dice,
capítulo tercero de la Esparza
donde pintó la garza?
Como si más que basa fuera basis,
y hurtar las voces, imitar la frasis;
como si aquel ingenio soberano,
que frisó, con el nombre de divino,
el griego y el latino,
el francés y el toscano,
pudiese traducirle ajena mano.

(*Laurel de Apolo* I, vv. 196-208)¹⁴⁶

La relación entre lengua gongorina y lengua macarrónica española adecuada para cantar una nueva *Ilíada* gatuna se establece desde la parte lírica del *Burguillos* donde Lope escribe a la sepultura del protagonista de *La Gatomaquia*, antes de que el lector siquiera haya leído el poema, en clave heroica y encomiástica.¹⁴⁷ En el soneto 49 “A la sepultura de Marramaquiz, gato famoso en lengua culta, que es en la que ellos se entienden”,¹⁴⁸ el heterónimo lopesco da, ya desde el título, la clave de lectura de aquel poema largo que aparece una centena de sonetos y una canción después:

¹⁴⁶ En su estudio sobre las relaciones entre Lope de Vega y Góngora, Emilio Orozco habla de un cambio de postura por parte del Fénix de los ingenios hacia 1625, “a pesar de que en el año anterior, en *La Circe*, lo hemos visto severo en sus juicios” (Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973, p. 362). No obstante, es preciso señalar que ya en la *Respuesta de Lope de Vega Carpio al Papel que escribió un señor de estos reinos...* —publicados ambos en *La Filomena* de 1621— el autor de *La Dorotea* deja en claro este rechazo hacia los seguidores de la nueva poesía como no hacia el cisne cordobés: “Los que imitan a este caballero producen partos monstruosos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo” (Lope de Vega, *La Filomena*, “Respuesta de Lope de Vega”, p. 313. En adelante uso la abreviatura “Respuesta”). Recuérdese, además, que esta respuesta se cierra con un soneto en loor de Góngora (“Canta cisne andaluz, que le verde coro”) en el que se resaltan las cualidades de las *Soledades* y del *Polifemo*.

¹⁴⁷ Frente al latín macarrónico de Teofilo Folengo, Rodrigo Cacho Casal contrasta los *Cantici di Fidenzio* (llamada poesía fidenciana) de Camillo Scroffa: “Los fidencianos respetan las formas métricas tradicionales de la lírica vulgar (endecasílabos), mientras que Folengo utiliza metros clásicos (sobre todo hexámetros y pentámetros) en sus composiciones (Rodrigo Cacho Casal, *op. cit.*, pp. 302-303). Resulta evidente que la lengua de los cultos podría tener similitudes más cercanas con la lengua de Scroffa que con la de Folengo; no obstante, no parece haber menciones a este poeta de parte de Lope de Vega o Quevedo, cuyo modelo burlesco se acercaría más a los temas de Francesco Berni que a la lengua de algunos de estos dos poetas. Comparaciones entre Góngora y los *Cantici di Fidenzio* aparecen en las opiniones del Abad de Rute acerca de las *Soledades* (*ibidem*, p. 304).

¹⁴⁸ Compárese este título a unos versos del tercer acto de *La almenas de Toro* donde el gracioso Suero quiere demostrar a don Enrique (camuflado entre los pastores con el nombre de Ramiro y futuro esposo de la hermana del rey don Sancho, doña Elvira) que él en el campo también se entiende de amores, relación que Cuiñas Gómez ya ha mencionado en el prólogo a su edición de *La Gatomaquia* (Macarena Cuiñas Gómez, “Introducción”, Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 50): “Los gatos que en torno

Este, si bien sarcófago, no duro
pórfido, aquel cadáver bravo observa
por quien de mures, tímida caterva
recóndita cubrió terrestre muro.

La Parca, que ni al joven ni al maturo
su destinado límite reserva,
ministrándole pólvora superba
mentido rayo disparó seguro.

Ploren tu muerte Henares, Tajo, Tormes,
que el patrio Manzanares que eternizas
lágrimas mestas libraré conformes,

y no le faltarán a tus cenizas,
pues viven tantos gatos multiformes
de lenguas largas y de manos mizas.

La abundancia de cultismos y la sintaxis artificiosa se parodian mejor en este soneto que en cualquier otra composición de Lope de Vega en la que se intente emular, imitar o ridiculizar el estilo gongorino. El juego que el Fénix de los ingenios lleva a cabo es muy interesante gracias a las preguntas que podrían desprenderse a partir del análisis del juego que Lope establece entre las *Rimas humanas y divinas* (con todo y *La Gatomaquia*) y el heterónimo que las firma. Por ejemplo, cabría preguntarse si Tomé de Burguillos es un poeta culto.

Y es que las correspondencias entre este soneto y *La Gatomaquia* son signo inequívoco en el madrileño de una consciencia plena de la construcción lógica entre las partes que Petrarca estableció en sus *Fragmenta*. Los puntos de enlace entre obra literaria y autor fingido giran en el *Burguillos* en torno a los recursos de los que el heterónimo dispone para crear una poética que se adentra en la lírica y en la épica, ya sea la lengua o los temas que en ésta se tratan. Es claro que un heterónimo ridículo como el del licenciado Tomé de Burguillos debería ser un poeta culto. No obstante, a lo largo de este innovador cancionero, su fingido autor pareciera luchar contra esta nueva poesía, pues en el soneto 28 se queja de la inspiración gongorina:

[*Burg.*] —Pluma, las Musas, de mi genio autoras,
versos me piden hoy. ¡Alto a escribillos!
[*Pluma.*] Yo sólo escribiré, señor Burguillos,

están / ya con celos crüeles / suenan cotas y broqueles, / y hacia la gata se van. / Deshónranse unos a otros / hasta llamarse fulleros, / erizan los lomos fieros, / y empínanse como potros. / Comiézase una cuestión / que suele durar un día; / la lengua es algarabía, / celos y amor la ocasión” (Lope de Vega, *Las almenas de Toro, Obras completas*, t. III, ed. de Federico Carlos Sáenz de Robles, Aguilar, México, 1991, p. 789). Aquí no sólo se ridiculiza la lengua incomprensible de los gatos (algarabía), sino que también se exhibe su carácter agresivo por causa de celos y amores, situación que en *La Gatomaquia* termina por desatar una guerra entre Marramaquiz y Micífuf.

estas que me dictó rimas sonoras.
[Burg.] —¿A Góngora me acota a tales horas?
¡Arrojaré tijeras y cuchillos!”
(*Burguillos* 28, vv. 1-6)

La confusión se hace más grande cuando en el soneto 137 reaparece el nombre de Teofilo Folengo con el que en esta ocasión Tomé de Burguillos se identifica no tanto por el lenguaje, sino por cantar aquello que en el soneto anterior llama “Musas rateras”:

Merlín Cocayo vio que no podía
de los latinos ser el siempre augusto
y escribió macarrónica poesía.
(*Burguillos* 137, vv. 9-11)

La clave de este complejo laberinto que se forma en torno a la relación entre tema-estilo, y a propósito del lugar ocupado por un poeta épico o épico burlesco en aras de presentar al lector *La Gatomaquia*, pareciera estar en el título mismo del soneto 49, pues ya desde allí se anuncia que es la lengua culta la que usan los gatos para entenderse. Esta misma lengua es la algarabía en la que disputaban entre sí los gatos en celo de *Las almenas de Toro* y, sobre todo, esa con la que en *La Gatomaquia* Micifuf —villano del poema que representa al “mayoral extraño” Perrenot de Granvela— escribe y canta a su amada Zapaquilda:

Dos músicos traían instrumentos
a cuyo son y acentos
cantaban dulcemente,
y así, llegando del balcón enfrente
de Zapaquilda bella,
cantaron un romance que por ella
compuso Micifuf, poeta al uso,
que él tampoco entendió lo que compuso.
(*Gatomaquia* III, 42-49)

En *La Gatomaquia*, la lengua de los cultos se hace presente en palabras rebuscadas como “quirotecas” para referirse a los guantes¹⁴⁹ o en el uso del hipérbaton cuyo más famoso ejemplo —pues lo parodia— se remonta al punto en el que Marramaquiz pierde el seso, a la manera de Orlando, al enterarse de que Micifuf ha pedido matrimonio a Zapaquilda:

¹⁴⁹ La voz “quiroteca” aparece ya en el soneto 114 del *Burguillos* (“Que los libros sin dueño son tienda y no estudio”) donde una vez más se pone en boca de animales el uso culto y pedante de la lengua. Léase el segundo cuarteto: “Articular humana voz la urraca / es como remojar la arteria seca, / porque es llamar al guante *quiroteca* / esto de *biblioteca* o *biblioteca*” (para una mejor explicación de estos difíciles versos, véanse las notas de Ignacio Arellano en *Burguillos*, p. 443).

trepaba la lustrosa
 reluciente espetera,
 derribando sartenes y asadores,
 y con estas demencias y furores,
 en una de fregar cayó caldera
 (trasposición se llama esta figura)
 de agua acabada de quitar del fuego,
 de que salió pelado.
 (*Gatomaquia* IV, 360-367)¹⁵⁰

Estos juegos estilísticos a lo largo de toda *La Gatomaquia* encuentran notables correspondencias con el plano formal y éste, a su vez, con los sujetos cantados. De hecho, estos últimos se mueven en varios espacios que van desde el amoroso callejero de la comedia de capa y espada hasta la grave invocación épica de la silva séptima, modulación que echa mano de la elasticidad del metro que en algunas ocasiones puede llegar a convertirse, si bien no en una octava, en algo más o menos parecido (ABBAABCC):

Al arma toca el campo micigriego
 contra Marramaquíz, gato troyano;
 violento sube, aunque oprimido en vano,
 a la región elementar el fuego;
 inquietan de los aires el sosiego
 con firme agarro de la uñosa mano
 banderas que con una y otra lista
 trémulas se defienden a la vista
 (*Gatomaquia* VII, vv. 1-8)

Hasta aquí la pseudo octava que hasta antes de la aparición del primer heptasílabo agrega un dístico pareado más con rimas D, D:

no permitiendo, pues no dejan verse,
 que las colores puedan conocerse.
 (*Gatomaquia* VII, vv. 9-10)

El cambio de rimas de abrazadas por alternadas se da en el punto medular de la octava (vv. 3-5) que en este caso consta de dos partes, como bien se puede ver el cambio de sujeto del verso quinto. Lope opta por un ritmo más dulce mediante los pareados (vv. 2-3 y 3-5, mismos que

¹⁵⁰ En la *Respuesta al Papel que escribió un señor...*, el Fénix de los ingenios critica el uso del hipérbaton como uno de los grandes excesos de la nueva poesía: “El ejemplo para todo esto sea la trasposición o trasportamento, como los italianos le llaman, que todo es uno, cual no hay poeta que no la haya usado; pero no familiarmente, ni asiéndose todos los versos unos a otros en ella con que le sucede la fealdad y oscuridad que decimos, si bien es más fácil manera de componer, pues pasa el consonante y aun la razón donde quiere el dueño, por falta de trabajo para ablandarla y seguirla con lisura y facilidad” (*Respuesta*, p. 315).

producen una interesante concatenación a la hora de pasar del héroe al ambiente que lo circunda) dentro de la solemnidad de endecasílabo. Es importante subrayar, además, que el inicio abrupto de esta silva séptima recuerda al del canto undécimo de la *Jerusalén conquistada*:

Al arma toca el campo de la Liga
arma toca el francés, arma el britano,
España toca al arma, al arma obliga
la imagen de la voz al mar cercano
(*Jerusalén XI*, I, vv. 1-4)

Lo épico, al menos desde el punto parcial de la forma, aparece en los primeros 50 versos del poema donde claramente hay un *incipit* (vv. 1-13) en el cual Lope de Vega no recurre al *arma virumque cano* sino hasta el verso octavo:

canto de amor süave
las iras y desdenes,
los males y los bienes,
no del todo olvidado
el fiero taratántara templado
con el silbo del pífaro sonoro.
(*Gatomaquia I*, vv. 7-13)

Incipit más ariostesco que tassesco —según puede notarse en los extremos anunciados del “amor suave” que recuerdan al famoso quiasmo inicial del *Orlando furioso*— que aparece precedido por un recuento de obras anteriores:

Yo, aquel que en los pasados
tiempos canté las selvas y los prados,
estos vestidos de árboles mayores
y aquellas de ganados y de flores,
las armas y las leyes
que conservan los reinos y los reyes,
agora en instrumento menos grave
(*Gatomaquia I*, vv. 1-7)¹⁵¹

¹⁵¹ Sabor de Cortázar comenta en su edición que esta fórmula de inicio es “imitación de la dedicatoria de la *Eneida* de Virgilio: Ille ego qui quondam gracili modulatus avena / Carmen, et egressus silvis, vecina coegi...” (Sabor de Cortázar, *op. cit.*, p. 71, n.1), aseveración que secunda Macarena Cuiñas Gómez (Cuiñas Gómez, *op. cit.*, p. 442). Ignacio Arellano, por su parte, refuta esta imitación y se limita a explicar que Lope se refiere a poemas épicos y bucólicos del pasado, lo mismo Cuiñas Gómez quien había citado *La Dragontea* y la *Arcadia*. Creo que es más probable que Lope de Vega aluda a la *Jerusalén conquistada* por la alta estima en que tenía a su epopeya trágica; no obstante, también es probable que, al tratarse del heterónimo Tomé de Burguillos, no sea conveniente pensar en que exista una alusión a algún poema anterior de Lope de Vega, sino bien a una obra poética imaginaria de este poeta fingido. En cuanto a la fórmula señalada es conveniente señalar que Lope de Vega la emplea desde tiempo atrás en *La Filomena*, aunque, a diferencia de la *Gatomaquia*, no en el verso inicial sino hasta la segunda parte de la octava quinta:

El anuncio del sujeto cantado vuelve a aparecer en la innovación (vv. 14-26) ahora sí mediante una clara alusión ariostesca donde el quiasmo se sustituye por un tricolon que desciende de la altura épica a los sujetos amorosos en correspondencia con el tan común reclamo que —como he señalado anteriormente— recorre todo el *Burguillos*:

Vosotras, Musas del castalio coro,
dadme favor, en tanto
que con el genio que me distes canto
la guerra, los amores y accidentes
de dos gatos valientes;
que como otros están dados a perros
o por ajenos o por propios yerros,
también hay hombres que se dan a gatos
por olvidos de príncipes ingratos
o porque los persigue la Fortuna
desde el columpio de la tierna cuna.
(*Gatomaquia* I, vv. 14-24)

Posteriormente aparece la dedicatoria a Lopito (vv. 25-50) —que no a un poderoso mecenas como es costumbre— en el que el Fénix de los ingenios pareciera reflejar su yo joven que al tiempo que combatía contra los ingleses se concentraba en la redacción de *La hermosura de Angélica*, la clásica discusión entre las armas y las letras que puso sobre la mesa Castiglione y llevaron a cabo Garcilaso, Ercilla, Cervantes y el propio Lope quien en repetidas ocasiones transformó este tópico en una ariostesca autobiografía:

Tú, don Lope, si acaso
te deja divertir por el Parnaso
el holandés pirata,
gato de nuestra plata,
que infesta las marinas
por donde con la armada peregrinas,
suspende un rato aquel valiente acero
con que al asalto llegas primero
y escucha mi famosa *Gatomaquia*
(*Gatomaquia* I, vv. 25-33)

La narración comienza con Zapaquilda que se acicala y recita un soneto, se sigue con la llegada de Marramaquiz montado en la mona, el enamoramiento y la intromisión de Micifuf que lleva a la batalla de la silva séptima y a la muerte del protagonista a causa de un arcabuzazo.

“Yo, que canté de Ménalo y Partenio, / y transformada Angélica suave, / trágica voz aplicaré sonora / a la primera lengua del Aurora” (*Filomena* I, V, vv. 5-8).

De nueva cuenta, Lope de Vega —como en *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*— recurre al desenlace trágico del poema heroico contra todo precepto tassesco. No obstante, en esta ocasión no se trata de una empresa religiosa que fracasa ante la ambición o de un amor que se reencuentra en la muerte. El caso de Marramaquiz es completamente opuesto al de don Fernando en *La Dorotea*. Ambas obras ofrecen un desenlace distinto para el mismo problema y es del todo significativo que sea la parodia del poema épico aquella en la que el protagonista sucumbe como en una tragedia. Marramaquiz es ese héroe trágico de la Comedia Nueva contrarreformista que no depende de un oráculo o de la voluntad caprichosa de uno o varios dioses, sino apenas de sus acciones. Es un héroe trágico rendido a las pasiones por las cuales está dispuesto a morir, un tipo de héroe al que sólo podría comparársele el legendario Macías de *Porfiar hasta morir*, el tragicómico y celestinesco caballero de Olmedo e, incluso, el mismo don Quijote que, tras ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, muere desengañado en cama.

El tema de *La Gatomaquia*, y el desarrollo de éste dentro del plano de la tradición épica seria o burlesca, no se entiende sin la experiencia teatral que se interpone entre un Marramaquiz completamente caracterizado como el héroe trágico de una comedia de capa y espada, y aquel Alfonso VIII que llega a representarse en múltiples ocasiones como un galán de comedia. Esta transformación es del todo evidente en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* donde, como indica Felipe Pedraza, Lope da un paso importante entre la tragedia senequista del primer acto y el arte nuevo de hacer comedias de los actos complementarios: de ese niño Alfonso VIII que gobierna con rectitud a ese adulto de la *Jerusalén conquistada* que se extravía en amores y pone en peligro su matrimonio.¹⁵² En *La Gatomaquia*, el motivo del enamoramiento como distracción del héroe está ya muy trastocado por el tratamiento que puede dársele desde el teatro.

A lado de este motivo, típicamente tassiano y virgiliano, convive el ya aludido motivo ariostesco del héroe que arranca los árboles, presente también en el *Quijote* dentro de ese cruce entre el Orlando enloquecido y el caso de Beltenebros en el *Amadís de Gaula*. Se verifica allí la parodia burlesca en el gato que cae en una caldera de agua hirviendo y sale pelado, imagen tan ridícula como la del hidalgo manchego que, muy al estilo del ya mencionado Macías lopesco, basa su comportamiento en la ficción. La comparación de ambos episodios confirma que los motivos épicos de *La Gatomaquia* no siguen ya un patrón de reescritura del mismo modo que *La hermosura*

¹⁵² Felipe B. Pedraza Jiménez, “La judía de Toledo y la construcción del drama moderno”, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018, pp. 53-65.

de *Angélica* y la *Jerusalén conquistada*. Teatro, epopeya y *romanzo* aparecen totalmente fundidos bajo los modelos temáticos y estilísticos de Cervantes y Góngora.

En este mismo sentido, merece particular atención el clásico, y tantas veces repetido, motivo del descenso del héroe cuando Marramaquiz visita al sabio gato Garfiñanto en busca de un consejo, luego de que Micifuf le ha robado el amor de Zapaquilda. En el análisis de este episodio es una vez más necesario establecer una diferenciación entre forma y fondo, pues, del mismo modo que en la égloga segunda de Garcilaso, la inclusión de este motivo no bastaría para tratar la obra literaria en cuestión como un poema épico.

A nivel formal habría que destacar que las circunstancias que llevan a Lope a insertar este episodio en *La Gatomaquia* son del todo ajenas a la tradición épica culta e incluso épica-burlesca. Si el impulso de Marramaquiz de buscar la ayuda de Garfiñanto (la Sibila de *La Gatomaquia*) se compara al de Eneas —o al de los caballeros cruzados de la *Jerusalén conquistada*— se constata que entre ambas reutilizaciones del motivo hay diferencias notables. El aliciente del héroe felino para descender a la cueva no es una cuestión bélica, sino amorosa. El resultado es el mismo si se observan otros poemas épico-burlescos como *La muracinda* de Juan de la Cueva o *La mosquea* de José de Villaviciosa, pues en ambos se lleva a cabo la parodia de los valores nacionales. Tal es el caso del poema de Juan de la Cueva donde la nación de los gatos, liderada por Nusco, desciende para conocer su porvenir ante una inminente guerra contra las monas. En el primer canto del poema de Villaviciosa, en cambio, se describe la fundación de Moschea en una cabeza de vaca en las profundidades de una oscura cueva.

De esta manera, Lope de Vega recurre una vez más a la representación del héroe cuyas hazañas y trabajos se desenvuelven en el campo amoroso; donde el estímulo para descubrir los grandes misterios que encierra la tan repetida cueva misteriosa es el de la sabiduría y el distanciamiento. Del mismo modo sucede con el desenlace del episodio donde el recuento de los orígenes del imperio o la predicción de un futuro glorioso desaparecen por completo y, por consiguiente, también las funciones épicas en las que se sustentan las hazañas de los protagonistas de las epopeyas trágica y cómica. En su lugar, Lope revive en forma de gato al Anfriso de su *Arcadia* que por medio del amor a otra dama busca olvidar aquella de la que siente celos.

La inclusión de este episodio en *La Gatomaquia* es a todas luces una parte esencial de la trama al fungir como una nueva peripecia que permite la entrada de un nuevo personaje: Micilda. No obstante, su peso épico podría parecer nulo al no tener conexiones directas con la guerra que se

desarrollará en la última silva, cuando Micifuf ponga sitio a Marramaquiz luego de raptar a Zapaquilda, batalla que tampoco tiene como trasfondo alguna de aquellas gloriosas hazañas de las que Lope hace gala en el canto XV de *La hermosura de Angélica*. La referencia, en cambio, es *La Ilíada* que, antes bien, al no tener lazos con la historia de España, no pasa de ser una anécdota novelesca, muy diferente en esto al caso del *Orlando furioso* donde los linajes de los héroes se remontan hasta Héctor y Eneas.

Ahora bien, habiendo señalado algunos aspectos formales y estructurales en la narración del poema, habría que concentrarse en el fondo, ya que el motivo del descenso del héroe en *La Gatomaquia* no se reduce ni a la peripecia ni a la anécdota. En este mundo paródico de Tomé de Burguillos la función épica es completamente contraria y casi imperceptible, pues ésta se manifiesta solamente en la descripción de Garfiñanto, en cuyas cualidades y creencias astrológicas Lope revela una actitud muy diferente respecto de la unidad que las predicciones del mago Ardano y el monje Joaquín establecen entre religión e imperio en las epopeyas trágica y cómica:

Sabía Garfiñanto astrología,
mas no pronosticaba,
que decía que el cielo gobernaba
una sola virtud que le movía,
a cuya voluntad está sujeto
cuanto crió, que todo fue perfeto.
No sacaba almanaques
ni decía que en Troya y los Alfaques
verían abundancia
de pepinos y brevas,
muchas lentejas en París y Tebas
y que cierta cabeza de importancia,
sin decirnos adónde, faltaría...
(*Gatomaquia* II, vv. 243-255)

Los conocimientos de astrología de Garfiñanto confirman que el modelo de Lope es épico, desde la Sibila virgiliana hasta el mago Fitón ercillano, verdad expresada en un endecasílabo que, antes bien, al quebrarse en el heptasílabo siguiente, transmite una sensación de imperfección introducida por una conjunción adversativa que derriba de golpe esa expectativa épica del Joaquín de la epopeya trágica: “sabía [...] mas no pronosticaba”. Y en seguida, como dejando atrás este pequeño detalle, aparece la defensa del libre albedrío en cuatro solemnes endecasílabos. Esto permite los chistes y juegos que el nombre de Pipino el Breve (terreno de lo heroico) potencia a causa de su similitud fónica con alimentos tales como pepinos y brevas (terreno de lo burlesco), pues si algo

es evidente, tanto en la epopeya cómica como en la trágica, es que el descenso del héroe da espacio a la conmemoración de los grandes héroes del pasado y a un consiguiente punto de quiebre en el que el protagonista, con base en los misterios de la cueva explicados por la Sibila, decide inclinarse con piedad a la empresas más nobles.

En *La Gatomaquia* no falta el libre albedrío frente al poder de las estrellas e, incluso, en esta descripción de Garfiñanto queda claro que estos gatos, pese a su lengua gongorina y nombres moriscos, son tan católicos como Segismundo. Ni aun en tono burlesco Lope renuncia a los cánones tridentinos que condicionan el feliz desenlace de tragedias tan serias como *La vida es sueño* o *La devoción de la cruz*. Lo religioso está presente de una forma velada. Aquello que falta es la noble empresa y el vínculo entre fe e imperio que constantemente se pone de manifiesto en la *Jerusalén conquistada*. Alfonso VIII y Marramaquiz son españolísimos, como constantemente se dice de los héroes lopescos. El primero podría llegar a ser en ocasiones un galán de comedia de capa y espada, pero el segundo no será nunca un Garcerán Manrique, sino solamente una caricatura del más novelesco de los Paris Alejandros y de cuantos más personajes se le comparen de forma superficial a lo largo del poema. Es por esta razón que Garfiñanto omite hablar de héroes, imperios y épocas de abundancia, todos ellos expresados por el narrador en forma burlesca y en consonancia con el mundo gatuno (“Troya y los Alfaques”,¹⁵³ “pepinos y brevas”, “muchas lentejas en París y Tebas”).

Para ejemplificar lo épico en *La Gatomaquia* no hay mejor episodio que éste. La epicidad de este poema del licenciado Tomé de Burguillos está presente —dentro y fuera del episodio— de una forma velada, sutil y sólo perceptible por medio de la risa y de la burla, de chistes como el de los pepinos y las brevas. La excusa de las constantes referencias al mundo de la poesía épica es formal, ya que la parodia se apoya necesariamente en estos mecanismos. No obstante, el motor de la parodia no es cuestión de formas, sino de fondos y en este sentido es que *La Gatomaquia* no debería reducirse a un poema heroico o novelesco, aunque sus personajes sean tal cosa.

¹⁵³ En sus respectivas ediciones de *La Gatomaquia*, Celina Sabor de Cortázar (p. 115), Macarena Cuiñas Gómez (p.472) e Ignacio Arellano (p.592) coinciden en que en el caso del verso 250 de la segunda silva (“ni decía que en Troya y los Alfaques”) lo burlesco se basa en la distancia que divide ambas ciudades, así como en su importancia histórica. Cabría señalar que, de manera muy contraria al caso del canto XV de *La hermosura de Angélica*, Lope no menciona las clásicas Numancia y Sagunto frente al poderío imperial romano, y la existencia de un Tubal que encubre a España como una nación vieja y nacida directamente de la voluntad de Dios inmediatamente después de la gran inundación. Alfaques, como cada uno de estos críticos explica, resulta incompatible con Troya en cuanto a grandeza, pero también es cierto que Troya, como he explicado arriba, no constituye tampoco una ciudad capaz de causar el mismo efecto épico que otras grandes capitales imperiales como Granada, Arauco o Tenochtitlán. Es claro que Troya aparece mencionada por ser el modelo de la guerra que más tarde se desatará en la silva séptima; no obstante, también por su cualidad novelesca más propia de una parodia que da la impresión de no querer detenerse en encomios imperiales de ningún tipo.

Recorrer las *Rimas humanas y divinas* y su contexto a partir de las comparaciones entre las intenciones de *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén conquistada*, la *Corona trágica* y *La Gatomaquia* —todas ellas de desenlace trágico— ayuda a clarificar el porqué de esta epicidad revertida y presente sólo mediante la ostentación de su aparente ausencia. *La hermosura de Angélica*, poema del idealismo épico y del amor cantado por un hombre en batalla contra los ingleses en plena edad de oro; la *Jerusalén conquistada*, poema crítico contra el abandono de la empresa religiosa, pero concebido por un Lope animoso cuyas comedias triunfan en los corrales. La *Corona trágica*, poema de madurez, de redacción ocasional y de premio inmediato. *La Gatomaquia*, epopeya del desengaño y obra esencial, tanto como el teatro del Fénix, de la historia literaria española al ser el fruto no de la observación y experimentación con las normas aristotélicas e italianas, como la *Jerusalén*, sino de una plena asimilación de una poética en constante cambio y de una tradición hispánica que ha impuesto en Europa su arte nuevo de hacer literatura.

Frente al *Isidro*, *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén conquistada* y sus dos poemas de argumento inglés —*La Dragontea* y la *Corona trágica*— *La Gatomaquia* podría ser considerado el poema menos épico de todos. En éste, lo épico, más que en intención o en función, se manifiesta —aparentemente— sólo en forma, lo cual permitiría hablar de un poema heroico. No obstante, otro vuelco de tuerca se produce en esta dualidad entre épico y heroico gracias a la cualidad paródica de todo el *Burquillos*, pues no hay función degradada o puramente ausente en los motivos, sino más bien la exhibición de un espacio vacío que el *alter ego* lopesco se niega a llenar.

El trabajo con lo épico en su extrema inversión crea la ironía de la presencia de la función en ausencia. Es decir que Lope reescribe los distintos motivos de la tradición épica en *La Gatomaquia* con funciones puramente narrativas que obedecen más a la forma que al fondo. Sin embargo, resultaría ingenuo leer este poema desde lo heroico, pues la descarga de intenciones épicas, combinadas con los contenidos de la Comedia Nueva, ha de leerse necesariamente desde el heterónimo lopesco a partir del cual la escala de valores nacionales es del todo distinta.

En este sentido, el descenso a la cueva va más allá de la representación formal de la caída de cualquier héroe que ha levantarse. El análisis de las refuncionalizaciones de este motivo en *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada* sugiere algo más que una función narrativa en la poética tomedeburguillista. Y es que si en la epopeya cómica se reescribe en clave maravillosa en favor del elegio imperial, en la *Jerusalén conquistada*, encauzada en el realismo más férreo, se lleva a cabo la fundición entre religión e imperio. En *La Gatomaquia*, en cambio, pareciera existir

una nueva escisión entre estos dos componentes. Queda la religión, pero faltan las figuras épicas míticas y contemporáneas; permanece la defensa del libre albedrío, pero los héroes se han diluído en arquetipos en torno a los cuales la burla hace surgir un sinfín de preguntas. He ahí esa epicidad en ausencia, ese mundo épico puesto en crisis por medio de la reutilización de componentes heroicos vaciados de toda relación evidente con la Monarquía Hispánica y sus orígenes.

El recorrido de la epopeya propiamente dicha del Fénix de los ingenios evidencia una evolución que no es ajena a los acontecimientos poéticos e históricos que le tocó vivir. Desde el *Isidro* hasta *La Gatomaquia* la poesía épica de Lope de Vega se caracteriza por una voluntad de innovación propia de los mayores ingenios de su siglo.

Por un lado, de sus primeros trabajos hay que destacar el manierismo de *La Dragontea*, el castellanismo del *Isidro*, lo cómico de *La hermosura de Angélica* y lo trágico de la *Jerusalén conquistada*. Ninguno de estos poemas sigue un mismo modelo ni se estanca en una reescritura propia de un poeta-epígono. En cada uno de ellos hay propuestas importantes. El primero de estos poemas, tan deudor de la tradición ercillana, confiere protagonismo, a partir de la centralidad del enemigo, a la colectividad. La hagiografía en verso es un poema sin precedentes en la tradición poética española en cuanto a la forma; y los poemas italianizantes, aun cuando se presenten como continuadores de Ariosto y Tasso, van más allá de la imitación estéril. La epopeya cómica es un cofre lleno de piedras preciosas en constante movimiento; la epopeya trágica, aunque estática y menos colorida, es, por ser la última de estas composiciones, la conjunción de todas las innovaciones aportadas por Lope de Vega a la tradición del poema épico.

Por otro lado, *La Gatomaquia*, cuya lectura no puede apartarse de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, es la apuesta final del Lope épico que ha logrado derribar las fronteras que existían entre tradición italiana y tradición hispánica, entre ariostesco y tassiano, entre comedia y tragedia, pero, sobre todo, entre la poesía épica, la novela y el teatro. En este poema confluye la maestría de un literato maduro y experto. Detrás de los amores y riñas de unos gatos de tejado madrileño aparece el “ciclo de Elena Osorio” tantas veces refundido en la producción lopesca. Un ciclo que no es épico, pero que en la representación heroica del poeta, ora Lope ora Burguillos, constituye un mito fundacional que se consolida en las menciones explícitas que se encuentran en la segunda parte de *La Filomena* y en *La Dorotea*. De la fuerza del amor juvenil que

ha de ser reprimida por el insoportable desengaño nace el poeta capaz de definir el amor en catorce versos. A la vez, del esfuerzo mal recompensado, ese otro feroz desengaño, nace aquel otro poeta que canta montes sin saber para qué, que elogia pulgas y maldice gorriones catulianos. Ese poeta es Tomé de Burguillos que ha aprendido a dominar el arte lopesco, cervantino y gongorino siempre desde la mirada crítica de un auténtico poeta. Sus procedimientos épicos han abandonado por completo la sistematización renacentista de los principales teóricos con los que el joven Lope se había formado. Alrededor del desengaño de los mitos propios y nacionales que estimula *La Gatomaquia* se consolida una poética que explota todas las posibilidades de creación épica, narrativa, lírica, burlesca y satírica.

Del análisis conjunto de *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén conquistada* y *La Gatomaquia* deben concluirse que hay una tendencia a la mezcla de las formas que tan bien caracteriza a esta centuria que posteriormente se ha llamado “barroca”. Desde las sendas propuestas italianizantes se ha ido hacia un poema que ya no se sostiene en uno u otro modelo. No obstante, hay dos cosas importantes que convendría resaltar. En primer lugar, hay que notar que la mezcla no es, en absoluto, propia de *La Gatomaquia*, si bien allí se asista al perfeccionamiento de esta técnica de renovación genérica. Ya desde la *Jerusalén conquistada* el teatro es un componente esencial en la construcción de caracteres y escenas que aportan a la función épica. Esto, claro está, sugiere que el análisis de lo épico en Lope de Vega ha de continuar en otras formas discursivas, primero la novela (narración en prosa) y, posteriormente, el teatro (narración representada). Y es que, así como lo cómico y lo trágico guían a la epopeya, ésta ha de guiar también la narración más laxa de la ficción en prosa y la de un nuevo arte de hacer comedias que precisa de argumentos, motivos y patrones de comportamiento humano (entre ellos, el comportamiento heroico y épico) para su construcción. En segundo lugar, conviene señalar que la reescritura de los temas y motivos épicos que encontramos en Homero no sólo sufren de refuncionalizaciones importantes cuando éstos pasan de un imperio, o tradición literaria, a otro. Incluso en la obra de un solo poeta, como es el caso de Lope de Vega, estas reescrituras ofrecen ejemplos dignos de atención, pues éstas permiten estudiar no sólo la evolución de una poética personal, sino también de una tradición literaria que transita a la par que el imperio modifica o renueva sus bases políticas, económicas y sociales.

CAPÍTULO III.

LOPE DE VEGA, POETA ÉPICO-HEROICO EN PROSA. LO ÉPICO FRENTE A LA CONSOLIDACIÓN DE LA NOVELA COMO GÉNERO NARRATIVO DOMINANTE

Las relaciones de Lope de Vega con el poder son un hecho que no puede soslayarse a propósito del carácter épico de su obra. La epopeya lopesca —al igual que la *Eneida* y el *Furioso*— basa mucha de su epicidad en el encomio imperial mediante los lazos sanguíneos entre los héroes romanceriles y la nobleza española del siglo XVII. No obstante, conviene advertir que el encomio no debería ser considerado épico en todo momento, ya que no en todo elogio a un apellido ilustre subsiste aquella intención de reflejar la grandeza de la Monarquía Hispánica en la sangre de duques o marqueses. Frecuentemente hablan los intereses de Lope y las circunstancias en las que se escriben poemas como *Las fiestas de Denia* (1599) en ocasión de la unión entre Felipe III y Margarita de Austria en Valencia.

De nueva cuenta es preciso señalar que las formas no bastan, pero en ciertas ocasiones tampoco los contenidos. En un poema como *Las fiestas de Denia* persiste el uso de la octava narrativa y la celebración de un matrimonio, pero faltan los elementos estructurales de la epopeya, aquellos que Tasso y el Pinciano observaron en Heliodoro a propósito de la fábula, y en algunos libros de caballerías en lo que respecta a la construcción del héroe y la peripecia. Esto sin mencionar a Cascales y a los mismos poetas que —a medio camino entre la égloga y la novela— supieron explotar motivos clave como el del descenso a los ínferos.

De entre las obras de Lope de Vega en las que su relación con el poder es evidente y hay epicidad no sólo por medio del encomio, sino también por medio de la presencia de los elementos estructurales propios de la epopeya, hay que mencionar la *Arcadia*. Esta novela pastoril es fruto de la experiencia del Fénix durante su exilio de la corte luego de los libelos en contra de Elena Osorio. Aunque publicada en 1598, Lope la escribió entre 1591 y 1595 durante su estancia en Alba de Tormes bajo el servicio del también exiliado Antonio Álvarez de Toledo —nieto del gran duque de Alba—, a quien Lope apostrofará en *La hermosura de Angélica* en ese juego de mecenas-poeta en torno a la figura de Garcilaso (*Hermosura* XV, XLV).¹⁵⁴

¹⁵⁴ Sobre esta relación Antonio Sánchez Jiménez comenta muy oportunamente que “Lope podía aspirar a ser para él lo que ese otro Vega, Garcilaso, había sido para el gran duque don Fernando. Además estaba, como Lope, desterrado: su matrimonio con doña Mencía de Mendoza, el 23 de julio de 1590, había provocado la ira de Felipe II, que primero

De hecho, una cuestión sobresaliente es este juego entre el Lope enamorado del *incipit* de *La hermosura de Angélica* durante la guerra anglo-española en tiempos de Felipe II, y el Garcilaso celoso de la elegía a Boscán y el soneto 33 después de que las tropas de Carlos V tomaran la fortaleza de la Goleta en 1535. Poco importa si la aventura naval lopesca tiene cierto grado de invención motivado por el discurso de las armas y las letras frente a las vivencias bélicas de Garcilaso, Ercilla o Aldana. Tampoco es relevante —al menos no por ahora— detenerse en la autofiguración del poeta, hecho que se ha estudiado a propósito de *La Gatomaquia* y que se estudia más adelante en relación con *El casamiento en la muerte* y las diecinueve torres de la *Arcadia*. En medio de las confluencias entre epopeya y novela, la cuestión de las Vegas del parnaso español debe analizarse en dos sentidos.

Por un lado, es preciso atender al problema de la égloga y de las poéticas menores de Cascales. Baste recordar que de Sannazaro a Montemayor hay una tendencia a unificar los cantos pastoriles esparcidos bajo una trama rectora que, aun sin el uso de la prosa, consigue Garcilaso sobre todo en la égloga segunda. Si Cervantes, mediante las historias intercaladas, siguiendo al autor de la *Diana*, había logrado fundir por completo lo pastoril en la novela, Lope de Vega pareciera querer retrotraerse a Garcilaso al juntar bajo una trama simple —pero llena de motivos heroicos— sonetos, canciones, lirás y romances que se pueden extraer y estudiar junto con los doscientos sonetos de 1602.¹⁵⁵ Ya sea que este análisis se haga desde lo puramente estilístico, como hace Dámaso Alonso, o a partir de los temas, pues en las *Rimas* hay sonetos pastoriles de la misma manera que en la *Arcadia* los hay sin alusión alguna al mundo de pastores, mansos y edades de oro.

Por otro lado, el uso —que no la simple mención— de la autofiguración garcilasiana resulta relevante en tanto que puede relacionarse la *Arcadia* con *La hermosura de Angélica*. Éstas, ya sea

le recluyó en el castillo de la Mota y luego le obligó a pasar largas temporadas en sus tierras de Alba de Tormes [...] Debió [Lope] de conocer las Batuecas y la Vera, escenarios de comedias como *Las Batuecas del duque de Alba* y *La serrana de la Vera*. Además, estuvo con el duque en el magnífico palacio renacentistas de La Abadía, decorado por el gran duque don Fernando con jardines, burlas de agua y estatuas. El Fénix seguía así los pasos de su modelo toledano, Garcilaso, que también había estado en La Abadía que allí hizo reunir al duque. De hecho, La Abadía fue objeto de uno de los poemas descriptivos más logrados de Lope, «La descripción de La Abadía», de las *Rimas*, que sigue en parte el modelo de la «Égloga II» de Garcilaso” (Antonio Sánchez Jiménez, *Lope. El verso y la vida*, p. 96-98).

¹⁵⁵ Sobre la *Arcadia* como antología de la lírica lopesca (observación muy frecuente en torno a muchas de las novelas pastoriles) Avelle-Arce comenta: “precisamente, para esa misma época [1598] Lope estaba pensando en antologizar formalmente su lírica, como lo hizo en sus *Rimas humanas* (1602), y su teatro que empezó a antologizar en sus *partes*, la primera siendo de 1604. Por último [...] adelanto el comentario que en su próxima novela, *El peregrino en su patria*, de 1604, Lope esbozó una antología de su teatro religioso, al insertar un *auto* al final de los cuatro primeros libros” (Juan Bautista Avelle-Arce, *Las novelas y sus narradores*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006, p. 222. En adelante uso sólo este título: *Las novelas y sus narradores*).

en lo exterior (disposición del libro, proximidad a la poética dominante) que en lo interior (principalmente el estilo), constituyen experiencias previas a la conformación de una poética personal más sólida que se pretende perfeccionada con la *Jerusalén conquistada*, a la cual se podrían agregar las *Rimas*, el *Arte nuevo de hacer comedias* e incluso *El peregrino en su patria*.

Esta relación entre la *Arcadia* y *La hermosura de Angélica* es del todo oportuna, ya que entre ambas obras literarias circula un gusto por lo exuberante y lo pictórico —muy propio de la Armida tassiana y del barroco de Marino—¹⁵⁶ que aún sobrevive en la *Jerusalén conquistada* en episodios como el ovidiano de los Palacios de Neptuno¹⁵⁷ en un sueño de Ricardo Corazón de León:

Las calles de cristal resplandecían
con mil arquitecturas por los lados,
que en columnas de vidrio sostenían
los arcos de colores matizados;
los ojos, las ventanas suspendían,
en cuyos marcos de marfil dorados
estaban como cuadros de pinturas
divinas y excelentes hermosuras.

En lejos se mostraban los jardines
sirviendo a mil estanques de guirnaldas,
a los pies de unas sierras cuyos fines
bañaba el puro sol por las espaldas;
azucenas de perlas y jazmines
en cogollos de hierbas y esmeraldas
formaban cuadros, y en lugar de arenas
calles de aljófar y granates llenas.

(*Jerusalén* XX, XCI-XCII)

¹⁵⁶ Ya Juan Manuel Rozas y Dámaso Alonso han estudiado la influencia del primer Lope de Vega en la *Galeria* (1619) y algunos poemas de *Le rime* de 1602 y *La lira* de 1614, respectivamente (Rozas, “Lope en la *Galleria* de Marino”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, pp. 221-256 y Dámaso Alonso, “Marino deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano)”, en *Torno a Lope: Marino, Cervantes, Benavente, Góngora y los Cardenios*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 15-108). No obstante, en la misma línea del canto XVI de la *Gerusalemme liberata* convendría mencionar la influencia de Lope en los primeros cantos del *Adone* (1623) marinesco a propósito del estilo mencionado. Cabe preguntarse si en la clasificación de Helmut Haztfeld (*Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1972, p. 72) no hay un desfase en poner a Calderón a la par de Marino en la categoría de “barroquismo” y a Tasso al nivel de Cervantes en la de “barroco”, pues es evidente que —incluso desde la relación entre los dos grandes dramaturgos españoles con la poética aristotélica— Lope de Vega habría de estar a medio camino entre Tasso que usa los amores como digresión y Marino que hace de las digresiones el centro del argumento con la técnica de la *amplificatio*.

¹⁵⁷ Si bien Lope no señala nada a propósito de estos versos en las notas a su *Jerusalén*, son interesantes las similitudes que podrían hallarse entre éste episodio y la descripción de la *Regia solis* al inicio del segundo libro de las *Metamorfosis* ovidianas (vv. 1-18), mismas que habría que estudiar también en el *Adone* de Marino donde la amplificación lopesca se lleva al extremo. Agradezco a Raquel Barragán por su puntual y erudita nota acerca de Ovidio y este pasaje de la epopeya trágica.

No hay duda de que de estas octavas podría decirse aquello que dice Dámaso Alonso de uno de los sonetos de la *Arcadia*: “es evidente que se halla dentro de la más colorista y suntuaria de las tradiciones renacentistas. Es una veta de poesía netamente culta, precisamente de esa veta que forma el caudal principal, a fines del siglo XVI, de las aguas líricas que vienen del Renacimiento”.¹⁵⁸

Asimismo, y con mayor frecuencia, esta “tradición colorista” aparece en los episodios de mayor epicidad de la *Arcadia* y de *La hermosura de Angélica*, en las cuales tiende a suprimirse el horror de los ante infiernos virgiliano y dantesco que no el misterio que los circunda. Por ejemplo, en el ya citado descenso a la cueva de Cardiloro en *La hermosura de Angélica*, se observa este gusto tardo-renacentista del canto decimosexto de la *Liberata* de Tasso:

Sobre basas de mármoles, distinto
cada cual en color, que a Praxiteles
pusiera admiración, dorado el plinto
y las demás molduras y boceles
guardaban las columnas de Corinto
famosos cuadros de otro nuevo Apeles,
a quien cubrían con dos mil divisas
las arquitrabes, frisos y cornisas.
(*Hermosura* II, XIII)

¹⁵⁸ Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1981, p. 387. Fuera del estilo, y un poco alejado de lo épico, hay que señalar lazos entre la epopeya cómica y la *Arcadia* en lo que se refiere al tema de la hermosura y el arte, presente también en las *Rimas* con sonetos como el 121 (“con inmortal valor y gentileza”) en el que se elogia la perfecta imitación de la naturaleza por encima de los típicos modelos renacentistas (véase al respecto Jon Snyder, *L'estetica del barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 11-15). Frente al concurso de los cantos III, IV y V en *La hermosura de Angélica* hay que recordar la canción de Olimpo en el tercer canto de la *Arcadia*:

Reducir la hermosura a que, no siendo
negros los ojos, cejas y cabellos,
nieve rostro y gentil y grana aparte,
ni son perfetos ni se llaman bellos,
es ir el instrumento reduciendo
del gran poder de Dios a flaca parte.
En lo que muestra el arte
es una unión de miembros la hermosura,
que sin la nieve pura,
sin ojos negros y ceja en arco,
el garzo, el verde, el zarco,
hace, conforme a las demás faciones,
en varios rostros varias perfecciones.
(*Arcadia* III, p. 374)

Sobre esta característica común entre *La hermosura de Angélica* y la *Arcadia* Eberhard Müller-Bochat comenta que Lope no es original, pero que está bien informado de varias teorías filosóficas: “Außerhalb die *Hermosura de Angélica* findet sich auch in der *Arcadia* noch ähnliche und länger ausgespinnene ästhetische Reflexionen [...] Originell ist Lope nicht auf diesem Gebiete, wohl aber gründlich orientiert über die verschiedensten philosophischen Theorien) (Eberhard Müller-Bochat, *op. cit.*, p. 1089).

Similitudes entre esta breve descripción las hay en la *Arcadia* donde el Fénix de los ingenios adorna el motivo del descenso de una écfrasis más prolija. Se trata del libro segundo en el que los pastores —una vez finalizadas las fiestas en honor a Pales— encuentran una cueva a la mitad de un monte, cubierta de hierba:

Eran las columnas dóricas de jaspes varios, en cuyas basas, como en espejos, se podrían ver los rostros, todas las estrías y follajes dorados, de cuyo frontispicio de alabastro cándido pendían unos trofeos (mezclados entre diversas frutas, espigas y hojas de diferentes árboles) de mil instrumentos rústicos [...] En entrando por esta puerta se descubría un patio todo cercado de blancos mármoles, entre los cuales, de alabastro y pórfido, se vían varias fuentes en forma de ninfas desnudas que de los pechos y boca arrojaban agua [...] Todas las paredes del templo tenían en diferentes cuadros con molduras de bronce los amores de los dioses, a imitación de la maliciosa tela de Aragnes, y en medio —entro doce columnas rústicas que sustentaban una media esfera en que se vían los planetas y signos retratados: en el setentrión, la bella Andrómeda, el caballo Pegaso, el fuerte Alcides y el volador Perseo; y en el mediodía, el Orión lluvioso, los dos canes, la Hidra, el Centauro fiero y el claro Erídano— estaba de marfil terso la bella imagen de Pales con sus doradas espigas, como el planeta casto que entre el León nemeo y el Escorpión dorado resplandece.¹⁵⁹

Dentro de la narración de la *Arcadia*, este motivo, tan manieristamente adornado, no tiene la misma función épica que en *La hermosa de Angélica*. En este episodio Lope recrea el descenso de los pastores en la *Arcadia* de Sannazaro, pues la reutilización de este motivo —protagonizado por pastores secundarios— sólo responde a la configuración religiosa de un mundo pastoril ficticio. Al igual que en el *prosimetrum* italiano y en la expedición llevada a cabo por los mosquitos a un cráneo de vaca en el canto primero del poema de Villaviciosa, el motivo es una marca de género o un elemento estructural libre de toda epicidad que Lope incluye en concordancia con la tradición de la égloga y de las novelas pastoriles.

Caso contrario es el del libro tercero donde el Fénix amplifica el episodio del palacio de Felicia de *La Diana* de Montemayor. En esta ocasión, sin embargo, es Anfriso —protagonista de la novela y trasunto del duque de Alba— en torno a quien gira la acción. Guiado por Dardanio (Felicia en *La Diana*, Ismeno en *La hermosa de Angélica* y Garfiñanto en *La Gatomaquia*), este “de pastor hecho peregrino” (*Arcadia* III, p. 386) contempla, siempre en una cueva, una serie de “retratos de personas ilustres, de ellas que ya han pasado y de ellas que aún no han nacido, de Grecia, Italia y España” (*loc. cit.*) a los que se unen los tan célebres epitafios que Marino imitó en su *Galeria*.

¹⁵⁹ Lope de Vega, *Arcadia*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012, cap. II, pp. 287-289. En adelante cito uso abreviatura *Arcadia* seguida del número de capítulo en romanos y de página en arábigos.

Y es justamente en una galería en lo que Lope de Vega transforma —bajo una unidad métrica bien definida— los escasos versos que Montemayor usa para hablar del Cid, Fernán González, Bernardo del Carpio, el gran duque de Alba, Antonio de Fonseca y Luis de Vilanova. El Fénix dedica dos redondillas a cada uno de los epitafios, entre los cuales desfilan los nombres de Rómulo y Remo, Carlomagno, Cleopatra o Semíramis. A éstos se suman, claro está, los héroes del largo proceso de la Reconquista que el madrileño habrá de explotar por separado en muchas de sus comedias. De entre aquellos personajes medievales en torno a los cuales pervive esa aura mítica del Romancero, se cuentan los ya clásicos don Pelayo o Bernardo del Carpio, además de Bamba o Fernán González. No obstante, más interesante resulta la inclusión de los héroes de la Monarquía Hispánica como Álvaro de Bazán, Juan de Austria y Hernán Cortés, cuyo elogio me permito citar como ejemplo de la unidad métrica ya señalada:

Cortés soy, el que venciera
por tierra y por mar profundo
con esta espada otro mundo,
si otro mundo entonces viera.
Di a España triunfos y palmas
con felicísimas guerras,
al rey, infinitas tierras,
y a Dios, infinitas almas.
(*Arcadia* III, p. 410)

La presencia de estos epitafios es una muestra más de ese gusto lírico de carga épica objetivada bajo la técnica de la éfrasis que predomina en *La hermosura de Angélica*. En este caso, son dignos de atención los lazos que Lope de Vega tiende entre las similitudes y diferencias que existen entre los distintos géneros a los que se subscriben sus obras literarias. Esto es evidente en su capacidad para explotar todas las posibilidades que se le presentan a la hora de adentrarse en la escritura de una u otra cosa. Y es que a Lope puede reprochársele —aun bajo la sombra del gusto del siglo XX— el no haber sido un gran novelista o el más novedoso de los poetas cultos. No obstante, es cierto que en él ha de admirarse, como en Cervantes, su versatilidad, misma que le permitió moverse por toda la poética de su tiempo, lejos de las puerilidades contemporáneas que separan la poesía del teatro y de la narrativa como si éstos no fueran todos ellos literatura.

La cueva y sus consecuencias dentro de la fábula son un episodio obligado en la novela pastoril para cuando Lope emprende la escritura de la *Arcadia*. Lo épico se manifiesta así en diferentes formas, ora narrativas ora líricas, y también se reduce a lo heroico en otros momentos importantes

como el del vuelo mágico en el que Anfriso mira —también de la mano de Dardanio, al igual que en el décimo de *La hermosura de Angélica*— el mundo desde las alturas:

Y así, juntos, en poniendo los pies fuera de la cueva se sintieron levantar en alto del manso viento, tanto que cerca de las primeras nubes parecían el signo del abrazado Géminis. Y, animando Dardanio a Anfriso, comenzaron a caminar por la región del aire, donde bajando a los ojos de la tierra descubrieron lo que de hombres y animales es habitable. (*Arcadia* III, pp. 414-415)

Aquí es evidente que el motivo del vuelo mágico no tiene el mismo fin en la *Arcadia* que en *La hermosura de Angélica*. Se trata de un nuevo caso de lo heroico frente a lo épico, pues el uso de este motivo en la novela pastoril es puramente estructural. En este sentido pareciera que Lope aprovecha mejor las posibilidades del motivo en la epopeya cómica, ya que ahí la función es estructural y épica. Sin embargo, si bien durante el vuelo de Anfriso no haya más que una descripción de las ciudades de Europa, Asia y África, las consecuencias de este vuelo serán épicas hacia el final de la novela.

Vale la pena recordar que con la *Arcadia* el Fénix buscaba lavar la imagen del duque de Alba cuyo destierro de la corte se debía, en palabras de Sánchez Jiménez, a que “había estado negociando su casamiento con dos damas de la alta nobleza española: Catalina Enríquez de Rivera, hija del duque de Alcalá, y Mencía de Mendoza, hija del duque de infantado”, de manera que “don Antonio dudó y llegó a enviar poderes para casarse a las dos damas, por lo que cuando se decidió y se casó con doña Mencía, el 23 de julio de 1590, había incurrido en bigamia”.¹⁶⁰ En la *Arcadia* Anfriso ama a Belisarda a quien durante el vuelo mágico mirará corresponder a Olimpio, razón que lo llevará a querer provocar los celos de esta pastora con Anarda. Y así sucederá con don Fernando, Dorotea, don Bela y Marfisa en *La Dorotea* y con Marramaquiz, Zapaquilda y Micilda en *La Gatomaquia*.

No obstante, el trágico final de la epopeya burlesca del Fénix es del todo opuesto al de esta novela pastoril de juventud. En el último libro de la *Arcadia*, Anfriso no muere, sino que, tras haber comprendido su error, se exiliará y emprenderá un viaje para lograr superar los pecados de amor mediante la elevación del alma a lo largo de las distintas salas que se le representan en el Templo del Desengaño.¹⁶¹ Lope configura a Anfriso como un héroe cuyo descenso a la cueva (en este caso

¹⁶⁰ Antonio Sánchez Jiménez, “Introducción” a Lope de Vega, *Arcadia*, pp. 18-19.

¹⁶¹ Francisco Yndurain llama la atención sobre la doble finalidad (*prodesse-delectare*) que se enuncia justamente al inicio del quinto libro de la *Arcadia* (cf. Francisco Yndurain, *Lope de Vega como novelador*, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962, p. 13).

entrada al templo) no tiene como fin introducir la voluntad divina en la trama con una función providencial, como es el caso de la epopeya trágica. Al igual que el Dante de la *Commedia* guiado por Virgilio primero, y después por Beatriz, el madrileño pone mayor énfasis en un sendero de aprendizaje que remite a la *Arcadia* como un antecedente importante de *El peregrino en su patria*, de cara a la construcción de una poética épica donde el peregrinaje es una cuestión fundamental desde el último canto de la *Gerusalemme liberata* de Tasso hasta las peregrinaciones de Ricardo Corazón de León y Garcerán Manrique en la *Jerusalén conquistada*.

Dentro de este vaivén entre lo épico y lo pastoril, tanto en función encomiástica como en función estructural, Lope consigue ser original como continuador de la tradición al tratar y amplificar de una manera épica el motivo del pastor que se vuelve peregrino para huir de su pasado amoroso, cuyo mejor ejemplo está en la *Arcadia* de Sannazaro:

Dunque per ultimo rimedio di più non stare in vita deliberai; e pensando meco del modo, varie e strane condizioni di morte andai esaminando, e veramente o con laccio, o con veleno, o vero con la tagliante spada avrei finiti li miei tristi giorni, se la dolente anima, da non so che viltà sovrapesa, non fusse divenuta timida di quel che più desiderava. Talché, rivolto il fiero proponimento in più regulato consiglio, presi partito di abbandonare Napoli e le paterne case, credendo forse di lasciare amore e i pensieri insieme con quelle (*Sannazaro* VII, p. 120)¹⁶²

El idealismo del mundo bucólico virgiliano que ya en Montemayor y Cervantes se tambaleaba con la entrada del matrimonio, la muerte, los asesinatos y los suicidios, encuentra una salida igualmente realista en Lope —aunque no tan desoladora— en el trabajo, cualidad que relaciona al

¹⁶² Cito de la edición de Francesco Erspamer, Mursia, Milano, 2014. Añado siempre en número romanos el libro citado; para los versos cito por número de versos, para las prosas señalo el número de página. Este mismo motivo lo usará más tarde Góngora en las *Soledades*, poema heroico-pastoril en cuya supresión parcial de la unidad de acción se basa gran parte de su originalidad a nivel narrativo. Baste recordar aquellos versos en los que el peregrino —al mirar a la esposa cuya unión se celebra en la *Soledad* primera— recuerda a aquel antiguo amor que, como en la *Arcadia* de Sannazaro, lo obliga a huir del mundo buscando olvido (cito de la edición de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2016):

Digna la juzga esposa
de un héroe, si no augusto, esclarecido,
el joven, al instante arrebatado
a la que, naufragante y desterrado,
lo condenó a su olvido.
Este pues Sol que a olvido lo condena,
cenizas hizo las que su memoria
negras plumas vistió, que infelizmente
sordo engendran gusano, cuyo diente,
mimador antes lento de su gloria,
inmortal arador fue de su pena.
(*Soledades* I, vv. 732-742).

héroe épico en lo que se refiere a la devoción y piedad religiosas. En este sentido, quizá resulte iluminador el juicio de Vossler quien ve la *Arcadia* de Lope como una novela llena de convencionalismos pastoriles, bajo los cuales el Fénix buscaba objetivar una poética del desengaño que se desarrollará plenamente en *La Dorotea*:

Pero yo creo que nos acercamos más al significado de esta primera *Arcadia* si en vez de compararla con la pieza cómica posterior o incluso con *La Arcadia* de Sannazaro o con otros documentos de los convencionalismos y géneros de la poesía pastoril, establecemos un parangón con la *Dorotea* de Lope mismo. Para valorar certeramente su *Arcadia* parece oportuno considerarla como un primer intento frustrado —detenido en el callejón frustrado del virtuosismo—, como un esfuerzo, no logrado, para dar forma poética a la propia experiencia del desengaño, de la reflexión y el desvío ante el laberinto de una embriaguez literariamente depurada.¹⁶³

Esta anotación es muy oportuna, pues refleja la evolución del pensamiento lopesco a lo largo de su experiencia vital y poética, lo cual se complementa con el estudio de la transición de la épica lopesca desde el idealismo trágico de las epopeyas italianizantes hasta al realismo desengañado de *La Gatomaquia*. El frustrado virtuosismo de Anfriso en la figura de don Fernando no es más que esa misma transformación de la dupla Ricardo Corazón de León y Garcerán Manrique en Marramaquiz. Todo ello es producto de una poética centrada en las representaciones del héroe, las cuales Lope de Vega tratará con mayor tino en sus prosas y en su teatro que en sus poemas narrativos, exceptuando *La Gatomaquia* por supuesto.

No obstante, de regreso a los últimos años del siglo XVI, hay que concluir que no es extraño que Lope de Vega —en aras de construir su epopeya trágica— se haya estrenado con la *Arcadia* donde los motivos prototípicos de la epopeya están dados de antemano. La canonización de elementos épicos en la pastoril es sólo un ejemplo de las posibilidades que un género (la novela en general) completamente ajeno a la *Poética* aristotélica, ofrecía. Sea ésta pastoril, bizantina o caballeresca, su cualidad narrativa permitió que se les juzgara, en un primer momento, como poemas en prosa o épicas menores. No era precisa la enunciación del tema, la invocación o el desenlace feliz como sí los episodios de los que tanto hablaba Horacio en lo que refiere a las partes cualitativas de la epopeya.

¹⁶³ Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, p. 169. Es importante mencionar también el juicio de Avelar Arce respecto de la *Arcadia*, ya que éste toca también el tema del desengaño: “El argumento general se hace cargo de la separación de los amantes Belisarda y Anfriso, sus celos mutuos y el creciente desengaño de éste que culmina cuando se efectúan las bodas de Belisarda con Salicio. Amor, celos y desengaño son temas omnipresentes en la novela, y reflejan la situación vital del propio Lope” (Juan Bautista de Avelar Arce, *Las novelas y sus narradores*, p.222).

A propósito de este vaivén entre el pastor y el peregrino presente en Sannazaro y Góngora, conviene recordar las historias de corte morisco y bizantino insertadas en la trama pastoril de *La Diana* de Montemayor, la *Diana enamorada* de Gil Polo, *La Galatea* de Cervantes e incluso en la picaresca del *Guzmán de Alfarache*. Tampoco hay que olvidar *La selva de aventuras* cuyo protagonista anticipa el Anfriso del quinto libro de la *Arcadia* al tiempo que lo pastoril se relega a las representaciones intercaladas que han dado pie a hablar de esta novela como fuente principal de *El peregrino en su patria*.¹⁶⁴ Mucho menos cabría hablar de simple influencia o de mera coincidencia en lo que respecta al *incipit* de esta novela y su parecido con el de las *Soledades*, pues para cuando Góngora intente dar un vuelco más a la épico por medio de la dislocación y supresión de la unidad de acción, lo pastoril y lo épico (que no la novela y la epopeya) ya estarán totalmente unidos por conducto de sus diferencias sustanciales. Entiéndase por éstas la quietud del pastor frente al movimiento del peregrino, ambas contradicciones del héroe enamorado, presentes en el soneto “Solo et pensoso i più deserti campi” (RVF, 35) de Petrarca, y cuando Lope dice en el 61 de sus *Rimas* de 1602:

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, e ir con alma ajena.

Para el análisis de *El peregrino en su patria* a partir de lo épico habría que tener en cuenta la tesis que niega la centralidad de la forma a la hora de enfrentarse a una obra literaria en favor de la interpretación de las ideas expuestas en él. Acerca de ello Jesús G. Maestro observa, a propósito de *El amante liberal* cervantino, que de las modernamente clasificadas como novelas de aventuras se suelen recordar con frecuencia los recurrentes motivos propios de este tipo de novela sin que esto pueda aportar gran cosa al estudio general de éstas:

Comienzo *in medias res*, multiplicidad de episodios y accidentes en la fábula, atmósfera y espacios geográficos propios del Mediterráneo, el cautiverio de los amantes, la polionomasia o cambio de nombre de los personajes, la anagnórisis o reconocimiento, el fervor religioso como motivo estético (nunca es exigencia moral extraliteraria), la falsa

¹⁶⁴ En su estudio preliminar a esta curiosa novela, Enrique Suárez Figaredo resume la novela de esta manera: “Luzmán, caballero sevillano, decide peregrinar por el mundo tras sufrir un desengaño amoroso: llegado el momento de cambiar de estado ofrece matrimonio a Arbolea, su amor de toda la vida, pero ella lo rechaza por reservarse para la vida conventual. Diez años después, superado aquel desengaño viendo desgracias amorosas ajenas que «en alguna parte le ponían en gran consuelo», el protagonista está preparado para regresar a la patria y asumir la vida sin su amada, que efectivamente se ha metido a monja, así que él decide construirse una ermita y también aislarse del mundo: final de lo más cristiano, si bien un tanto agrio” (Enrique Suárez Figaredo, “Advertencia” a Jerónimo de Contreras, *La selva de aventuras*, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 19 (2015), Textos, p. 275).

muerte de la heroína y, por supuesto, la conservación intacta de su virginidad, pese a las innumerables amenazas.¹⁶⁵

Enumerar estos motivos, que si bien— tal como explica Maestro— no bastan al análisis, no tiene, sin embargo, desperdicio. De cara al examen de lo épico en la novela lopesca es sumamente importante considerar no sólo la presencia de los motivos de la novela de aventuras, sino también identificar cuáles son las ideas vertidas en éstos, de la misma manera en la que, en el caso de las epopeyas trágica y cómica, se ha observado con anterioridad. Este procedimiento de análisis de la refuncionalización es necesario, ya que los motivos ponen en movimiento los episodios, los cuales, a su vez, son parte indisoluble de la fábula épica y, por extensión, de la novela en general. Dicho de otra manera, los motivos —principalmente— u otros artificios literarios como el travestismo y la anagnórisis interesan a esta investigación en la medida en la que tienen una carga épica desde el nivel simbólico o una función narrativa estrechamente ligada al carácter general de una obra que comparte los ideales político-religiosos de un poema épico.

1. EL PEREGRINO EN SU PATRIA, EPOPEYA HUMANA Y DIVINA EN PROSA

Publicada por vez primera en 1604, *El peregrino en su patria* es —en términos modernos— una novela bizantina o de aventuras cuyos lazos fundamentales con la epopeya son indisolubles. Lazos que van desde la construcción de un héroe y las implicaciones épicas que comporta la unión matrimonial de los protagonistas hasta los elementos estructurales propios de la narración del mundo épico-trágico teorizado por Aristóteles (peripecia, trabajo, ingenio, anagnórisis) y practicado por Heliodoro y Aquiles Tacio. Un mundo que —como he advertido a propósito de la *Jerusalén conquistada*— se renueva en el enfrentamiento dialéctico entre religión e imperio al reemplazar el destino por el libre albedrío y la voluntad caprichosa de los dioses por la Providencia.

Para adentrarse en *El peregrino en su patria* y en su inherente cuestión épica, convendría hablar de las primeras líneas del libro tercero donde hay una declaración explícita de intenciones formales y estructurales. En estos párrafos —muy al estilo erudito que distingue a la novela—¹⁶⁶ Lope de

¹⁶⁵ Jesús G. Maestro, “Cristianismo e Islam en *El amante liberal*”, en su libro *Crítica de la razón literaria*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2017, t. II: Razón crítica, p. 1453.

¹⁶⁶ Como numerosos críticos han advertido hasta el cansancio, pero no sin razón, *El peregrino en su patria* debe incluirse en aquella lista de obras cultas con las que Lope buscaba demostrar su capacidad de triunfar más allá del corral de comedias. El prólogo de esta novela, por ejemplo, descuella por su pedantería y en muchas ocasiones pasa lo

Vega expone en un solo momento muchos de los mecanismos esenciales de la narración bizantina mediante el uso de frases de autores clásicos, mismas que —traducidas al español— el narrador asegura “viven en el alma del peregrino en su patria”. Las sentencias son las siguientes, y las enumero junto al nombre de su autor:

Boecio: “ninguno es desdichado, sino el que piensa que lo es”

Séneca: “ninguna tierra es destierro, sino otra diferente patria”

Terencio: “conviene pensar en las desdichas porque cuando vengan ninguna parezca nueva”

Adimanto en Platón: “ninguna cosa grande es fácil”

Aristóteles: “más se ama lo que se alcanza con mayor trabajo”

Tulio: “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”

Demóstenes: “ningún instituto ni consejo mientras que no consigue honesto y provechoso fin se puede llamar acertado”¹⁶⁷

Con las frases de Boecio y Terencio se apela a los “accidentes en la fábula” o peripecias, y con las de Séneca y Cicerón a la paradoja del “pastor hecho peregrino” de la *Arcadia* que toca la cuestión autobiográfica del exilio. Con las de Platón y Aristóteles al “fervor religioso” que se manifiesta en el trabajo, es decir los empeños o los obstáculos que el héroe, primero clásico y luego cristiano, ha de superar para llegar a buen puerto o al objetivo final del viaje o peregrinación en los que frecuentemente lo nacional y lo religioso encuentran un punto de convergencia, como señala Aurora Egido a propósito del *Peregrino*, el *Persiles* y la emblemática de los trabajos hercúleos:

Desde don Enrique de Villena a los preciosos grabados de Tempesta, los trabajos hercúleos gozaron de amplísima tradición en la literatura y en el arte, sin olvidar el anchísimo campo de la emblemática donde tanto abundan. El propio Lope utilizó con largueza el tema, mezclándolo con el bíblico-nacionalista, que veía en la casa de Austria la encarnación de David-Cristo y Hércules, en un proceso de cristianización patente en otros muchos escritores de la época. Sin olvidar cuantos trabajos contenía, por otro lado, *El peregrino en su patria*, incluidos los padecidos en el mar.¹⁶⁸

mismo con ciertas intervenciones del Fénix de los ingenios a la mitad de la novela. No obstante, una de las características más notables de *El peregrino en su patria* en relación con otras obras contemporáneas son las referencias que de vez en cuando glosan la novela, actitud que distingue a la *Jerusalén conquistada* donde Lope comenta sus octavas con muchísima más frecuencia. Sobre la erudición en *El peregrino en su patria* véase Myron A. Peyton, “Introducción” en Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971, pp. 36-42).

¹⁶⁷ En su edición de *El peregrino en su patria* (misma de la cual cito en adelante con la abreviatura *Peregrino*) Julián González-Barrera anota la proveniencia de cada una de estas sentencias a pie de página (cf. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016, libro III, pp. 355-356).

¹⁶⁸ Aurora Egido, “Los trabajos en el Persiles”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, p. 33.

Finalmente, con la frase de Demóstenes se evidencia la centralidad del libre albedrío en la continua sucesión de los acontecimientos que se llevan a cabo a lo largo de la novela.

Que Lope de Vega haya dispuesto que estas sentencias abrieran el libro tercero es del todo significativo, pues, por un lado, al final del libro segundo el narrador menciona por vez primera el nombre del protagonista: Pánfilo de Luján, quien paulatinamente el lector descubrirá ser un noble toledano. Por el otro, porque al término de la enumeración erudita, se habla por vez primera del “peregrino en su patria”, y sólo más tarde de la “peregrina en su patria”: Nise. El acomodo de estas sentencias constituye el punto de partida para que el narrador comience a desarrollar mediante la analepsis la construcción del peregrino toledano y del mundo que lo rodea mediante el recuento de los trabajos anteriores al inicio *in medias res*.

El esquema general de la novela es el siguiente:

1: Cuestión del peregrinaje. Personajes desconocidos. Conflicto con Doricleo. Pánfilo conoce a Everardo en prisión y escapa.

Auto sacramental: *El viaje del alma*

2: Cuestión de la patria. Formación del héroe cuyo nombre se revela hasta el final Purgación de los pecados. Subida a los ochos niveles del Monasterio de Montserrat. Pánfilo conoce a un alemán y a un flamenco. Ambos peregrinos devotos.

Auto sacramental: *Bodas entre el alma y el amor divino*

3: Enredo valenciano (*Los locos de Valencia*). Pánfilo conoce a Jacinto. Revelación primera de antecedentes en Toledo (Pánfilo cuenta a Celio).

Auto sacramental: *La Maya*

4: Enredo francés. Revelación segunda de antecedentes en Fez (Nise cuenta a Finea).

Auto sacramental: *El hijo pródigo*

5: Resolución.

Las palabras “cuestión” de los libros 1-2 y “enredo” de los 3-4 sirven para evidenciar una estructura bipartita de la novela, dividida justamente por esta intervención que ya he señalado. En la primera parte Lope oculta el nombre, procedencia, causas y objetivos de ambos peregrinos. El Fénix se limita en el primer libro a desarrollar, mediante el enfrentamiento de Pánfilo con Doricleo y el confuso encarcelamiento del protagonista, los mecanismos del mundo católico de las frases de Boecio y Terencio, así como los conceptos de libre albedrío y Providencia que se justifican en las de Platón, Aristóteles y Demóstenes. Al segundo corresponderían las de Séneca y Terencio, ya que en este libro el significado de “patria”, y por ende de “peregrino”, se explora épica y religiosamente. Es el momento en el que Pánfilo purga los pecados que el lector aún no conoce, lo cual le permitirá contraer matrimonio hacia el final de la novela. En la segunda parte, se aclara todo con vivencias contemporáneas en la casa de los locos valenciana (libro tercero) —que tiene reminiscencias de la

comedia *Los locos de Valencia* (1599)— y el recuento de las aventuras inmediatamente anteriores al inicio *in medias res* (libro cuarto y parte del quinto).

No obstante, conviene señalar que, si bien todo este armazón y técnicas narrativas corresponden a la novela griega o de aventuras, en *El peregrino en su patria* no hay grandes recorridos o viajes como los de Téagenes y Cariclea ni como los de Periandro y Auristela en los dos primeros libros de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Las peripecias posteriores al *incipit* se desarrollan en Barcelona, Valencia y Toledo, con la excepción de los encuentros entre Nise con Finea —la hermana de Pánfilo— después de que un conde italiano de nombre Emilio de Angüilara la sacara de la casa de los locos y la llevara a Francia, donde se encontraba Celio —hermano de Nise— buscando a Finea, a quien ama por vengarse de Pánfilo.

En estos dramáticos equívocos —que no en piadosos objetivos— se sostienen principalmente las peregrinaciones de estos cuatro protagonistas y otros personajes satelitales, en cuyas relaciones estructurales, familiares y metateatrales acaso resonaría la comedia del *El Argel fingido* (probablemente también escrita en 1599 según Morley y Bruerton).

Dicho esto, es justo advertir que *El peregrino en su patria* no es en toda regla una novela de aventuras al puro estilo de las *Etiópicas* o del *Persiles*. En ella no hay muchos naufragios porque el héroe ha de errar tanto en el sentido espacial como en su acepción de “equivocarse”, lo cual abre otras posibilidades de interpretación fuera de una lectura que se limite a “la novela de aventuras de Lope de Vega”. De hecho, la más relevante de las peripecias marítimas es, efectivamente, aquella con la que inicia la acción y que se nos cuenta hasta el libro cuarto: Pánfilo huye a Sevilla con Nise al enterarse de que sus padres quieren casarla sin saber que es con él mismo. De nueva cuenta un episodio dramático, el del celoso de sí mismo,¹⁶⁹ que desembocará en la ya mencionada historia de

¹⁶⁹ Es el propio Lope quien hace resaltar esta ironía propia de comedias cuyos títulos son igualmente irónicos, tan sólo recuérdese *Amar sin saber a quién* o *Querer la propia desdicha*: “La triste Nise [...] le contó que que la casaba su padre y que el caballero que le daba por dueño había de venir de Madrid a ser huésped suyo, y que solo sabía que era un gallardo soldado que venía de Flandes. Pánfilo, ignorante de que era él mismo, comenzó a hacer tales extremos que después de muchas lágrimas y locuras le dijo que se determinaba a irse, antes que a ver en casa al nuevo esposo. Extraña y no vista historia que un hombre viniese a estar celoso de sí mismo y a querer huir de sí propio, pues el que temía y el que esperaba, el que había de huir y el que había de gozar, era todo uno” (*Peregrino* III, p. 384). Sobre esta misma cualidad dramática de este mismo episodio véase Juan Bautista Avallé-Arce, *Las novelas y sus narradores*, p. 228. Habría que señalar también que los procedimientos y metáforas teatrales están por doquier de la misma forma que en la *Jerusalén conquistada* y en *La Gatomaquia*. Un ejemplo notable sería el del regreso de Lisardo, hermano de Nise, a Francia donde el narrador hace gala de un vocabulario puramente teatral: “ajeno de que en tal ciudad vivían sus dos perdidos hermanos, y habiendo hallado a Finea en la primera jornada del camino, aunque en la última de la tragicomedia de sus fortunas, lastimado de que fuese a pie peregrina tan hermosa y hermosura tan peregrina, le ofreció llevarla en su compañía a Castilla” (*Peregrino* V, p. 636). Ciérrese esta nota con el comentario oportuno de Francisco Yndurain: “Los héroes de la fábula novelesca tienen la misma psicología que galanes y damas

cautivos en la ciudad de Fez (tan cervantina como aquilestaciana) que recuerda en todo momento a *El trato de Argel* y a la imitación lopesca del mismo periodo en el que Lope escribe *Los locos de Valencia* y *El Argel fingido*: la atribuida *Los cautivos de Argel*, donde la pareja protagonista cristiana tiene que hacer frente al enamoramiento de aquellos nobles musulmanes que los esclavizan.¹⁷⁰ El teatro con todo y sus enredos y confusiones, como en algunos pasajes de la *Jerusalén* y en la columna vertebral de *La Gatomaquia*, también vive en el alma de *El peregrino en su patria*.

Ante estas y otras peculiaridades que se evidencian desde el título mismo de la obra, Avallé-Arce ha considerado que el *Peregrino* se mueve por derroteros más próximos a los de la novela picaresca, pues el peregrinaje de los protagonistas es fruto de la fortuna, amén de que las aventuras se llevan a cabo por tierra, dentro de distintas ciudades de la península hispánica. Pese a la ausencia de algunos elementos esenciales de la novela picaresca barroca (para entonces en ciernes), la lectura de Avallé-Arce es interesante, ya que, —según el crítico— de acuerdo con el significado que Covarrubias atribuye a la palabra “peregrino”, el caso de Pánfilo de Luján estaría en clara contraposición dialéctica con el de Guzmán de Alfarache (virtud-vicio) dentro del mundo contrarreformista que circunda a ambos protagonistas:

Así como las peregrinaciones de éste [del pícaro] forman el registro del progreso del vicio, el protagonista de Lope registra la peregrinación de la virtud. Vista así, la novela de Lope se nos aparece como una superación espiritual de la picaresca, ya que está animada por la suposición fundamental de que el camino del hombre en la vida es uno de perfectibilidad.¹⁷¹

En la novela de Lope no sólo hay un sinfín de problemas legales en los que Pánfilo se ve implicado por caprichos de la fortuna, sino que el carácter de éste no es propiamente el de Ulises o Godofredo. El protagonista del *Peregrino* llega a ser, frente a la piadosa y prudente Nise, un tanto inquieto y temperamental, lo cual, más que ponerlo al nivel de un pícaro, hace que el lector recuerde lo que de autobiográfico hay en el Anfriso de la *Arcadia*.

de la comedia, y han de notarse que falta en el cuerpo de la novela el contrapunto cómico de la figura del donaire” (Francisco Yndurain, *op. cit.*, pp. 35-36).

¹⁷⁰ Sobre los problemas de atribución de esta comedia, Aurelio González expone un panorama general desde las lecturas de Morley y Bruerton y Emilio Cotarelo Mori hasta la de David Kossoff (cf. Aurelio González, “El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope”, Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dir.), Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, p. 39-40).

¹⁷¹ Juan Bautista Avallé-Arce, “Introducción”, en Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 32-33. En adelante usaré la abreviatura *Patria* para referirme a este estudio preliminar de Avallé-Arce.

Lo que sí es cierto, es que la dicotomía entre virtud y vicio expresa una finalidad común en el *prodesse* y el *delectare* que hacen tanto del *Peregrino* como del *Guzmán de Alfarache* novelas con ciertas similitudes. No obstante, estas similitudes son más bien de carácter estructural. Las cuales, por lo demás, parecieran obligadas en correspondencia con el sólido pensamiento sobre el cual se sostiene la Monarquía Hispánica desde el imperio universal de Carlos V y la misión contrarreformista de Felipe II (la cual aún no se ve apaciguada por la *Pax hispanica* en los primeros años del reinado de Felipe III cuando Lope escribe su segunda novela).

En este sentido, frente a la aventura y la fortuna, el héroe bizantino y el héroe picaresco (naturalmente peregrinos en su patria) han de moverse por mundos distintos que, sin embargo, funcionan de la misma manera en lo que se refiere a la predisposición de las estrellas en relación con el libre albedrío, cuestión contrarreformista que no escapa a las recurrentes intervenciones moralizantes del narrador en primera persona de la novela de Mateo Alemán:

Hermano mío, mal sientes de la verdad, que ni ha de ser ni conveniente ser: tú haces que sea y que convenga. Libre albedrío te dieron con que te gobernases. La estrella no te fuerza ni todo el cielo junto con cuantas tiene te puede forzar; tú te fuerzas a dejar lo bueno y te esfuerzas en lo malo, siguiendo tus deshonestidades, de donde resultan tus calamidades. (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, primera parte, III, 10, p. 464)¹⁷²

y mucho menos al protagonista de *El peregrino en su patria* que lleva a cabo la desmitificación de la brujería y de la hechicería hasta estas mismas instancias teológicas (de manera muy distinta a las burlas que empleará Cervantes) luego de que Celio lo acusara de haber embrujado a su hermana para que ésta lo ame tan perdidamente a tal grado de escaparse con él de Toledo:

Y así es notorio desatino quejarse los que aman de que contra su voluntad y forzados siguen la persona que apetecen, como he visto a muchos que se lamentan de la fuerza que les hacen, debiendo poner la culpa a sus apetitos, porque Dios no permitió que al hombre le sea quitada la potestad del libre albedrío y si alguno dijese que le forzaron las diabólicas persuasiones, se le ha de responder que no es forzado en la razón sino en la concupiscencia de la carne, porque siendo tan frágil, en no haciendo fuerte resistencia, cae en el pecado. (*Peregrino* III, pp. 382-383)

Ya que todas estas cuestiones contrarreformistas resultan inherentes a muchos tipos de narración donde se relate el andar de un héroe o protagonista en formación, en realidad, poco o nada se avanza con encajonar *El peregrino en su patria* dentro uno u otro tipo de novela. La picaresca, algo de la

¹⁷² Cito de la edición de José María Micó, Cátedra, Madrid, 2012. Señalo el número de libro con números romanos y el de capítulo con arábigos.

bizantina, la importancia fundamental del teatro y las representaciones intercaladas (en Lope son los autos sacramentales al final de cada libro) que Jerónimo de Contreras pone en su *Selva de aventuras*, denotan elementos de muy distinta procedencia, algo que también Alfonso Reyes ha señalado en sus *Capítulos de literatura española* cuando comenta que el *Peregrino*

pertenece a este ciclo de la novela bizantina de imitación italiana, sin negarse, naturalmente, a las influencias de los demás temas novelescos ya experimentados en su tiempo. Apenas recuerda la novela morisca en los episodios de Fez: algo también la pastoril, cuando Pánfilo, como en la bíblica historia de Raquel, se hace guardador de bueyes; y poco o nada la comedia celestinesca ni la novela picaresca, con ser géneros tan invasores.¹⁷³

Si bien excluye la novela picaresca, no erraba Reyes al apuntar todas estas influencias en *El peregrino en su patria*, ya que el mismo Lope de Vega señala esta multiplicidad de elementos intergenéricos —técnica tan común a la novela áurea como se demuestra en el *Quijote*— mediante la caracterización de su peregrino. Las tan variadas cualidades novelescas que configuran a Pánfilo de Luján se manifiestan en alguna parte del último libro de la novela. Ahí el narrador resume todas aquellas experiencias vividas por el protagonista por medio de la amplificación de aquella fórmula de la *Arcadia* “de pastor hecho peregrino”:

Mirad cuán medrado llevamos nuestro peregrino, después del largo proceso de sus trabajos, pues de cortesano vino a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura. (*Peregrino* V, pp. 638)¹⁷⁴

Este juego de identidades obligadas en favor de la supervivencia del protagonista de la *Arcadia* y de *El peregrino en su patria* es el reflejo de la refuncionalización y recreación del poeta lírico y del héroe épico en la prosa de ficción (proceso que se teoriza en medio del convulso y polémico clasicismo tardo-renacentista). De esta manera, para adentrarse en la construcción del héroe de *El peregrino en su patria*, así como en su mundo, sus motivaciones y funciones, hay que advertir que no bastan las clasificaciones modernas de la novela áurea; por el contrario, es indispensable poner énfasis en aquellos puntos de convergencia entre la epopeya propiamente dicha y la novela, que

¹⁷³ Alfonso Reyes, “*El peregrino en su patria* de Lope de Vega” en *Capítulos de literatura española (primera serie)*, *Obras completas*, VI, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 71. En su edición de *El peregrino en su patria*, Myron A. Peyton da cuenta de la discusión genérica que ha provocado esta novela de Lope, así como sus posibles fuentes. Junto al de Reyes aparecen los nombres de Menéndez Pelayo, Pfandl, Vossler, Farinelli y Ruth Nutt Horne (Myron A. Peyton, *op. cit.*, pp. 17-18).

¹⁷⁴ Este fragmento de *El peregrino en su patria* es uno de los más estudiados y citados por la crítica. Véase Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1961, p. 175 y Antonio Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562- 1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 151).

paulatinamente logrará independizarse de aquélla por medio de la hibridación con otras esencias genéricas: lo pastoril, lo picaresco, lo morisco, etcétera.¹⁷⁵

En primer lugar, conviene apuntar que *El peregrino en su patria* se escribe y desarrolla en los albores del siglo y al comienzo del reinado de Felipe III y su valido el duque de Lerma, acontecimientos a los cuales la novela alude al estar ambientada —según puede colegirse a partir de algunos pasajes— en torno a 1600, año del jubileo en el que también Cervantes pareciera desarrollar su *Persiles* por medio del término “año santo” que examina críticamente Carlos Romero Muñoz en su edición de la novela cervantina.¹⁷⁶ En el caso del *Peregrino*, este “año santo” se menciona al comienzo del libro primero, cuando Pánfilo —recién salido “sobre las blancas arenas de las famosas playas de Barcelona”— da cuenta de sus aventuras a unos pescadores a quienes “cubrió su nombre, nacimiento y discursos”, pues —en pocas palabras— no quería decir más que aquello que era evidente, es decir que había naufragado durante dos días. A continuación, el narrador dice:

Su viaje dijo que era de Italia, las gracias del año santo en el pontificado de Clemente Octavo la causa de haber pasado a ella, y sollozando entre los pedazos confusos de su historia (que nunca un hombre discreto donde no le entienden la refiere entera), dio a entender que le faltaba un amigo, si no prenda de su gusto, a lo menos compañero de sus trabajos, y la verdad debía de ser lo uno y lo otro. (*Peregrino* I, p. 140)

Es significativo que la alusión al jubileo se haga en el momento en el que el narrador presenta al peregrino protagonista de acuerdo con el principio *in medias res*. Se trata de un inicio en el que se evita a toda costa que el lector sepa lo que habrá de saber en el libro tercero: que Pánfilo ha emprendido su viaje por causas amorosas y no religiosas. Aunado con esto, existen motivos para creer o que la novela no se desarrolla en 1600; o, en todo caso, que hay algunas inconsistencias narrativas, fruto de correcciones o añadiduras entre el “año santo” y 1603 cuando Lope entregó la

¹⁷⁵ En este punto —también a propósito de la teatralidad de *El peregrino en su patria*— merecería la pena mencionar el prólogo de Guillermo Serés a su edición de *El Argel fingido*, pues su estudio sobre el metateatro se basa en cuatro arquetipos que no son para nada extraños a los que hasta aquí se han mencionado: el pastor, el peregrino, el naufrago y el preso tanto de amor como prisionero (Guillermo Serés, “Prólogo” a Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Comedias de Lope de Vega*. Parte VIII, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, Lleida, 2009, t. II, pp. 583-587).

¹⁷⁶ Sobre este sintagma que aparece en el libro III del *Persiles*, Romero Muñoz apunta que “en un sentido más amplio, esta frase constituye el punto de inflexión, el momento en que la peregrinación a Roma (hasta aquí individual, o de grupo, por motivos personalísimos) se transforma en peregrinación «universal». De todos modos, por el momento, C. no se compromete demasiado: podría estar aludiendo a un año santo propiamente dicho, pero también a un jubileo extraordinario” (Carlos Romero Muñoz, “Apéndices”, en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cátedra, Madrid, 2016, p. 734. En adelante, cuando cito la novela, uso la abreviatura *Persiles y Sigismunda*, seguido del número de libro, capítulo y páginas).

novela a las prensas. Tal es el caso de la mención del Sitio de Ostende (1601-1604) también en el libro tercero, cuya importancia es capital en las guerras de rebelión de los Países Bajos, ya que esta victoria significó la pérdida total de las posesiones de las Provincias Unidas en Flandes. En esta parte del *Peregrino* dice Celio a propósito de él y de sus hermanos:

cuando a mis padres les pareció que sería suficiente para enviarme a los estudios de la ínclita Salamanca, con el honor y acompañamiento debido de un hombre generoso, me enviaron a ella para que sobre la lengua latina que yo sabía prosiguiese la facultad de Cánones [...] Sin mí tenía mi padre dos hijos, Lisardo estaba en Flandes con el archiduque Alberto, de cuyas prendas no ha dado pequeña satisfacción la Rota de Ostende; Nise, mujer hermosa, vivía con la honestidad a que obligaba su alto nacimiento y el cuidado de sus padres. (*Peregrino* III, pp. 370-371)

Conviene advertir que esta aparente inconsistencia (la cual resulta importante para los editores modernos que han debido conjeturar una fecha de redacción aproximada)¹⁷⁷ podría ofrecer problemas mínimos —aunque no irrelevantes— en cuanto a la interpretación se refiere. Tal es el caso de Emilia I. Deffis de Calvo quien al negar las tesis de Avalu-Arce propone una separación radical entre la novela bizantina y la novela picaresca,¹⁷⁸ lo cual la lleva a asegurar —sin reparar siquiera en la victoria de Ambrosio Spínola— que “la imagen humana surgida de este texto no es ya el del héroe de la bizantina, sino la del peregrino de la Contrarreforma. El héroe de Lope sigue el camino de la perfección espiritual hacia el centro máximo de la relación católica: Roma”.¹⁷⁹ En otras palabras, Deffis de Calvo es también víctima del engaño de Pánfilo de Luján, ya que lee la

¹⁷⁷ A partir de la mención del Sitio de Ostende y de la inclusión de la epístola “Serrana hermosa” del libro tercero, Avalu-Arce cree que *El peregrino en su patria* “se compuso en 1600, con retoques hacia 1603” (*Patria*, p. 16). Por su parte, Julián González-Barrera comenta: “el Fénix pudo escribir el libro entre 1602 y 1603, de aquel mismo impulso creador compusiera toda la obra, pues en noviembre de 1603 sabemos que ya estaba terminada. No habría por tanto dos fases de redacción, como aventuraba Avalu-Arce, y, desde luego, más plausible parece pensar que el *Peregrino* se escribió en su justo momento, es decir, pocos meses antes de ser llevado a la imprenta (“Introducción” a *Peregrino*, p. 17). Por su parte, José F. Montesinos, en su estudio sobre la lírica de Lope, pareciera darles la razón al fechar la mencionada epístola en 1602 (José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, El Colegio de México, México, 1951, p. 185).

¹⁷⁸ Emilia I. Deffis de Calvo asegura que “En la novela picaresca, el recurso de la ironía y la parodia pone en tela de juicio la escala de valores espirituales del siglo XVII español que se venía derrumbando junto con el poderío del imperio. Por ende, el pícaro es un peregrino no activo, que evoluciona junto con el mundo [...] En cambio, ya hemos visto como el punto de vista del narrador en el *Peregrino* coloca al protagonista en un espacio bastante abstracto y lo reduce a una pasividad y estatismos casi absolutos, las cosas le suceden sin modificar su interioridad” (Emilia I. Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Anejos de *RILCE*, 28 (1999), p. 63). Nótese que en estas líneas la autora incurre en el error de asegurar que —en pleno Siglo de Oro— Lope era capaz de darse cuenta del declive del poderío militar hispánico, aun cuando esto no será evidente hasta el final de las Guerras de los Treinta Años. En este mismo sentido, la autora idealiza la función de denuncia de la novela picaresca y la perfección heroica de los protagonistas de la novela bizantina sin advertir los cambios experimentales a los que se expone la literatura a principios del siglo XVII.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 119.

mención de las bodas reales de 1599 y —supongo que también la del cerco de Ostende— como inconsistencia narrativa, cuando el contexto del jubileo en realidad no pasa de ser un mero acontecimiento secundario tanto en *El peregrino en su patria* como en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

En la novela de Heliodoro, la *peregrinatio amoris* de la pareja protagonista se justifica en la voluntad de los dioses por medio del oráculo y de los sacrificios que han de ser abolidos al final de la novela luego de la anagnórisis protagonizada por Cariclea. Cervantes por su parte, suprime esto junto con otras prácticas religiosas paganas que tan importantes son en el mundo de las *Etiópicas*, las cuales, sin embargo, no tienen un sentido épico al no presentar una relación directa con los ideales políticos de un imperio, como es el caso de la *Eneida*. No obstante, en el caso cervantino, la religión pasa también a un segundo término cuando la voluntad amorosa está de por medio:

Entre los dos [Persiles y Sigismunda] concertaron que se ausentasen de la isla antes que su hermano viniese, a quien darían por disculpa, cuando no la hallase, que había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra, jurándole primero Persiles que en ninguna manera iría en dicho no en hecho contra su honestidad. (*Persiles y Sigismunda* I, cap. 12, p. 703)

En *El peregrino en su patria* esto no es muy distinto, pues, como ya se ha mencionado, tampoco en la novela de Lope hay una razón épico-religiosa que motive el viaje de Pánfilo y Nise. La peregrinación de los protagonistas lopescos es fruto de malentendidos propios de comedia de capa y espada que, sólo posteriormente, exigen una purgación pseudo picaresca por los lugares sacros y profanos más relevantes de España. Es decir que la relación dialéctica entre religión e imperio se lleva a cabo sólo durante las peripecias que constituyen las aventuras de los peregrinos en su patria, cuyo origen, recorrido e identidad tiene un mayor peso épico que aquellos de los protagonistas de las novelas de Heliodoro y Cervantes, si bien éstos descienden de los reyes de Etiopía, Tile y Frislanda.

Dicho esto, es justo concluir que, a diferencia de lo que acaece en la epopeya tassessa y en la imitación lopesca, el amor es el causante de una peregrinación que paulatinamente se transformará en piadosa y épica. Se parte de un error humano rumbo a una purgación espiritual, caso contrario a lo que sucede con Rinaldo y Alfonso VIII para quienes el amor es un impedimento para cumplir con el objetivo inicial.

En este sentido, es preciso señalar también que a una distancia de seis años de aquel cambio de régimen que Marcella Trambaioli lee en *La hermosura de Angélica*, la novela lopesca se presta a

la conjunción épica y dialéctica entre religión e imperio en lo que respecta a la contemporaneidad y locación de su fábula. Ya sea que el *Peregrino* se ambienta en 1600 o en 1603, la guerra contra los rebeldes holandeses es ya desde tiempos de Felipe II una de las mayores preocupaciones de la Monarquía en estos primeros años del gobierno de Felipe III. Esto sin mencionar las frecuentes rencillas con los turcos en el Mediterráneo, así como los continuos intentos de conquistar Argel y otras ciudades del norte de África.¹⁸⁰

De esta manera, como señala Sánchez Jiménez a propósito de la *Jerusalén conquistada*, *El peregrino en su patria* también es receptora de la política exterior de la Monarquía Hispánica. Otros ejemplos de esto van desde la alusión a la paz de Vervins (2 de mayo de 1598) que, si bien se debió a Felipe II, es un buen antecedente del sello de la política pacifista del duque de Lerma:

Celio por la perdida Finea iba caminando a Francia por Zaragoza, donde el día que llegó le dieron nuevas unos peregrinos de la paz ya publicada entre las dos naciones al tiempo del rey Segundo, guardada tan inviolablemente que se podía caminar como por la patria. (*Peregrino* III, p. 409)

Otro es el de las dobles bodas entre Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia con Margarita de Austria y Alberto de Austria, respectivamente, celebradas en Valencia. Aquellas que Lope narró en sus *Fiestas de Denia* y que los historiadores han visto como una muestra de poder por parte del valido del rey, entonces marqués de Denia.¹⁸¹

¹⁸⁰ Eduardo Ruiz de Burgos registra numerosos conflictos entre la Monarquía Hispánica y el mundo musulmán entre los años 1601 y 1603. Conviene destacar el 2 de septiembre de 1601 en Argel al mando de Giovanni Andrea Doria; expedición inconclusa ante la indecisión de atacar por la noche y el mal clima de la mañana siguiente (Eduardo Ruiz de Burgos, *La difícil herencia*, Edaf, Madrid, 2012). Curioso es también el del 18 de julio de 1602 en La Mahometa (Túnez) en la que los soldados españoles —como el Rosardo de *El Argel fingido*— se disfrazan de turcos y logran hacerse pasar por hombres del corsario turco Murat Reis (*ibidem*, pp. 205-207). Otras dos expediciones en Argel se llevan a cabo el 16 de noviembre del mismo año al mando de Juan de Cardona y Requesens y el 28 de agosto de 1603. La primera no habrá de finalizar debido a los informes que apuntaban que el enemigo estaba listo para defenderse (*ibidem*, pp. 207-208); la segunda —apoyada por el duque de Lerma— tendrá un desenlace similar (*ibidem*, pp. 272-274).

¹⁸¹ “El 14 de febrero entró Felipe III en Valencia. Lo curioso del rodeo no es sólo el hecho de que todo el mundo supiera que iba el rey a casa del marqués, sino que no sabemos en qué momento don Francisco de Sandoval había trastocado todos los planes previos. Efectivamente, en los tiempos de Felipe II había quedado convenido que la boda real sería en Barcelona. Sin embargo, se celebró en Valencia. El cambio geográfico es evidente: convenía al marqués de Denia, que así volvía a manifestar públicamente su poder” (Alfredo Alvar Ezquerro, *El Duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, La Esfera de los Libros, Madrid, pp. 209-210). Sobre los gastos de esta boda, Antonio Feros comenta “El reinado comenzó con el gasto de casi un millón de ducados en las jornadas de las bodas reales, pero lo más importante es que desde 1599 los gastos de las casas reales de multiplicaron por dos —desde los 500.000 ducados anuales en el reinado de Felipe II, a más de un millón de ducados por año durante el reinado de Felipe III—” (Antonio Feros, *op. cit.*, pp. 278-279).

Tan sólo en el prólogo al auto sacramental del libro cuarto (el del hijo pródigo) descuella una hiperbólica alabanza al duque de Lerma en medio de una enumeración de hombres célebres de la antigüedad hasta los días de Lope:

Mas todos los ejemplos se detienen
en poniendo los ojos, Siglo de Oro,
en el Francisco que te ha dado el cielo,
gloria de Rojas, Sandoval y Zúñiga,
a quien España, como Roma a Numa,
llama su augusto padre de la patria.
(*Peregrino IV*, p. 526)

Y así mismo, al término de este auto, Nise y Finea observan en una iglesia una serie de pinturas acompañadas de versos y una glosa dedicada a este acontecimiento tan importante en la política y autopromoción del de Lerma:

En un dosel estaba puesta esta glosa a los casamientos de nuestros felicísimos reyes:
*Nace en el nácar la perla,
en Austria una Margarita,
y un joyel hay de infinita
estima donde ponerla.*
(*Peregrino IV*, p. 578)

Hay que recordar también que son éstos los años en los que —a causa de la muerte de Felipe II— los teatros permanecieron cerrados, lo cual habría obligado a Lope a escribir un par de obras cultas entre las que domina la epopeya, las cuales ya se han mencionado con anterioridad: la *Arcadia*, el *Isidro*, *La Dragontea* y *La hermosura de Angélica*. Por otra parte, un hecho de mayor relevancia es que Lope de Vega concibe la *Jerusalén conquistada* en torno a 1605, según consta la carta al duque de Sessa previamente citada. Es decir que para cuando escribe el *Peregrino*, el madrileño ya ha meditado y se ha probado una y otra vez en el arte de la narración épica. No obstante, como demuestran la *Arcadia* y otras comedias de su tiempo, es evidente que fuera de la epopeya ya se está configurando lo épico como un conglomerado de técnicas y recursos que se ponen a prueba de cara a la concepción de la ambiciosa epopeya trágica.

En este sentido —tanto por las fechas de composición como por su base genérica— *El peregrino en su patria* es el antecedente más directo de la *Jerusalén conquistada*, pues más allá de ser continuadora de la novela griega de Heliodoro, es heredera del *Arte poetica* de Tasso que Lope para estos años demuestra conocer muy bien. Si bien es cierto que la influencia de *La selva de aventuras* es incuestionable tanto en esta novela como en el último libro de la *Arcadia*, también es

verdad que pocas son las referencias explícitas a otras novelas en *El peregrino en su patria*. Tampoco hay una declaración como la de Cervantes —aun si esto es una broma más del autor del *Quijote*— cuando asegura que su *Persiles* compite con Heliodoro. Pero es que ni siquiera hay en el título del *Peregrino* alusión alguna a estas novelas griegas donde el término “aventuras”, acompañado de los nombres de la pareja protagonista, aparece reformado en “los trabajos de...” cervantinos.

La razón es que quizá a Lope no le interesaba hasta ese momento, y quizá nunca le interesó ni antes ni después del *Quijote*, desafiar a los novelistas hasta que supuestamente no se lo pidiera Marcia Leonarda en 1621 con *Las fortunas de Diana*, en cuyas primeras páginas sí figuran los nombres de Heliodoro y Aquiles Tacio. Y es que en este punto de la historia de la literatura española no es ni siquiera posible concebir toda la prosa de ficción como parte de un mismo conglomerado genérico, ya que más allá de la forma se pondrá énfasis en la verosimilitud propia de la epopeya frente a las invenciones de los libros de caballerías y las novelas italianas. En este sentido, el novelista sería sólo aquel que escribe a la manera de Bandello, mientras que —de acuerdo con las teorías del Pinciano— sería un poeta épico el Lope del *Peregrino* cuya publicación antecede los grandes trabajos cervantinos que darán un vuelco definitivo en la forma en la que modernamente se conciben la novela y el novelista.

Por esta misma razón en *El peregrino en su patria* hay referencias a Tasso, y en particular a la cuestión medular de la verosimilitud épica que parece preocupar a Lope por encima de otros preceptos aristotélicos en el prólogo a la *Jerusalén conquistada*, el cual sirve al madrileño para comprobar que Alfonso VIII efectivamente participó en la Tercera Cruzada:

Y cuanto todo fuera distinto de la verdad (que no debe ningún español creerlo), basta haber dicho Aristóteles, *Non poetae esse facta ipsa narrare, sed quemadmodum, vel geri quiverint, vel verismile, vel omnino necessarium fuerit*. Y así dijo Roberto Valturio, hablando del poeta Lucano: *Si tamen Poeta dicendus es, qui vera narratione rerum gestarum ad oratores, vel historicus magis accedit*. Y aunque esto tiene respuesta, siendo la poesía de tantos géneros, cómica, yámbica, trágica y épica, así podrá introducir y mezclar las personas y los nombres. Pero aunque esto hagan la yámbica y cómica poesía, la épica y trágica deben tener alguna acción verdadera, y basta que así lo sea el nervio y primer asunto de la historia; pues Homero en los episodios de Telémaco y Polifemo se divierte también de la primera acción de su poema. (*Jerusalén*, prólogo, p. 16)

La dicotomía entre poesía e historia es una cuestión que obsesiona a Lope y eso lo pone a reflexionar principalmente en la *inventio*. El sujeto del poema épico, de la epopeya trágica, se extrae entonces de los libros de historia o de las crónicas. Ni el Fénix ni ningún otro que aspire a la gloria

reservada para los graves poetas puede permitirse tratar héroes de invención o muy alejados en el tiempo. Eso sería hacer oídos sordos a las recomendaciones de Tasso que vio en la invención ariostesca y caballeresca un modo de introducir digresiones y variaciones que ayudaran al tratamiento solemne y devoto de la fábula rectora.

En las novelas es del todo diferente, ya que ahí reinan los personajes de invención. Ni Amadís, ni Teágenes, ni Cariclea tienen el mismo peso que Ulises. Lo que separa a Homero de Heliodoro es el mito que canta el primero frente al sujeto de invención que narra el segundo. Y el caso de *El peregrino en su patria* es el mismo.

Alfonso VIII el cruzado se mueve en el terreno de lo mítico, Pánfilo de Luján, en cambio, no se puede rastrear más allá de los límites de la ficción. No importa cuántas veces el narrador inquieto del *Peregrino* jure y perjure que los amores de Pánfilo y Nise son verdaderos... tan reales serán como los argumentos de la novela italiana, la cual nunca deja de servirse de fórmulas pseudo noticiosas. No obstante, esta supuesta verdad llega hasta instancias teóricas en las que Tasso termina una vez más involucrado respecto de la misma cuestión de la dicotomía entre historia y poesía, como es el caso del inicio del libro cuarto en el que el narrador dice lo siguiente:

Si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero, con cuánta más razón le convendrá al histórico, y si esta opinión en la poesía tiene pareceres contrarios, a la historia ninguno le niega que la verdad sea su fundamento, como se ve en el poco crédito que ha merecido en el mundo Diodoro Sículo. De las cosas incógnitas o que jamás fueron escritas ni vistas, arguye el que lee o el que escucha la falsedad del que las trata. Las que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque como dice en su *Poética* Torcato Tasso, donde falta la fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee, y acreditando a esta opinión con Píndaro, grandemente esfuerza la elección de argumentos de las cosas verosímiles que han sido, que pueden ser o que hay fama de su noticia. ¿A quién parecerá creíble el que yo sigo? Tanto más, obligado a que sea cierto cuanta diferencia tiene la licencia de la poesía a la verdad de la historia. (*Peregrino* IV, pp. 475-476)

En ambos escritos Lope apela a la licencia de la verosimilitud que la poesía (entendida como literatura en general) puede tomarse en comparación con la historia. De esta manera, epopeya y novela se ponen al mismo nivel, pues —en palabras del mismo Fénix— las historias tanto de Alfonso VIII como de Pánfilo de Luján podrían leerse y necesariamente justificarse bajo la “apariencia de verdad”, aquella que mueve los ánimos en los momentos de mayor patetismo en la *Liberata* de Tasso donde el héroe se desprende de la historia para protagonizar escenas amorosas las más de las veces ajenas a las crónicas.

En esta misma línea, hay que subrayar los consuetos símiles entre los propios héroes y los de la antigüedad que Lope introduce en toda su producción épica, tanto en los poemas italianizantes como en *La Gatomaquia*. En estos casos la distancia entre poesía y prosa no es tampoco demasiado grande. La diferencia es que en el caso de *El peregrino en su patria* las comparaciones van más allá del simple epíteto; entonces Odiseo y Pánfilo se ponen a un mismo nivel no tan sólo por sus virtudes, sino también por sus acciones y por las dificultades que ambos han de superar:

Caso digno de ponderación en cualquier entendimiento discreto, que un hombre no pudiese ni acertarse a salir de tantas desdichas desde Barcelona a Valencia y desde Valencia a Barcelona, peregrinando en una pequeña parte de su patria España con más diversidad de sucesos que Eneas hasta Italia y Ulises hasta Grecia, con más fortunas de mar, persecuciones de Juno, engaños de Circe y peligros de lotófagos y Polifemos. (*Peregrino* V, p. 510)

En esta comparación Lope hace explícito su apego a los modelos épicos por encima de los novelescos, aunque los segundos provengan de los primeros. Conviene destacar también que en estas líneas dedicadas al recuento de los trabajos de Ulises se asoma tímidamente una alusión a la *Eneida* que basta a Lope para enunciar la finalidad del viaje: Italia, lo cual no tiene el mismo peso que mencionar la Grecia de Ulises, pues el ingenioso capitán sólo vuelve a casa después de la guerra, en tanto que Eneas apenas se dirige al Lacio, donde se llevará a cabo la hazaña sobre la cual se erigirá muchos siglos después el imperio de Augusto. Dicho de otra manera: el modelo homérico se presenta como el principal, ya que las aventuras y trabajos son una constante en la novela, pero tampoco se pierde de vista el modelo latino que quiso leer la epopeya griega en su beneficio. Pareciera ser que entonces tocara a Lope poner a su peregrino en España junto a “Eneas hasta Italia” y “Ulises hasta Grecia” en una sucesión de héroe-patria perfectamente bien ordenada cronológicamente hacia atrás.

Más adelante en este mismo libro hay una comparación entre Pánfilo de Luján con Ulises, pero en esta ocasión se introducirá la figura de Hernán Cortés cuyas hazañas Lope menciona en los epitafios del libro tercero de la *Arcadia*:

Quien no ha peregrinado ¿qué ha visto? Quien no ha visto, ¿qué ha alcanzado? Quien no ha alcanzado, ¿qué ha sabido? Y ¿qué puede llamar descanso quien no ha tenido fortunas, o por mar o por tierra?, pues como Ovidio dice, no merece las cosas dulces quien no ha gustado de las amargas, ni ha tenido regalado día en la patria quien no ha venido de larga ausencia a los brazos de sus amigos, ni alegre noche el que al fuego, cercado de la atenta familia, no ha contado sus peregrinaciones, como en Zacinto Ulises a su querida Penélope y deseado Telémaco. Pánfilo va llegando al dichoso día de su descanso y si bien ha

peregrinado, porque no venció a Troya ni con el animoso Cortés a la conquista de nuevos mundos, no ha sido poco valor haber defendido el pequeño suyo de tantas diferencias de asaltos de la Fortuna, y finalmente haber merecido por el cielo de tan innumerables trabajos el fin del descanso de la patria, que ya se le acerca. (*Peregrino* V, pp. 640-641)

En esta nueva intervención del narrador —que se presenta como una suerte de reflexión definitiva en torno a la cuestión del peregrinaje del héroe épico-novelesco— destacan las preguntas iniciales que apelan a la experiencia y al trabajo, pero también al ingenio que ha de distinguir a los capitanes de una expedición o navegación. Y este razonamiento final recae en la figura de Ulises y Cortés, quienes no son más que dos modelos de héroe dentro de ya mencionada dicotomía entre poesía e historia.

El uso de la inteligencia o del ingenio —propio también del mundo sublunar boccacesco— no es más que una herencia de la *Odisea* para las novelas bizantinas, la cual termina de confirmar las relaciones que Lope establece entre sus protagonistas con Ulises y Cortés cuando uno escapa de los peligros (no sin probarlos como en el episodio del canto de las sirenas) o como cuando el otro emplea los recursos que tiene a su disposición para construir balsas que le permitan escapar de Tenochtitlán en la conocida derrota de la Noche Triste. Un ingenio que también se demuestra en las habilidades diplomáticas de ambos capitanes cuando el primero logra escabullirse de los hechizos de Circe o asentarse en el palacio de Alcínoo, y el segundo establecer alianzas con los tlaxcaltecas para adentrarse en la ciudad de Moctezuma. Caso muy contrario al de aquellos tripulantes que no tienen mayor empacho en comerse el ganado de Helios o el del imprudente Pedro de Alvarado que renueva las hostilidades con los mexicas en ausencia del capitán extremeño.

En el caso de *El peregrino en su patria* hay que poner de ejemplo el encuentro de Pánfilo de Luján con un grupo de moros argelinos en la “costa del valle de Sagó y reino de Valencia donde [...] salen de sus galeotas cuando con la oscuridad de la noche no son vistos de las atalayas” (*Peregrino* II, p. 302). Independientemente del valor épico-histórico con el que debe leerse esta escena en el contexto de las ya mencionadas rencillas en el Mediterráneo y la inminente expulsión de los moriscos, hay que pensar —desde la función literaria— en la imposibilidad que representa para el héroe enfrentarse a una amenaza que lo supera en fuerzas. La única forma de eludirla es mediante el ingenio propio de un capitán como Ulises o Cortés, mismo del que el peregrino en su patria hace uso en este episodio:

No pierde la color con tan súbito hielo el que durmiendo en el campo halló a su lado la enroscada culebra, como el temeroso mancebo oyendo los moros, de cuyas manos le pareció

imposible poder librarse, y remitiendo a la industria lo que lejos estaba de acabar la fuerza, se alejó de ellos lo que pudo, haciendo pies las manos, sin levantar el cuerpo y en estando en lo alto, donde ya por haberle sentido se alborotaban todos, dijo a grandes voces:

—Aquí, caballeros de la costa, que hoy es nuestro día; están los moros.

Pero apenas él había pronunciado animosamente estas palabras, cuando no de otra suerte que las parleras ranas al ruido del caminante saltan los juncos de las márgenes a las quietas aguas de las lagunas, se arrojaron al mar hasta tomar la barca, en que con ligera velocidad pasaron a su galeota. (*Peregrino* II, pp. 302-303)

En este fragmento no sólo es importante el motivo del uso del ingenio para escapar de situaciones adversas, sino también el modo en que Lope de Vega lo narra. El recurso retórico de la enargeia adorna la simple, pero no menos inteligente, acción del héroe en favor de una representación más elevada, más detenida y amena de esta aguda treta.

Los contactos estilísticos con la epopeya en este punto son evidentes. Las enargeias, las enumeraciones y gradaciones se cuentan entre los procedimientos retóricos preferidos de Lope de Vega en sus poemas italianizantes y de los poetas anteriores a él, particularmente Alonso de Ercilla.

Un caso muy similar —tanto narrativa como retóricamente— dentro de la poética lopesca se encuentra precisamente en *La hermosura de Angélica* en el episodio de la isla de los caníbales en aras del sacrificio de Liriodoro que está por llevarse a cabo y que Tisbe logra impedir al disfrazarse del sol que ahuyenta a los salvajes:

Cuál muerto cae y cuál descoyuntado,
y cuál la frente o la cabeza abierta,
el rostro en sangre y lágrimas bañado,
apenas ve para salir la puerta.
El temido escuadrón acelerado
la plaza deja sola y descubierta;
los ministros, el Rey, el sacerdote,
temen de Dios el vengativo azote.
(*Hermosura* VIII, XLVIII)

El motivo de la industria para escapar del inminente peligro pone de manifiesto una vez más el puente que existe en *El peregrino en su patria* entre *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*. Este motivo y la posición de la enargeia, que corona en ambos casos el episodio, delatan un continuo trabajo por parte del primer Lope culto con las variantes trágica y cómica de la epopeya, la novela griega y los recursos narrativos y estilísticos, —así como la sistematización

en su poética épica— que pueden explotarse tanto en prosa como en verso sin que esto se constituya un problema mayor.¹⁸²

Otro ejemplo importante es el del disfraz, ampliamente explotado en el teatro, que aparece una y otra vez entre la epopeya cómica y la novela bizantina. Destacan la llegada de Ulises a Ítaca y la fuga de Periandro y Auristela de la isla de los bárbaros (apenas en el cuarto capítulo del *Persiles* cuando el motivo de la disputa entre bárbaros provoca un incendio que permite al protagonista escapar disfrazado de mujer con Auristela en hábito masculino). En *El peregrino en su patria*, el recurso del disfraz aparece frecuentemente en torno a la heroína que no sólo lo emplea para salvarse a sí misma, sino también para rescatar a un Pánfilo que, si bien tiene mayor protagonismo, no es tan hábil para esquivar los peligros a los que lo somete la fortuna. Tan sólo piénsese en el episodio de los cautivos donde Nise es quien rescata a Pánfilo, que se supone es su protector, al adentrarse en Fez bajo la máscara de Azán Rubín, y sirviéndose de una genealogía falsa, pero bien estudiada.

Además de la importancia del ingenio durante cualquier tipo de desplazamiento que Lope de Vega cataloga como peregrinaje en su novela, conviene destacar otro punto relevante en aquel pasaje del que se ha desprendido toda una reflexión en torno a Ulises, Hernán Cortés y Pánfilo de Luján. El narrador de *El peregrino en su patria* llama la atención acerca de un tema fundamental en la epopeya mediante formas conjugadas de los verbos “vencer” y “defender”: la guerra. Tema que, si bien no basta para hablar de epicidad, es el eje rector de los modelos más importantes: Homero, Virgilio, Ercilla y Tasso. La guerra es la respuesta a una crisis donde los pactos matrimoniales pueden llegar a ser causa o efecto de aquella extremada solución diplomática entre reinos amigos, enemigos o simplemente vecinos.

No obstante, la historia de la epopeya enseña, desde Homero, que la guerra no es el único tema que puede explotarse con fines épicos. He ahí la importancia de la *Odisea* y de los primeros seis libros de la *Eneida*. El movimiento, el descubrimiento y la confrontación con nuevas realidades tienen esa carga épica cuando en la ficción Eneas lleva sus penates a Roma, y cuando en la realidad

¹⁸² Respecto de la cuestión estilística, amén del uso de la enargeia hay que señalar las múltiples ocasiones en la que el Fénix describe también en prosa el amanecer. Estas descripciones tienen una función más bien narrativa que establece el cambio de un día a otro (artificio tan natural en cualquier narración de cualquier tipo). No obstante, resultan significativas las repetidas ocasiones en las que éstas aparecen en *El peregrino en su patria* frente a otras novelas de Lope. Desde el famoso epíteto homérico de la aurora con los dedos de rosa hasta Virgilio y el mismo Góngora, la mitológica descripción del amanecer, al igual que la enargeia, delata un acercamiento a la epopeya y a sus recursos estilísticos que no deben obviarse ni dejar de mencionarse, pues ya desde los estudios de Francisco Yndurain la dicotomía entre estilo y temporalidad se presume ampliamente interesante y digna de un análisis detallado (véase Francisco Yndurain, *op. cit.*, p. 38).

Cortés lleva la fe al Nuevo Mundo. Las guerras son un hecho complementario, pero no el más importante, pues todas las cantadas por aquellos poetas terminan en la fundación de una nueva sociedad política cuyas raíces no son la violencia en sí, sino las instituciones que surgen del movimiento inicial de ese “pastor hecho peregrino”. Ésta y no otra es la tesis que subyace a la narración bizantina de *La hermosura de Angélica* en la que Liriodoro, Tisbe; Roselida y Rolandino se pierden por mar hasta llegar a tierras desconocidas donde habitan caníbales. Basta recordar que una vez muerto el caudillo Gosforostro, los caníbales aprenderán nuevas técnicas de la mano de estos cuatro aventureros de tan distintas procedencias, unidos luego del concurso de la hermosura de los primeros cantos:

Desde este día la Persiana bella
fue de Bresilia reina obedecida
y el hijo hermoso de Zerbín con ella
en dulce, alegre y deleitosa vida;
llamáronla del Sol la blanca estrella,
adorada de todas y temida;
la lengua persa les mostró y el uso
de la nueva república compuso.
Ésta primero les mostro el arado,
cual otro Osiris, y sintió la tierra
el hierro por el vientre no tocado,
dando a los trigos el humor que encierra,
el carro de los frigios inventado,
la hoz menuda que imitó la sierra
de Talo hallada y el lapitio freno
y el trillo de ordenadas piedras lleno.
(*Hermosura XVIII*, III-IV)

En el caso de *El peregrino en su patria*, cabe señalar que la novela está atravesada por las modalidades épicas sobre las cuales se ha tratado en los dos capítulos anteriores: la *Ilíada* frente a la *Odisea*, Ariosto frente a Tasso y, naturalmente, la epopeya trágica lopesca frente a *La hermosura de Angélica*. Esta dualidad también se expresa desde el paradoxal título de la novela donde se evidencia la cualidad del héroe en movimiento bajo el término ‘peregrino’; el cual se acompaña de la indicación a un lugar, es decir la ‘patria del peregrino’. No obstante, ni ‘peregrino’ ni ‘patria’ son términos referenciales como en el caso de la *Ilíada* y de la *Jerusalén conquistada* o el de la *Odisea* y la *Eneida*. En lo que atañe a las epopeyas trágicas el título alude a un lugar en el que se establece un sitio y se hace la guerra (Ilión, Jerusalén); en el de las tragicómicas al nombre del peregrino que se mueve de una en otra aventura (Ulises, Eneas).

La sutil alusión del Fénix a la guerra tiene sentido ante la dualidad del peregrinaje y la ciudad sitiada tanto en la epopeya como en el título contradictorio de la novela lopesca. El héroe debe peregrinar para aprender y para mejorar (o para medrar como dice el narrador en el fragmento del quinto libro citado a propósito de las observaciones de Alfonso Reyes). Pero al mismo tiempo, el héroe ha de defenderse de los “asaltos de la Fortuna”. La guerra del cristiano, sin importar la escala de su hazaña, se hace en primer lugar consigo mismo, en la intimidad de la propia patria. Ya sea que ésta se interprete de manera literal (España: aquel conglomerado de reinos que Lope menciona en el canto XV de *La hermosa de Angélica*) en su recorrido por Toledo, Barcelona y Valencia; o, de manera alegórica (modalidad introducida en la novela por medio de los autos sacramentales y su correspondencia con las andanzas profanas de Pánfilo), en la introspección del peregrino pecador. La cual, sin embargo, no se puede llevar a buen término sin la experiencia (“quien no ha peregrinado ¿qué ha visto?” preguntaba el narrador en la cita anterior).

De esta manera, lo épico adquiere también un tratamiento divino que se materializa en el auto sacramental de *Las bodas del alma y del amor divino* en el que reaparece alegorizado el casamiento real concertado por el duque de Lerma:

BAUTISTA El amor viene a casarse
con el Alma Margarita.
Valencia eres hoy, bendita
puede tu tierra llamarse,
pues será privilegiada
del Amor Filipo santo,
y por bien y favor tanto
de toda España envidiada.
Aquel segundo que fue
y es de los tres el segundo
murió en ti y dejó en el mundo
su cuerpo en pan, ley, y fe.
(*Peregrino II*, p. 344)¹⁸³

¹⁸³ Sobre la cuestión de la sucesión real y su divinización —presente en estos versos— en la poética lopesca valdría la pena señalar las observaciones de Antonio Feros quien habla de la “imagen de la transferencia del poder y la realeza de Felipe II a su hijo, caracterizada no como simple sucesión, sino como «resurrección» del primero en la persona del segundo” (Antonio Feros, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Marcial Pons, Madrid, 2006, p. 153). El ejemplo que pone Feros para hacer esta afirmación es justamente el del poema “A la muerte del Rey Filipo Segundo, el Prudente” “en el que [Lope] nos presenta la imagen de un monarca moribundo rodeado por las personificaciones de las virtudes reales que Felipe había poseído en vida [...] que acompañan al fallecido monarca al cielo [...] En su vuelta a la tierra, las virtudes muestran su alegría al encontrarse al hijo y heredero del monarca prudente” (Ibidem, p. 154). De igual manera Feros menciona este auto sacramental en *ibidem*, p. 193.

Lo espectacular cumple así una doble función más allá del reto formal que supone ligar escenas pastoriles como en la novela de Jerónimo de Contreras. Por un lado, persiste el elogio de *Las fiestas de Denia* del libro cuarto del *Peregrino* y de cuantos encomios se han estudiado ya en los poemas italianizantes. Por el otro, este teatro abona a la construcción o evolución del personaje, la cual se dirige siempre hacia el desengaño y la purgación.

De esta manera, la unión del alma con el amor divino y del rey Felipe III con Margarita de Austria no sólo atañen a lo profano y a lo divino, sino también a lo externo y a lo interno o, si se prefiere, a lo colectivo y a lo individual. He ahí la importancia de la estructura de la novela: los dos primeros libros ponen sobre la mesa la cuestión del individuo y de su peregrinación; de la patria espiritual y de la patria colectiva. No importa que Lope haya o no concebido sus autos sacramentales como complementos de su *Peregrino* (como aseguran Hugo Rennert y Américo Castro), sino la forma en la que los ha sabido ordenar en beneficio de la narración y desarrollo del héroe.¹⁸⁴

Que Pánfilo de Luján presencie la victoria del alma sobre el apetito, así como su resolución épico-religiosa, otorga un valor distinto al desenlace natural de la narración bizantina: el matrimonio de los peregrinos. No obstante, esta unión entre el alma y el amor divino en la que se personifican los representantes máximos de la Monarquía no ha de ser una lección significativa para quien no haya presenciado antes —en el auto de *El viaje del alma*— la significación de “patria” desde el plano espiritual.

Por esto mismo, y en contraste con el profano uso del ingenio, el Fénix recurre una vez más al motivo del viaje del héroe por aquellos lugares que están más allá del entendimiento humano. Hablo del descenso a la cueva o del viaje de ultratumba que en el *Peregrino* se refuncionaliza a lo divino en dirección opuesta, es decir en ascenso. Esta refuncionalización se manifiesta, no casualmente, en el mismo libro segundo, en el largo episodio de los claustros en el Monasterio de

¹⁸⁴ “Estos autos, escritos mucho antes de haber sido incorporados a *El Peregrino* —con cuyo asunto nada tiene que ver—, son los primeros de Lope” (Américo Castro y Hugo A. Rennert, *op. cit.*, p. 153). Si bien la información aportada por Rennert y Castro es correcta en lo que se refiere a los tiempos de redacción de los autos y de la novela, discrepo totalmente de Vossler, quien ingenuamente y sin ningún argumento asegura que estos cuatro autos sacramentales “no tienen que ver mucho con la narración” (Karl Vossler, *op. cit.*, p. 173). Y hay que subrayar “con la narración” (no puede saberse si a eso mismo se refieren Rennert y Castro) que es donde Vossler se equivoca quizá a causa de una desinteresada lectura, pues es un dislate apelar a la casualidad en una obra tan bien ordenada como es *El peregrino en su patria*. En este sentido, más acertada resulta la lectura de Emilia I. Deffis de Calvo que opta por leer los autos sacramentales como parte estructural de la novela y concluye más inteligentemente que “mientras en los autos hay una transformación alegórica (del vicio a la virtud), en la novela los protagonistas terminan tan virtuosos como empezaron”, aunque en esto último no acierte dada su moralizante interpretación del viaje inicial de los peregrinos lopescos (véase Deffis de Calvo, *op. cit.*, pp. 51-53).

Montserrat donde Pánfilo purga sus pecados mediante las enseñanzas que él y sus dos compañeros extranjeros recogerán de ocho sabios ermitaños repartidos en ocho de entre nueve niveles o estaciones como en el *Purgatorio* dantesco:

Resplandecían por las puertas del oriente Flegón y Etonte con las bordadas cubiertas y las guarniciones tachonadas de diamantes, dando en las espaldas del alba con las espumas de oro, cuando los tres peregrinos iban subiendo el áspero y devoto monte determinados a visitar todas sus estaciones y que cada ermitaño de los que en ella viven les dijese un ejemplo. (*Peregrino* II, p. 264)

No hay término que parezca más propicio que el de “purgación” para designar este episodio central dentro de la novela, pues es imposible no leer en este ascenso una alegoría del purgatorio cristiano. Ahora bien, que Lope conociera la *Commedia* de Dante no es una certeza. Las alusiones a tan célebre y entonces poco leído poema no pasan de algunas menciones en las obras del Fénix. No obstante, es posible que algo de su purgatorio prevalezca en esta estructuración de los claustros lopescos como en el *Sueño del juicio final* de Quevedo algo del infierno.

Lo que tienen en común el purgatorio dantesco y los claustros lopescos no es, sin embargo, la forma de estos nueve niveles o estaciones, sino su función didáctico-moral. El clásico descenso a la cueva se convierte en ascenso a causa de la cualidad humana y sacra de *El peregrino en su patria* que se sostiene en el trabajo de la subida, motivo que —para ejemplificar con otro autor italiano— también está presente en la epístola IV, 1 de las *Familiares* de Petrarca —la famosa subida al monte Ventoso— donde se alegorizan en una única expedición los trabajos vitales del hombre virtuoso que ha de tropezar y dudar antes de tocar la cima.

En la novela de Lope no hay Virgilio que aleccionen a los peregrinos señalando con el dedo a los condenados o arrepentidos. No obstante, Lope sí pone en boca de estos ermitaños (los más de ellos arquetipos del sabio que se parodia con Garfiñanto en *La Gatomaquia*) relatos ejemplares provenientes de distintas fuentes: algunos brevísimos y otros más extensos. También hay casos de antiguos pecadores o de renovados sanagustines y petrarcas, pero nunca magos o hechiceros que puedan adivinar el futuro como en el caso de *La Araucana* o de *La hermosura de Angélica*. De hecho, las lecciones de las tres primeras estaciones se concentran justamente en desacreditar todo tipo de acción que ponga en tela de juicio la preponderancia del libre albedrío.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Si se hiciera un plano de las estaciones del Monasterio de Montserrat del mismo modo en que lo hacen los estudiosos en la *Commedia* dantesca, habría que poner atención en dos aspectos: el relato ejemplar contado por el ermitaño y las enseñanzas de éste último. En el caso de las tres primeras estaciones de la novela lopescas tendríamos un esquema así:

Esto condiciona y reduce el motivo del viaje del héroe por los reinos de ultratumba (por llamarlo generalísimamente) a una función puramente didáctica que no épica, la cual, sin embargo, no es necesaria dada la contemporaneidad de la novela. No hay necesidad de adivinar un futuro glorioso desde un presunto pasado como en la *Jerusalén conquistada* cuando se tienen los autos sacramentales y las escenas del cuarto libro en las que aparece retratado el duque de Lerma.

Aun así, no puede faltar algún elogio al antiguo protector. En esto la *Arcadia* y *El peregrino en su patria* tienen algo en común. Por un lado, las tristezas y arrebatos del pastor Anfriso se purgan en el Templo de Desengaño en la novela pastoril lopesca; y, por el otro, los de Pánfilo de Luján en el Monasterio de Montserrat, en cuya quinta estación el Fénix se da el gusto de introducir una pequeña nota autobiográfica cuando el ermitaño correspondiente menciona una serie de hombres temerarios que sucumbieron ante la fortuna:

Calló en este tiempo Arsenio, que este nombre tenía aquel devoto padre, porque vio que el peregrino español había enternecido con la memoria, por ventura, de estos caballeros. Y como discurrendo los dos sobre haberlos conocido viniesen a tratar de las grandezas de la siempre famosa casa de Alba y de las hazañas del invictísimo duque don Fernando, desde sus dichosos principios en Navarra hasta las últimas victorias en la unión de Portugal a la corona de Castilla, y de la ilustrísima casa de Aguilar y Córdoba desde aquellos famosos y celebrados príncipes, señores de las torres antiguas de Cañete, se fueron deteniendo de suerte que a ruego de Arsenio se quedaron en su celda aquella noche. (*Peregrino* II, pp. 289-290)

Podría decirse que sólo aquí se asoma algo de epicidad en lo que concierne a la casa de Alba. El elogio es reducido si se compara con los 460 versos repartidos en tercetos encadenados que

-
- 1) Relato ejemplar: Lucrecia es abandonada por el demonio tras una orgía, encontrada por un cristiano que corre la voz y finalmente ejecutada. Lección o cuestión central del relato: contra la brujería.
 - 2) Relato ejemplar: Guillermo muere y su alma atormenta a su esposa, ya que debe permanecer en la tierra mientras nadie pida porque Dios perdone sus pecados. Lección o cuestión central del relato: Importancia de las oraciones, misas y salmos penitenciales.
 - 3) Relato ejemplar: A un hombre poseído por el demonio le es concedido pronosticar futuros acontecimientos, salvo el día de la Pasión de Cristo. Lección o cuestión central del relato: contra la adivinación. El demonio no es más poderoso que Dios cuya voluntad está por encima de cualquier poder infra lunar.

Es importante señalar que la cuestión central que se trata en el segundo nivel contrasta con la anterior, ya que la brujería, el diablo y el castigo del primer relato son exactamente opuestos a la oración, el paraíso prometido y la purgación del pecado. Aquí se terminan por manifestar ambos movimientos: hacia abajo (adivinación, misterio, cueva, infierno) y arriba (trabajo, verdad, montaña, purgatorio), lo cual vendría a demostrar equivalencias entre el descenso a la cueva y ascenso de la montaña en *El peregrino en su patria*. A propósito del tercer nivel hay que advertir que el tema es tan importante como el movimiento que Lope ha querido expresar en las estaciones anteriores. Si el ascenso y descenso son un motivo, la cuestión de la adivinación o de la profecía es un medio vinculado a la acción que, como he mencionado ya, trae consigo la función épica que pone de manifiesto el enfrentamiento dialéctico entre imperio y religión. Aquí se sugiere el problema del libre albedrío y de la Providencia que en la epopeya conoce licencias adivinatorias. Éstas, sin embargo, se presentan siempre como desafíos al héroe queridos por la divinidad.

Lope dedica a la misma casa en el libro quinto de la *Arcadia*. No obstante, también es cierto que en el caso de la novela pastoril lopesca se asiste a la imitación de la segunda égloga de Garcilaso, mientras que en *El peregrino en su patria* hay un continuo vaivén entre las dos acepciones que “patria” tiene en la novela. Una vez más, como en el caso de la repartición de los autos sacramentales, el ascenso por las ocho estaciones del Monasterio de Montserrat constituye un trabajo obligado para el héroe antes de llegar al fin de su peregrinación. En este sentido es bastante significativo que de nueve niveles, Pánfilo sólo logre subir a ocho: como si el final de la “peregrinación” —la perfección— (¿el matrimonio?, ¿la muerte?) quedara pendiente.

En contraparte, más allá de los motivos épicos a lo humano y a lo divino, o de la comedia de capa y espada frente al auto sacramental y sus funciones dentro de la narración, descuella la poesía lírica. En el *Peregrino* ésta también se presenta en las dos vertientes en las que se ha leído “patria” hasta este momento y que, a su vez, conecta con la cuestión autobiográfica que circunda al pastor Anfriso y a Pánfilo de Luján (ambos peregrinos de amores).

Esta necesidad constante de Lope de reflejarse en sus personajes desde los años del Romancero nuevo se puede rastrear en *El peregrino en su patria*. Este juego de trasuntos autobiográficos está presente, sobre todo, en la célebre epístola del libro tercero que “se refiere a las relaciones con Micaela de Luján”,¹⁸⁶ así como en otras composiciones líricas que tampoco son ajenas a la dualidad épico-religiosa o didáctico-moral que se manifiesta no sólo en los episodios piadosos o en los autos sacramentales, sino acaso también en los versos que se clasifican bajo las etiquetas de “morales” o “sacros”. Ejemplo de ello es el famoso verso de Quevedo “miré los muros de la patria mía” y aquel de las *Rimas sacras* del Fénix de los ingenios:

Entro en mí mismo para verme, y dentro
hallo, ¡ay de mí!, con la razón postrada
una loca república alterada,
tanto que, apenas los umbrales entro.
(Lope de Vega, *Rimas sacras* 3, vv.1-4)¹⁸⁷

En este último, Lope mantiene la alegoría del hombre arrepentido como una organización política que entra en crisis ante el recuento de los pecados pasados (motivo típicamente petrarquista).

¹⁸⁶ Alonso Zamora Vicente, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁷ Cito de la edición de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006. En adelante uso la abreviatura *Rimas sacras*.

Hay que apuntar, además, que una característica de este peregrino no es la pobreza del Isidro del poema homónimo lopesco, pues en el cuarto libro de *El peregrino en su patria* se sugieren también algunas características propias de la novela italiana y de las comedias de enredo en la construcción de los protagonistas y sus hermanos: Celio y Finea. El andar de Pánfilo de Luján — cuyo protagonismo se impone al de Nise como el de Persiles a Sigismunda — no es muy distinto al de Anfriso a excepción de la finalidad de éste (ora matrimonio ora desengaño), la extensión y, claro está, el tratamiento de la fábula que cada tipo de prosa de ficción ha de exigir.

En ambas novelas el amor es el motor principal del peregrinaje, el cual, si en la *Arcadia* se explicaba en el soneto “Ir y quedarse...”, en el *Peregrino* tendrá resonancias petrarquistas a veces evidentes como en el quinto libro: “salió el peregrino Pánfilo de Zaragoza y por no usadas sendas, de monte en monte y de pastor en pastor” (*Peregrino* V, p. 601) que hace pensar irremediabilmente en la canción de Petrarca “Di pensier in pensier, di monte in monte” (*RVF*, 129). Esto sin mencionar algunas de las múltiples descripciones del amanecer y del anochecer como “La parte que desampara el sol cuando se va a los indios estaba en profundo silencio cuando al ruido de algunos caballos despertó Pánfilo” (*Peregrino* V, p. 603) que trae a la memoria la canción 50 de Petrarca en la que el movimiento de una peregrina, un campesino, una vieja y unos navegantes de regreso a casa coinciden con la llegada de la noche y el sufrimiento del poeta enamorado:

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso l'occidente, e che 'l dì nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
la stanca vechierella pellegrina
raddoppia i passi, e più e più s'affretta
e poi così soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor ch'el dì m'adduce
cresce qualor s'invia
per partirsi da noi l'eterna luce.
(*RVF*, 50, vv. 1-14)

De hecho, en *El peregrino en su patria* la poesía lírica es un elemento fundamental que se vincula con la construcción del héroe y su entorno a partir de estas mismas dualidades que Lope expresa entre el *Isidro* y *La Dragontea*, la *Arcadia* y *Los pastores de Belén* y, por supuesto, las

Rimas, las *Rimas sacras* y *Las rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Como ejemplo de ello hay que pensar en los dos grandes ciclos de su lírica que a su vez se reflejan en algunas composiciones del *Peregrino*. Tal es el caso del ciclo de las ruinas que Lope tienta en los sonetos 35 (“Árdese Troya y sube el humo oscuro”) y 123 (“Cayó la Troya de mi alma en tierra”) de las *Rimas* y nuevamente en el segundo libro de su novela: “Vivas memorias, máquinas difuntas” donde —a partir del modelo de Castiglione— se establece un juego entre una patria o un imperio cuyas glorias pasadas y presentes ruinas pueden compararse en todo momento con el sentir del héroe de amor que alberga la esperanza de poner fin a su tormento.¹⁸⁸

No obstante, de mayor relevancia resulta el tan conocido ciclo de los mansos —en la terminología y corpus de Lázaro Carreter— de los sonetos “Vireno, aquel mi manso regalado”, “Suelta mi manso, mayoral extraño” (188 de las *Rimas*) y “Querido manso mío, que vinistes” (189 de las *Rimas*), cuyos mecanismos se reconocen trasladados a lo divino en el soneto “Pastor divino, soberano eterno” con el cual se introduce el ermitaño de la sexta estación del Monasterio de Montserrat en el segundo libro de *El peregrino en su patria*:

Pastor divino, soberano eterno,
que en altas asperezas y montañas
por tus ovejas rompes las entrañas
abrasadas de amor y amor paterno.
Tú, que el hermoso, regalado y tierno
precioso cuerpo de tu sangre bañas,
y en una cruz nos muestras las hazañas
de quien se admiran cielo, tierra, infierno.
Hurtome un labrador, gocé su pasto,
mas ya que vuelvo a ti, dame acogida,
soberano pastor, cordero casto,
pues de tu sangre, que por mí vertida
resplandece en tus aras y holocausto,

¹⁸⁸ Entre estas composiciones hay que mencionar, sobre todo, la imagen de las ruinas como máquinas que en el soneto 35 aparece hasta el primer terceto: “Crece el incendio propio el fuego extraño / las empinadas máquinas cayendo, / de que se ven ruinas y pedazos” y en el segundo cuarteto en el 123: “Mas como las reliquias dentro encierra / de la soberbia máquina famosa, / la llama en las cenizas victoriosa / renueva el fuego y la pasada guerra”. Esta comparación se nos presenta ampliamente mejorada y mejor lograda en el primer cuarteto del soneto de *El peregrino en su patria*: “Vivas memorias, máquinas difuntas / que cubre el tiempo de ceniza y hielo, / formando cuevas donde el eco al vuelo / solo del viento acaba las preguntas” (*Peregrino* II, p. 305). El ciclo, como es bien sabido, proviene del célebre soneto de Castiglione “Superbi colli, e voi sacre ruine” al que el Fénix alude más directamente en el segundo cuarteto: “soberbias torres, que al primero cielo / osastes escalar con vuestras puntas”. Estos apuntes líricos no son baladís, pues de acuerdo con la idea de poética que se trata en este trabajo, conviene señalar que —al igual que en el caso del *passer* catuliano— el tema de las ruinas vuelve en el 55 del *Burguillos* aunque más apegada al modelo italiano, hecho que el propio poeta confiesa: “A imitación de aquel soneto «superbi colli»”. Al confrontar estos cuatro sonetos es evidente que Lope de Vega innova en su primera etapa como poeta, ya que la comparación entre las ruinas y las máquinas difuntas es atinada y originalísima.

traigo la marca de la eterna vida.
(*Peregrino* II, p. 281)

Es importante notar que, si bien no hay una mención explícita al manso, en el soneto del *Peregrino* están presentes los tres planos “robado-manso-raptor” que establece Lara Garrido en su estudio sobre los tres sonetos estudiados por Lázaro Carreter.¹⁸⁹ Ya sea que se trate de Elena Osorio o de uno de los hombres devotos del segundo libro del *Peregrino*, en estos sonetos prevalece la idea de la partida y del regreso donde la patria —tratada en este ciclo como el rebaño— son los brazos del amante olvidado:

Aquí está vuestra vega, monte y selva
yo soy vuestro pastor y vos mi dueño;
vos mi ganado y yo vuestro perdido.
(*Rimas*, 189, vv. 12-14)

o la vuelta a Cristo después del pecado y del arrepentimiento que Lope expresa en los tercetos del soneto citado y más tarde en el auto sacramental de “El hijo pródigo” en el cuarto libro del *Peregrino*.

La idea de este exilio espiritual que el Fénix toma del soneto primero y de la canción final de los *Fragmenta* de Petrarca sirven también de marco a *El peregrino en su patria*. El inicio *in medias res* pareciera ser equivalente al proemio “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono” (*RVF*, 1) en el que el arrepentimiento y la enseñanza que debe recoger el lector de la experiencia del poeta (“che quanto piace al mondo è breve sogno”, *ibidem*, v. 14) se ofrecen como claves de lectura desde la primera peripecia que Pánfilo debe afrontar en el primer libro. Me refiero al secuestro de Nise por parte de Doricleo apenas comenzada la novela, amén del enfrentamiento entre éste y el protagonista, episodio con el cual se sella la primera separación de los amantes y el inicio de su largo peregrinaje por España. Desde este momento Lope pone sobre la mesa la importante cuestión contrarreformista de la que ya he hablado con anterioridad.

En este mismo sentido, conviene señalar que en *El peregrino en su patria* hay múltiples intervenciones divinas. La primera de ellas es la que salva a Pánfilo de morir ahorcado por órdenes de Doricleo en el primer libro. Este episodio es importantísimo gracias a que ahí se desarrolla el motivo de la oración que Lope reutiliza en su *Jerusalén conquistada* cuando Ricardo Corazón de León, a la manera de Godofredo en el poema del Tasso, pide al cielo porque sus ejércitos puedan

¹⁸⁹ José Lara Garrido, “Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2 (1983), p. 112.

atracar en Chipre. Lo contenidos del ruego del peregrino (puesto en una canción de ocho estancias con estructura ABCABCcDdEeffGHhGhII a la manera de la oración final de los *Fragmenta* de Petrarca) no son menos relevantes, pues desde ese momento se evidencian los componentes tridentinos que Lope menciona al inicio del libro tercero con la frase de Demóstenes:

El cielo y el infierno
quedaron a elección de mi albedrío;
erró el discurso mío
el camino mejor por verle estrecho
y puse al ancho pie, contento el pecho,
entre las flores viles
que en años juveniles
me puso con adélfica hermosura
el mundo, que tan lejos me mostraba
el límite que estaba
tras el nacer revuelto en sombra oscura,
sin ver que al fin se acaba
o se marchita o pierde
raro ingenio, fuerte ánimo, edad verde.
(*Peregrino* I, p. 161)

La dicotomía entre honra y amor, ante el cual el albedrío se somete a examen, aporta a la cuestión de la construcción del héroe épico en *El peregrino en su patria*. De entrada, hay que advertir que este contraste constituye una diferencia esencial entre el héroe épico de la novela bizantina y el héroe épico de la epopeya. La peregrinación piadosa de Godofredo en el último canto de la *Liberata* y de Ricardo Corazón de León en el segundo de la *Conquistada* son episodios piadosos protagonizados por hombres de armas en los que la caracterización del peregrino es temporal, pues ahí se representa al noble guerrero que ha de humillarse como Garcerán Manrique y Laín Osorio que reciben un par de bofetones por parte de sus enemigos musulmanes a cambio de poder contemplar el Santo Sepulcro:

Los dedos de las palmas a las puntas
así le imprime que con cinco escribe
cinco letras de fe, que todas juntas
dice el nombre que en el alma vive;
«si quién vive» —le dice—, «me preguntas,
ya el rostro en esas letras se apercibe
a decir que Jesús, mas no penetras
lo que hay de gloria en estas cinco letras»
(*Jerusalén* XV, LXIII)

En la novela bizantina, por el contrario, el peregrinaje no es temporal, si bien adquiriera muchas formas y requiera de ingeniosas tretas y engaños al uso de la *Odisea*. Aquí se ve una vez más que la narración bélica pasa a segundo término y que el viaje no importa en sí, sino su finalidad. La cual, en este punto de la novela, aún no es del todo clara, sino hasta que la idea de la Monarquía Hispánica como defensora de la fe católica —misma que guía a los protagonistas a unirse en honrado matrimonio— se manifieste en el libro segundo.

Si se habla de la construcción heroica de Nise, tampoco hay gran diferencia respecto a Pánfilo. La diferencia principal es que el proceso de purgación de sus pecados no se ve tan clara en la novela. A lo largo de toda la narración, ella sufre múltiples secuestros y peripecias propias de quien va disfrazado, desde que la encierran en la casa de los locos hasta que se enfrenta con su celoso hermano Celio que cree que corteja a Finea en el libro quinto. No obstante, ella también es una peregrina en su patria, como el narrador la llama en múltiples ocasiones, y también goza de la ayuda providencial, tal como se evidencia a propósito de su llegada a Francia:

Emilio, que ya no se acordaba de amor ni sabía que las desdichas de Nise hacían siempre aquel efecto, al contrario de la fortuna de César que sosegaba las aguas, como se vio una vez en el ejemplo de Amiclas, trató de salvar su vida, aunque con mucho trabajo, y guardando para otros muchos la de Nise el cielo, la arrojó en las orillas viva, como otra vez en la playa de Barcelona, que a nuestra historia dio principio. (*Peregrino* III, p. 496)

De aquí se concluye que, en este vaivén entre humano y sacro, Pánfilo de Luján se configura como un héroe de amor al puro estilo del Anfriso de la *Arcadia* (ambos procedentes de Petrarca que no del petrarquismo), peregrino siempre y víctima de un intenso fuego amoroso cuya resolución matrimonial no constituye una alianza entre casas reales, pero sí un imperativo contrarreformista que no puede llevarse a cabo sin un aprendizaje previo mediante el recorrido de la patria, entendida desde los dos planos hasta aquí expuestos.

La patria en su sentido más épico atañe al héroe en lo que respecta a su origen toledano que Lope exalta en el protagonista del *Isidro*. En el libro tercero, por ejemplo, cuando Celio cuenta a un Pánfilo disfrazado de anonimato la historia de los amantes fugitivos, Lope de Vega incluye algunos datos históricos alrededor de los cuales se mueven las familias de estos personajes:

Había en Madrid un caballero noble, grande amigo de mi padre y que se habían conocido los dos desde la guerra de Granada, en que el famoso hijo de Carlos Quinto, don Juan de Austria, allanó la rebeldía de aquellos bárbaros, cuya cerviz trujo nuevamente al yugo del Rey Católico, y aun creo que se hallaron juntos en la celebrada batalla de Lepanto. Resultó de este conocimiento que al cabo de muchos años trataron los dos por cartas y terceros casar

a Nise con un hijo de aqueste caballero que te digo, llamado Pánfilo, mas como en estos medios muriese el padre, cesó el propósito. Pánfilo, que por fama y un retrato ya estaba enamorado de Nise, y con razón, porque en doce leguas de distancia no era de temer que la fama fuese fabulosa, quedó tan triste que de una en otra imaginación vino a dar en esta que ahora te diré... (*Peregrino* III, pp. 371-372)

Las referencias a la Guerra de la Rebelión de las Alpujarras (1568-1571) y a la Batalla de Lepanto (1571) dotan a la narración, así como a los personajes, de cierta verosimilitud de la que carecerían los caballeros andantes. Y es que a lo largo de todo *El peregrino en su patria* no se descuidan jamás los hechos históricos pasados y contemporáneos, desde las grandes batallas de los años inmediatamente anteriores hasta los acontecimientos recientes: la paz de Vervins, por un lado; y, por el otro, la inminente expulsión de los moriscos (1609).¹⁹⁰

Conviene, entonces, señalar que cualquiera podría ser aquel Pánfilo de Luján del que se cuenta en el *Peregrino*, ya que lejos de ser un príncipe de una tierra lejana en el desconocido Mar Báltico, es un contemporáneo toledano que está enterado de primera mano del papel de hegemonía militar que desempeña su patria en el continente europeo y por todo el mundo conocido. He ahí la importancia de los frecuentes asaltos de la fortuna y de la dualidad humana y sacra de toda la novela: la formación del noble toledano por voluntad divina, casi como si se hablara de las mocedades de un futuro héroe llamado Pánfilo de Luján. Un personaje, por lo demás, de sangre noble y con un legado familiar sobre las espaldas al cual deberá honrar una vez que sus aventuras de formación espiritual por todos los rincones de su patria hayan culminado en la unión matrimonial con Nise, cuyos hermanos —según explica Celio— son una personificación de la relación entre las armas y las letras que predomina en el espíritu cortesano de la época, como bien se muestra en la ya citada mención del Sitio de Ostende.

Otro pasaje de la novela en el que la patria cobra una importancia fundamental se desarrolla a lo largo del segundo libro antes del ya mencionado episodio del Monasterio de Montserrat en el que el narrador interfiere y da cuenta de los prejuicios sobre los españoles y las demás naciones a propósito del encuentro de Pánfilo con un alemán y un flamenco:

Tiene ya las naciones sus epítetos recibidos en el mundo, cuya opinión una vez recibida es imposible perderla. A los escitas llaman crueles, a los italianos, nobles; a los franceses,

¹⁹⁰ Ya desde los años de redacción de *El peregrino en su patria* la cuestión de los moriscos es una de las principales preocupaciones de la corte de Felipe III ante la solución fallida de Felipe II tras la sublevación de las Alpujarras y las frecuentes hostilidades en el Mediterráneo que no cesarán a lo largo de este periodo de paz y treguas en Europa. Alvar Esquerra documenta esta discusión en la corte en su libro sobre el duque de Lerma (Alfredo Alvar Esquerra, *op. cit.*, pp. 297-305).

religiosos; a los sicilianos, agudos; a los flamencos, industriosos; a los persas, infieles; a los turcos, lascivos; a los partos curiosos; a los borgoñones, feroces; a los picardos, alegres; a los andegavos, fáciles; a los bretones, duros; a los alejandrinos, engañadores; a los egipcios, atrevidos; blandos a los lotaringios, a los españoles arrogantes y a los alemanes hermosos. (*Peregrino II*, p. 301)

Del diálogo que entablan estos personajes (cuya peregrinación sí tiene un origen y un fin devoto) con Pánfilo de Luján, hay que destacar en primer lugar la desmitificación de otros prejuicios comunes en la época en contra de los españoles (caso similar al de la soberbia, al de la ya citada arrogancia y al de la fanfarronería en la *Jerusalén conquistada* y en las comedias de historia contemporánea). En esta ocasión Lope pareciera querer refutar, mediante el diálogo, la opinión de que los españoles son ignorantes:

Uno de los alemanes, que mostraba un gallardo natural adornado de buenas letras, comenzó a discurrir en los amores de Filomena, diciendo que todo el tiempo que después de haberle cortado la lengua Tereo estuvo muda, quería ahora esquivar con la parlería de la voz la garganta. El español replicó que aquellas mismas palabras había dicho Marcial en un dístico:

*Filomena el incesto de Tereo
llora, y cuanto calló siendo doncella,
siendo ave parla.*

Alegrose el alemán de que en el español hubiese capacidad para tratar con él más que humildes cosas, que es insufrible caminar al lado del que por lo menos ignora la lengua latina, cuando no sepa otro género de facultad. (*Peregrino II*, pp. 246-247)

Esta refutación tendría sin duda algo que ver con la respuesta con la que años después el Fénix cerrará —no sin cierto orgullo de haber creado un nuevo sistema dramático que además de todo funcionara sobre el tablado— su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde la comparación se lleva a cabo una vez más frente a la opinión de los extranjeros, en este caso Italia y Francia:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente adonde
me llamen ignorante Italia y Francia.
Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
(*Arte nuevo*, vv. 362-369)¹⁹¹

¹⁹¹ La tradición literaria italiana, como es sabido, se tenía en la más alta estima en la España áurea; no obstante, poco se habla de la francesa que no parecía considerarse poca cosa. Respecto de esto, tampoco hace falta recordar que Quevedo imita a Joachim du Bellay en el soneto “A Roma buscas...”. De esta misma manera —en plena polémica

De vuelta al *Peregrino*, es justo señalar que en todo este pasaje hay un continuo parangón entre lo que se hace en España y lo que se hace fuera de ella. Comparación que resulta en beneficio de la imagen de la Monarquía Hispánica como defensora universal de la fe verdadera, cuyo prestigio se sostiene en los múltiples lugares sacros que alberga la península (como en tiempos de Felipe IV se valorará en los santos canonizados).¹⁹² Dice el alemán acerca de su patria:

Está aquella nuestra mísera y infelicísima tierra tan infestada de errores, que el demonio y sus ministros han sembrado en ella, que para salir del peligro que podía tener mi salvación, como el que huye del lugar inficionado, elegí la católica España por asilo, donde habiendo estados algunos años, bien lo conocerás en mi lengua, no quise salir sin visitar las estaciones que tiene tan dignas de maravillosa veneración. Los caminos de Galicia los veréis frecuentados de varias naciones, que por suma felicidad en la tierra tienen besar aquella en que el apóstol, vuestro patrón, depositó su cuerpo hasta el final juicio y con el ejemplo de muchos extranjeros príncipes de Carlomagno, en cuyo camino hoy duran los vestigios, le han venerado, supuesto que vosotros no conozcáis con tanto afecto el profeta de vuestra patria. (*Peregrino* II, pp. 247-248)

Respecto de la epopeya hay que destacar algunas cosas en este fragmento. En primer lugar, descuella una cuestión más formal que substancial: de nueva cuenta la verosimilitud. El alemán aclara, como el narrador del *Furioso* cuando Orlando lee los mensajes escritos en árabe sobre las cortezas de los árboles, por qué habla español. La comprensión entre éste y Pánfilo no se queda en suposición ni hay licencia de algún tipo que se conceda en beneficio de una narración encaminada a la maravilla. En el *Peregrino* cada uno de estos detalles se vuelve imprescindible, ya que en ellos Lope vacía la reputación de la Monarquía, el diálogo entre religión e imperio.

En segundo lugar —insertados ya en el terreno del fondo por encima de la forma— hay que notar que en este pasaje hay una conexión entre *La hermosura de Angélica* y su desfile de ciudades en el canto décimo y la cuestión de la peregrinación piadosa de Ricardo Corazón de León a Santiago de Compostela en el segundo de la *Jerusalén conquistada*. La alusión al famoso camino de Galicia

contra Gerardo Mercator y contra quienes tachaban de ignorantes a los españoles por el poco uso que hacían del latín en sus universidades— el autor de los *Sueños* dirá en su *España defendida*: “y la comparación de la lengua española en escritos y autores, no la he hecho hasta ahora, sino sólo en la propia lengua, en la cual compite con la griega y latina; y de las vulgares no con otra sino con la francesa, noble en escritores; que, en las vuestras, del latín se sirven hasta los oficios viles, por defecto de la propia” (Francisco de Quevedo, *España defendida* en *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1961, t. I: *Obras en prosa*, p.518).

¹⁹² Alain Hugon habla, a propósito de las relaciones entre España y Roma, de la canonización de Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y el Labrador Isidro en 1622, así como de sus implicaciones políticas y las disputas que hubieron de surgir al respecto dentro de la península entre los partidarios, entre ellos Olivares, de hacer de la autora de *El libro de la vida* patrona del reino de Castilla frente a los que se inclinaban por el apóstol Santiago como fue el caso de Quevedo (Alain Hugon, *Felipe IV y la España de su tiempo. El siglo de Velázquez*, Crítica, Barcelona, 2015, pp. 195-203).

no sólo tiene que ver con el diálogo entre religión e imperio, sino también con el doble significado con que se ha leído “patria” en las páginas anteriores: profana (España como conglomerado de reinos con sus distintivas iglesias) y sacra (España para los que vienen de fuera para reencontrarse con su fe). Lo cual se refuerza más adelante con la explícita mención de las proyecciones imperiales de Carlos V y del papel de la Inquisición que el alemán elogia de esta manera:

Los que en nuestra patria nos preciamos de católicos envidiamos la bondad y fortaleza de vuestros príncipes, y esta santa y venerable Inquisición, instruida por aquellos esclarecidos, felicísimos y eternamente venerables Reyes, con que enfrenada la libertad de la consciencia, vivís quietos, humildes y pacíficos al yugo de la romana Iglesia [...] Si hubiera podido aquel divino y glorioso Carlos V sosegar aquellos tumultos en el tiempo en que se disputaron los errores de Lutero, con tanta eficacia de sus parte, introduciendo en la Germania este freno santísimo de España, aquí donde me ves caminara con otro regalo y acompañamiento, pero yo me huelgo que mis padres me hayan dejado esta riqueza de la fe que sobre todas las cosas estimo y de esta pobreza le doy infinitas gracias. (*Peregrino* II, pp. 249-250)

Quizá no hay pasaje más contrarreformista que éste en toda la producción poética de Lope de Vega porque en ninguna otra obra la Contrarreforma pareciera tener la misma importancia que tiene en *El peregrino en su patria*. Ni siquiera en la *Jerusalén conquistada* donde hay una derrota cristiana causada por las ambiciones de los futuros reinos protestantes. En la epopeya trágica la contrarreforma se esconde de la misma manera que en la *Liberata* de Tasso, detrás de los argumentos y sus episodios ambientados en los tiempos de la verdadera unión cristiana. En la contemporaneidad del *Peregrino* hay una voluntad más bien propagandística configurada bajo un dramático enredo moral que encuentra su clave de interpretación en el enfrentamiento entre Pánfilo y los peregrinos extranjeros en el libro segundo.

A partir de una mirada global de la novela habría que decir que, como bien apuntaba Alfonso Reyes a inicios del siglo pasado, *El peregrino en su patria* sigue siendo una rareza, quizá la más rara de las obras cultas de Lope, cuya función en muchas ocasiones se reduce a la investigación de su producción teatral gracias al prólogo en el que el madrileño da cuenta de su fecundidad como dramaturgo. Afortunadamente, a los estudios de Reyes y de Francisco Yndurain se han sumado las importantes ediciones de Avalle-Arce y de González-Barerra quienes la han tratado a profundidad, más allá de la simple mención de Vossler o de Sáinz de Robles quien no incluyó el *Peregrino* en el tomo segundo de sus valiosísimas *Obras selectas* del Fénix, editadas por Aguilar.

En lo que respecta a esta investigación, resulta importante no perder de vista la posición en la que se ha de poner *El peregrino en su patria* dentro de la poética del Fénix. Ya se ha visto que, a diferencia del resto de las obras cultas que Lope de Vega escribió en este primer periodo que acaba en 1609, esta novela no tiene una correspondencia con otra en esta dualidad humana y divina en la que he hecho hincapié a lo largo de las páginas anteriores. El *Peregrino* se complementa solo, pues allí confluyen ambos modos bajo el término “patria”, de la misma manera en la que confluyen epopeya trágica y epopeya cómica.

Así mismo, hay que observar que la rareza de esta novela no sólo se debe a sus pocos lectores o a su posición dentro de la poética lopesca, sino también a su estructura. *El peregrino en su patria* es una mescolanza de muchas formas, temas y discursos, organizados todos bajo un bien medido marco de novela bizantina. En este sentido —y más allá de la preponderancia de la Contrarreforma—, podría también decirse que ésta es una de las obras más representativas de aquel clasicismo desengañado que modernamente hemos llamado “barroco” y que alcanzará su punto más alto con la armonía escénica y poética del teatro de Calderón de la Barca. Esto sin olvidar, claro está, el manierismo incontenible e desbordado de la *Arcadia* y de *La hermosura de Angélica* que anteceden a *El peregrino en su patria*, obra narrativa de transición hacia la gran epopeya: la *Jerusalén conquistada*.

Con respecto a lo épico, hasta aquí se ha analizado la caracterización de los personajes, principalmente de los protagonistas, así como las locaciones reales y el tiempo histórico que permite al Fénix explotar mejor la conjunción entre religión e imperio. Una diferencia relevante entre el héroe épico en verso y el héroe épico en prosa es el papel que el amor desempeña: por una parte como aliciente de la peregrinación; por la otra, como impedimento. La razón es clara: la novela griega constituía ya en Heliodoro y Aquiles Tacio una disminución substancial de lo épico sobre la menos épica de las epopeyas homéricas, de la cual quedaban en primer plano las aventuras, aunque no sin una dosis de religiosidad pagana. Por esta razón, es interesante y original *El peregrino en su patria* frente a las novelas de Jerónimo de Contreras y de Núñez de Reinoso que ya está tan contaminada de la influencia los libros de caballerías. Ya ni hablar de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* —último capítulo sin revisión final de aquel virtuosismo narrativo que nace en *La Galatea* y fascina en el *Quijote*— donde lo épico aparece muchas veces no sin ciertos rasgos de aquella ironía que distingue a Cervantes.

El peregrino en su patria es quizá, en este mismo sentido, la novela bizantina que más se acerca a los preceptos del Pinciano cuando éste asegura que entre prosa y verso no hay mayor diferencia; mientras que en el caso cervantino la narración en prosa ya ha adquirido finalmente aquel lugar de prestigio que los pedantes tanto negaron a los Amadises y Palmerines. En otras palabras, la novela de Lope intenta devolverle a la narración en prosa lo épico que Heliodoro y Aquiles Tacio habían diluido; Cervantes prefiere asumir los preceptos classicistas y tomar una ruta distinta, pese a que los caminos de ambos dramaturgos apuntaban hacia la narración. La pretensión de Lope de Vega en aquellos momentos se dirigía a la creación de su epopeya y sólo más tarde, con el éxito del *Quijote* y de las *Soledades* que condicionan la interpretación de *La Gatomaquia*, hacia una narración más novelesca que se cierra con *La Dorotea* y, años antes, con las novelas a Marcia Leonarda que a inicios del reinado de Felipe IV no serán ajenas a la experiencia épico-novelesca adquirida en *El peregrino en su patria*.

2. LA CONFIGURACIÓN DEL HÉROE LOPESCO EN LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA

Los primeros años de la década de 1620 son —como he mencionado a propósito del tiempo transcurrido entre la *Jerusalén conquistada* y *La Gatomaquia*— tiempos de crisis en lo que se refiere a la poética de Lope de Vega. Entre la renovación aristotélica que suponen su epopeya trágica, *El peregrino en su patria*, el *Arte nuevo de hacer comedias* y el triunfo de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624) son dos libros fundamentales que no pueden dejar de mencionarse, ya que en ellos se pone de manifiesto esa crisis o, más bien, esa actitud crítica frente a la propia y la nueva poesía que se extiende desde estas dos misceláneas hasta *El laurel de Apolo* (1630).

Sobre esta revisión crítica de la poética lopesca y gongorina hay que destacar, desde luego, las composiciones narrativas en verso que dan título a estas misceláneas, pero no sólo. Amén de estos poemas mitológicos o fábulas que corresponden a un primer momento de acercamiento a la poesía nueva (según he expuesto en torno a las relaciones entre el *Polifemo* gongorino y *La Circe*), destacan las cuatro novelas al estilo italiano (*Las fortunas de Diana*; *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*) que eruditos, críticos y editores agrupan hoy bajo el título de *Novelas a Marcia Leonarda* de acuerdo con la ficción novelesca de suponerlas narradas para

Marta de Nevares a quien Lope apostrofa constantemente. Apóstrofes que, por lo demás, no están exentos de reflexiones poéticas que se presentan como ingenuas explicaciones a una inexperta Marcia Leonarda. Sirva de ejemplo esta interrupción de la narración en la novela *Guzmán el Bravo* (la tercera y última de las de *La Circe*):

... a hurto de los de Leonelo, que ya sentía la familiaridad con que se afratelaban. 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, de suerte que aunque venga huyendo una oración bárbara de la griega, latina, francesa o garamanta, se puede acoger a nuestro idioma, que se ha hecho casa de embajador, valiéndose de que no se ha de hablar común, porque es vulgar bajeza. Después de muchas determinaciones y dudas, Felicia escribió así...¹⁹³

La crítica a la lengua gongorina que se parodia en todo el *Burguillos* aparece aludida aquí con mayor agresividad en ocasión de una simple aclaración donde al Lope narrador no le interesa explicar el significado de la palabra, sino sólo fustigar la costumbre de usar vocablos extranjeros para adornar el discurso en contra de la “vulgar bajeza” que supone, desde un punto de vista irónico, el decir lo que se quiere decir en castellano. Esta misma actitud crítica y reformadora, presente en los poemas y en las novelas italianas, se hace más que evidente en las epístolas en prosa y verso que Lope incluye en ambas misceláneas (de entre las cuales, no por casualidad, Sainz de Robles clasificó tres dentro de los “Cinco ensayos sobre poesía” en su ya clásica selección de las obras del Fénix),¹⁹⁴ en las que la tendencia del madrileño es principalmente a defenderse o a vituperar los

¹⁹³ Lope de Vega, *Guzmán el Bravo, Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Castalia, Madrid, 2007, p. 203. En adelante me limito a citar el nombre de la novela seguido del número de página en esta edición. Otro ejemplo como estos (de entre los muchos que pueden hallarse a lo largo de las cuatro novelas) está en *La prudente venganza* donde el narrador repite una y otra vez la palabra “himeneo” como si de una voz ya consolidada en castellano se tratara, hasta que finalmente interrumpe la acción para contar una anécdota que resulta graciosa por la dosis de desengaño que contiene: “Casose un hidalgo amigo mío, de buen gusto, y la noche primera que se había de celebrar el himeneo en griego y la boda en castellano, 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”. Quizá este mismo desengaño se refleje en la novela, pues la protagonista Laura se casa con Marcelo creyendo, por una carta falsa de sus padres, que su amado había muerto en la Nueva España. Ante los himeneos ideales sólo hay bodas por pactos y conveniencias. No importa cuán rico sea el marido si la mujer ama a otro.

¹⁹⁴ Hablo de la célebre “Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía” — que cito inmediatamente después de la llamada a esta nota —, presente en *La Filomena*; además de “Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia” y la “Epístola a don Francisco López de Aguilar” ambas en *La Circe*. A éstas se suman “Cuestión del honor debido a la poesía” que Sainz de Robles extrae de las *Rimas* y “En elogio y alabanza de la poesía” que “sirvió de prólogo al libro del licenciado Pedro Soto de Rojas *Desengaño de amor*, editado en 1623” (Federico Carlos Sainz de Robles, “Nota preliminar” a *Cinco ensayos sobre poesía* en Lope de Vega, *Obras selectas*, Aguilar, México, 1991, t. II, p. 1047). Vale la pena mencionar aquí los estudios de Joaquín de Entrambasaguas quien, a propósito de la *Spongia*, menciona la epístola cuarta en verso de *La Filomena* “A don Diego Félix de Quijada y Riquelme”, pues según el crítico en ella pervive algo de “dos largas composiciones en tercetos endecasílabos, donde se contesta directamente, pero de modo violentísimo, a todos los ataques de Torres Rámila” (Joaquín de

procedimientos de la nueva poesía. Sirva de ejemplo este fragmento sobre el uso de la retórica que recuerda, en lo que se refiere a las proporciones del cuerpo, a la definición de hermosura que Lope explora en la canción de Olimpo en el tercero de la *Arcadia*:

Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración [...] Hacer toda la composición figuras es tan vicioso e indignante, como si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas. Pues esto, Señor Excelentísimo, es una composición llena de estos tropos y figuras: un rostro colorado a manera de los ángeles de la trompeta del Juicio o de los vientos de los mapas, sin dejar campos al blanco, al cándido, al cristalino, a las venas, a los realces, a lo que los pintores llaman encarnación, que es donde se mezcla blandamente lo que Garcilaso dijo, tomándolo de Horacio:

En tanto que de rosa y azucena

(*La Filomena*, “Respuesta de Lope de Vega Carpio, p. 314)

Es importante no soslayar el panorama crítico que unifica las *Novelas a Marcia Leonarda* y los poemas mitológicos del Fénix, pues en la práctica de ambos géneros se advierten ya en marcha dos de los ejes centrales que se reconocen en torno a *La Gatomaquia*: crítica a la nueva poesía y asimilación de los héroes cervantinos.

Dentro de este panorama crítico que motiva la redacción de estas cuatro novelas, el caso de Cervantes y la novela italiana aparecen con mucha mayor frecuencia, de modo que la escritura de las *Novelas a Marcia Leonarda* podría concebirse más como un desafío para el mismo Lope de Vega que como un intento por defender una poética en clara relación dialéctica con la poesía gongorina. En este sentido, no es de extrañar que el Fénix no teorice lo suficiente en algún otro sitio de sus misceláneas sobre la novela italiana, la cual, por otra parte, declara menospreciar hasta cierto punto en las primerísimas líneas de *Las fortunas de Diana*:

No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en la *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo. (*Las fortunas de Diana*, p. 45)

La mención de la *Arcadia* y *El peregrino en su patria* es muy significativa, de la misma manera en que lo es aquello del modo humilde que distingue a esas creaciones literarias de la novela italiana. Tal discriminación pone de manifiesto los objetivos épicos de ambas novelas en las que la

Entrambasaguas, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los Preceptistas aristotélicos*, p. 351. Véanse pp. 359-376).

construcción de un héroe contrarreformista, dentro de un tiempo y espacio ceñido por la verosimilitud, pone en un mismo nivel la epopeya en verso y la epopeya en prosa, aun cuando ésta última requiera de las técnicas de la epopeya cómica.

Por consiguiente, es posible advertir que las observaciones de Tasso, Pinciano y Cascales siguen vigentes a la hora en la que Lope concibe la narración en prosa como una variante más de la epopeya, hecho que se trasluce abiertamente en la epístola séptima de *La Circe* al desestimar una vez más que el verso sea un componente esencial de la poesía:

De los metros y número no hay que tratar, porque el modo métrico y armónico no es esencial al arte, por donde verá Vuestra Excelencia que se engaña quien piensa que en esta novedad de locuciones consiste. *Potest enim poeta uti argumento suo et per decentes similitudes discurrere sine versu*, y note Vuestra Excelencia aquel *per decentes similitudes*. Luego la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo, las prosas del Sannazaro y piscatorias del S. Martino. Aquí repare Vuestra Excelencia en quien dice que con ciertos poemas nuevos se restauraba la poesía, que a su parecer debía de andar perdida en Italia y en España. (*La Circe*, “A un señor de estos reinos. Epístola séptima”, p. 685)

No obstante, la novela italiana ha de seguir necesariamente por otros derroteros que poco tienen que ver con la cuestión de la epopeya en prosa o de las épicas menores. Éstas pasan, en cambio, a ser simples componentes o recursos narrativos que se funden en un supuesto capricho de Marta de Nevaes. Sobre la prosa y el verso poco hay que decir además de un pasaje oscuro —como bien lo cataloga Presotto— en *La desdicha por la honra*. Cuando Silvia y Felisardo se reencuentran luego de que el héroe morisco huyera de Nápoles por verse deshonorado ante la expulsión de los moriscos de 1609, el narrador de la novela comenta: “Aquí, señora Marcia, ni aun los hipérboles de los versos serían bastantes, cuanto más la llaneza de la prosa, que ni es historial ni poética...” (*La desdicha por la honra*, p. 137).

Lope, en clara sintonía con lo dicho en la epístola séptima de *La Circe* y en las primeras líneas de *Las fortunas de Diana*, declara que este tipo de narración no es histórica ni poética, es decir una relación, las más de las veces retóricamente bien adornada, de acontecimientos pasados y nobles cuya única variante posible es la de lo verdadero frente a lo verosímil. La distinción entre *El peregrino en su patria* y la *Jerusalén conquistada* frente a *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, por ejemplo, prevalece aquí. La novela a la italiana, por su argumento de invención, está fuera de toda categorización aristotélica. Aun así la mención de la prosa y del verso alude a esa dualidad narrativa que Ariosto ya advertía en la segunda estrofa del *Furioso*:

Dirò d’Orlando in un medesimo tratto

cosa non detta in prosa mai né in rima
(*Orlando furioso* I, 2, vv. 1-2)

Poco importa la forma frente a la novedad. Tanto en Ariosto como en Lope, los personajes habrán de salir de sus convencionalidades: el prudente Orlando que ya de enamorado pasará a loco y los héroes lopescos que en diversas ocasiones rompen los estereotipos de la Comedia Nueva y de otros géneros, desde la heroína bizantina que pierde su virginidad antes de escapar en *Las desdichas de Diana* hasta la mujer noble enamorada no del galán, sino de su servidor en *Guzmán el Bravo*.

Más importantes resultan las múltiples burlas del narrador en torno a la cuestión de la verosimilitud y, por supuesto, su teoría de las digresiones e interrupciones que él llama “intercolumnios”: “Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia, y escusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido” (*La desdicha por la honra*, p. 139).

El verdadero problema de fondo no es entonces la forma, sino la verosimilitud de la creación poética. Este elemento fundamental que Lope de Vega trata con especial atención en *El peregrino en su patria* y en la *Jerusalén conquistada*, reaparece también en *Las fortunas de Diana* como punto de partida de una clasificación de las novelas que no habrían de ser consideradas epopeyas bajo los términos que se han expuesto y analizado con anterioridad:

En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas “cuentos”. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias, y se llamaban en lenguaje puro castellano “caballerías”, como si dijésemos “hechos grandes de caballeros valerosos”. Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa. El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso... (*Las fortunas de Diana*, pp. 45-46)

No obstante, si el *Quijote* representó para Lope una fuerte crítica no sólo a los ideales caballerescos, sino heroicos en términos generales, las *Novelas ejemplares* habrían puesto en duda la actualidad de aquellas bases aristotélicas sobre las que se asentaba la asimilación entre Homero y Heliodoro. De suerte que Lope no puede evitar, aun con orgulloso desdén, proponer su propio modo de novelar ante aquel género que Cervantes había logrado “nacionalizar” (en el mismo sentido en el que los críticos hablan de la Comedia Nueva como del teatro nacional español) al

desestimar, en primer lugar, que la novela italiana sea algo novedoso frente a la tradición medieval castellana y, en segundo lugar, al replantear los orígenes de su *Arcadia* y de su *Peregrino*, casi como si dijera que en aquello de la prosa él fue primero, pero de una manera mucho más elevada y, sobre todo, ejemplar:

y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y dellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares como algunas *Historias trágicas* de Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos. (*Las fortunas de Diana*, pp. 46-47)

En este pasaje, una vez más, sale a flote la importancia de aquella ejemplaridad con la que Bandello irrumpe en el mundo renacentista, frente a un Boccaccio risueño que poco agradaba a Petrarca, y que se manifiesta en la colección de novelas a la italiana de Cervantes. Que tal cosa pueda señalarse en las *Novelas a Marcia Leonarda* dependerá ya de cada intérprete.¹⁹⁵ La tendencia a vituperar la escasez del *prodesse* frente a tanto *delectare* —ya sea en la novela italiana o en los libros de caballerías— es para entonces un motivo bastante común entre quienes optaban por reprocharlos públicamente y redactarlos en el anonimato. El caso del Fénix no es muy diferente, pues, como señala Francisco Rico, “Lope ofrecía el deleite de la trama, la fábula que suspende y admira”.¹⁹⁶ Ya ni se diga de la inverosimilitud de estas novelas que tanto obsesionaba al Lope del *Peregrino* y de la *Jerusalén* y que aquí se diluye tan cínicamente como muchos críticos ya han anotado.¹⁹⁷ Y quién sabe hasta qué punto la supuesta petición de Marcia Leonarda no sea más que un artificio literario empleado por Lope en favor de este obligado desdén hacia lo poco ejemplar.

¹⁹⁵ A propósito de esta cuestión resulta interesante la lectura de Marina Scordilis Brownlee quien recuerda aquello que he mencionado anteriormente en torno a *El peregrino en su patria*: “The most constant threat posed by the novella was (like the *libros de caballerías* and *comedias* as well) that of imaginative fiction in general, which was considered to be synonymous with immorality” y más adelante agrega: “In order to combat this notoriety, *novelistas* continually invoked exemplariness in their prologues, although more often than not this was for them nothing more than a *pro forma* gesture (Marina Scordilis Brownlee, *The poetics of literary theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their cervantine context*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, p. 8).

¹⁹⁶ Francisco Rico, “Prólogo” a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza, Madrid, 1968, p. 11.

¹⁹⁷ En el mismo prólogo a su edición de las *Novelas a Marcia Leonarda*, Rico comenta más adelante “La verosimilitud de tales sucesos centrales no le preocupa mayormente; quien en *El peregrino en su patria* había defendido que «las cosas se escriben por notables» (sitiándose a mil leguas de la moderna novela realista), por fuerza debía asentir a la opinión de Aristóteles: «es verosímil que ocurran cosas contra lo verosímil» (1461 b 15)” (*Ibidem*, p. 12). De igual forma, George Cirot, en su muchas veces citado artículo sobre las novelas de Lope, comienza su examen discutiendo acerca de la verosimilitud de cada una de ellas (véase George Cirot, “Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, 28 (1926), pp. 321-355) y George Güntert, por su parte, también se concentra en esta cualidad a propósito de *Las fortunas de Diana* (George Güntert, “Lope de Vega: novelas a Marcia Leonarda”, *Studia Aurea Monografica: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1 (2010), pp. 234-235).

Por su parte, Francisco Yndurain comenta estos pasajes con notable acierto al poner en duda esta relación entre el cuento, los libros de caballerías y las novelas a la italiana: “Lo más difícil de admitir de lo que Lope escribe en su introducción es la identificación de los cuentos viejos, no escritos y transmitidos oralmente con «con una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías* [...]»”.¹⁹⁸ A mi juicio, estos pasajes, que podríamos hoy considerar poco precisos, dan cuenta de aquella misma asimilación de la que he hablado entre Ariosto y Tasso. La diferencia es que la epopeya ha perdido su centralidad ante una infinidad de modos de narrar que ya no pueden explicarse aristotélicamente. Ahora Lope habla de Boiardo y Ariosto como novelas de caballerías en verso, lo cual Yndurain califica como “una inteligente aproximación de dos formas literarias muy similares en la concepción, temática y composición, de que es síntesis sublimada el *Quijote*”.¹⁹⁹ He aquí esa paulatina independencia que adquiere la prosa de ficción, como en *El peregrino en su patria* y la predilección que Lope mostraba por Tasso por encima de Heliodo en aquella primera época cuya tan marcadamente épica que difícilmente tendría algún lazo sólido con la novela a la italiana.

Ésta —a diferencia de la bizantina o de los libros de pastores y de caballerías— resulta difícil de clasificar a partir de los postulados aristotélicos de Tasso, Pinciano y Cascales. No obstante, ya en la España del siglo XVI este género goza de cierto prestigio gracias a la canonización de Boccaccio como modelo por parte de Pietro Bembo en sus *Prose de la volgar lingua*, las observaciones de Giraldis Cinzio, y, por supuesto, las antes mencionadas por Lope novelas de Matteo Bandello que, a su vez, constituyen verdaderas minas de argumentos para los dramaturgos de toda Europa. En el caso particular de lo épico en la novela italiana habría que observar correspondencias entre ésta y la epopeya, así como dificultades, casi de orden natural, para relacionarlas.

Antes que nada, conviene reparar en que por “novella” se entiende etimológicamente “noticia” o “novedad”, hecho que permitiera emparentar —por ejemplo— las piezas del *Novellino* con los romances fronterizos en la tradición hispánica. Sin embargo, es bien sabido que los personajes mitológicos, clásicos e históricos del *Novellino* están acoplados dentro de un aura de ficción novelesca a la que se agrega un artificio epigramático del que Boccaccio sacará mejor provecho ampliando y mezclando con los *lais* a los que tuvo acceso durante su estancia en Nápoles cuando

¹⁹⁸ Francisco Yndurain, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 45-46.

esta ciudad aún se encontraba bajo el dominio de los Anjou franceses. Ya ni que decir de la función de las novelas del *Decameron*, entre las cuales se encuentran historias más bien bizantinas sin otro fin que el del mero entretenimiento en medio de la peste de 1348.

Si la novela italiana medieval es incompatible con la épica gracias a la novelización de personajes como Carlomagno —al puro estilo de *El libro de Alexandre* o de *Apolonio*—; la novela italiana renacentista de Bandello también resulta problemática al no ser contenedora de historias míticas, sino de acontecimientos que se presentan como verdaderos y contemporáneos, pero sobre todo cotidianos, aunque sorprendentes:

Sovvenendomi poi che voi più e più volte essortato m'avete a fare una scielta degli accidenti che in diversi luoghi sentiva narrare e farne un libro, e già avendone molti scritti, pensai, sodisfacendo a l'essortazioni vostre, che appo me tengono luogo di comandamento, metter insieme in modo di novelle ciò che scritto avea, non servando altrimenti ordine alcuno di tempo, ma secondo che a le mani mi venivano esse novelle disporre, e a ciascuna di quelle dar un padrone o padrona dei miei signori e amici. (Matteo Bandello, *Novelle* I, 1, pp. 86-87)²⁰⁰

De hecho, este artificio también aparecerá más tarde en España en ambientes más realistas como el de la picaresca. Baste recordar la novela intercalada de Doridio y Oracio al final de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, la cual se introduce justamente como una noticia o novedad contemporánea a las andanzas por Roma del pícaro protagonista:

En libertades de españoles estábamos tratando sobre mesa, cuando entró por la puerta un gentilhomme napolitano, diciendo:

—Vengo a contar a Vuestra Señoría el caso más atroz que se ha visto en nuestros tiempos, que hoy ha sucedido en Roma. (*Guzmán de Alfarache*, primera parte, III, 10, p. 469)

En la novela italiana hay, entonces, dos extremos en los que la inclusión de lo épico es imposible. Por un lado, es evidente que la novela —en una línea más medieval— tiende a convertir la historia, e incluso el mito, en fantasía, milesia o patraña, por seguir a Timoneda:

no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto de nuestro saber y bajo entendimiento y, por más aviso, el nombre dél te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser, porque Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente

²⁰⁰ Cito de Matteo Bandello, *Novelle*, ed. Elisabetta Menetti, Rizzoli, Milano, 2011. En adelante, como aquí, cito el número de libro con numeración romana y el número de novela con arábica, a continuación señalo las páginas según la edición de Elisabetta Menetti.

amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad (Juan de Timoneda, *El Patrañuelo*, “Prólogo al amantísimo lector”, p. 41).²⁰¹

Por el otro, hay que apuntar que en la novela italiana cobran protagonismo la fortuna y el ingenio boccaccesco. Se trata de un mundo en el que no hay Dios o Providencia que salve a los seres humanos de perecer ante verdaderas tragedias en un ambiente secularizado.

Frente a esta dicotomía, lo épico se posiciona en un punto medio entre idealismo y realismo —lo que anglosajonamente llaman algunos críticos *roman* y *novel*—²⁰² en algunas novelas de Pedro de Salazar, pero, sobre todo, en *El Abencerraje* y en *El amante liberal* y *La española inglesa* de Cervantes. La novela bizantina —con todo y sus elementos narrativos que comparte con la epopeya— pone los naufragios, los trabajos, los designios celestiales y las peripecias a disposición de la novela italiana y del vaivén humano de su mundo. No obstante, el tema es también una cuestión central al hablar de la entrada de lo épico en la novela italiana. En estas novelas no se narran las hazañas de los héroes castellanos que correrían el riesgo de ser mitificados a la manera medieval, sino de héroes de invención más o menos contemporáneos a los que puede conferirse una presunta existencia que —según se ha visto en *Bandello* y *Alemán*— no es más que una codificación típica de un género ficticiamente noticioso. Esto se ve, por ejemplo, en las novelas cervantinas ya señaladas donde al final de ambas se insiste en traer la narración al presente del lector a partir de la fórmula “hasta hoy”:

Todos, en fin, quedaron contentos, libres y satisfechos, y la fama de Ricardo, saliendo de los términos de Sicilia, se extendió por todos los de Italia y de otras muchas partes debajo del nombre del amante liberal, y aún hasta hoy dura en los muchos hijos de Leonisa, que fue ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura. (*El amante liberal*, p. 159)²⁰³

Por estos rodeos y por estas circunstancias los padres de Isabela cobraron a su hija y restauraron su hacienda; y ella, favorecida del cielo y ayudada de sus muchas virtudes, a despecho de tantos inconvenientes, halló marido principal como Ricaredo, en cuya compañía se piensa que aún hoy vive en las casas que alquilaron frontero de Santa Paula, que después compraron de los herederos de un hidalgo burgalés que se llamaba Hernando de Cifuentes. (*La española inglesa*, p. 263)

²⁰¹ Cito de la edición de Rafael Ferreres, Castalia, Madrid, 1971.

²⁰² Véase el ensayo de Edward C. Riley, “Cervantes: una cuestión de género”, en George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 37-51.

²⁰³ Cito todas las novelas de las *Novelas ejemplares* de la edición de José García López, Real Academia Española, Madrid, 2013.

El carácter ejemplar de estas novelas, por ejemplo, es relevante, ya que los protagonistas de ambas comparten ideales políticos o religiosos con la Monarquía Hispánica frente a un poder enemigo, ya sea el moro en *El amante liberal* que el protestante en *La española inglesa*. De hecho, conviene detenerse en el fragmento arriba citado donde se dice que Isabela fue “favorecida del cielo” y “ayudada de muchas virtudes”, lo cual hace patente la intromisión de lo épico a partir de la construcción de un héroe piadoso en pleno intercambio dialéctico con un mundo de personajes corrompidos, desde la reina inglesa, hasta aquellos que usan falsos hechizos para hacer daño a Isabel en *La española inglesa*, o al licenciado Vidriera en la homónima novela.

Las *Novelas a Marcia Leonarda* son el siguiente eslabón, y al igual que de las *Novelas ejemplares* se dice, las de Lope han sido etiquetadas o relacionadas con otros géneros narrativos. Destaca en primer lugar la idea de “novela en forma de epístola” que tantos críticos han mencionado²⁰⁴ de cara a la innovación que supone que, en palabras de Yndurain, “el autor se dirija a persona tan próxima y querida, pues los demás se dirigen a lectores, o lectoras, imaginarios”.²⁰⁵ En este sentido, Francisco Rico habla de novela bizantina a propósito de *Las fortunas de Diana*; de historias de cautivos cervantinas en torno a *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*; y de drama de honor cuando menciona *La prudente venganza*. Todas ellas unidas por sus protagonistas que, por cierto, “suelen pertenecer al linaje del peregrino, del siempre errante”.²⁰⁶ Por otro lado, Antonio Carreño asegura que “*Las fortunas de Diana* participan del *romanzi* [sic] de la novela bizantina al estilo de Heliodoro; *La desdicha por la honra* casa dentro del formato de la novela morisca. Por otra parte, *La prudente venganza* estaría dentro de las técnicas de los *novellieri* y de «El curioso impertinente» de Cervantes. Las mismas resonancias cervantinas, dentro del género de caballería las presenta *Guzmán el Bravo*”.²⁰⁷

Como punto de partida del análisis de lo épico en las *Novelas a Marcia Leonarda* valdría la pena no irse directamente a la fuentes o influencias, sino hacer una primera división de acuerdo con los términos que hasta aquí se han manejado, es decir: trágico y cómico. Entendidos, sin embargo, no tanto por el tipo de narración, estilo o argumento, cuanto por el desenlace de cada una de estas novelas.

²⁰⁴ Véase Alonso Zamora Vicente, *op. cit.*, p. 135, Karl Vossler, *op. cit.*, p. 175 y Felipe Pedraza, *Pasiones, obras y fortuna...*, p. 134).

²⁰⁵ Francisco Yndurain, *op. cit.*, pp. 54-55.

²⁰⁶ Francisco Rico, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁷ Antonio Carreño, “Introducción” a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2011, p. 58.

En este punto interviene el teatro que pasa de ser un rico complemento en *El peregrino en su patria*, a devenir un inseparable y fundamental mecanismo en *La Gatomaquia* y *La Dorotea*. Lope es durante los años de publicación de *La Filomena* y de *La Circe* el más grande dramaturgo del momento y explota más distendidamente sus propios preceptos contenidos en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Sobre todo, aquellos que se refieren a la disposición de la fábula. Recuértese, por ejemplo, en *Las fortunas de Diana*, el relato de aquél cuya avaricia separó a los amantes protagonistas (Celio-Diana) al robar las pertenencias de Diana cuando escapaba embarazada para reunirse con Celio que no había podido hasta ese momento deshacerse de la compañía de Otavio (su amigo y hermano de Diana). Este personaje, por azares típicos propios de la comedia de enredo, le cuenta al propio Celio durante una navegación hacia las Indias occidentales acerca de esta inmoral bien asida ocasión, la cual —en la misma consciencia del beneficiado— no está exenta de futuros giros inesperados de la voluble fortuna según los mecanismos del mundo sublunar boccacesco:

No sé qué condición pudo moverme a cosa tan mal hecha, que, tomando a toda furia la calle, no quise aguardar el suceso, porque hay fábulas que hasta la segunda jornada llegan felicemente y a la tercera se pierden. (*Las fortunas de Diana*, p. 91)

El genio lopesco como constructor de fábulas queda abiertamente demostrado en este fragmento. La peripecia de la novela bizantina se reduce a etapas dentro de la novela italiana: cambios de fortuna en lugar de los obstáculos que suministra la Providencia en favor de la formación del héroe, mismos que se trasladan a las recomendaciones de Lope a propósito de la comedia:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber en lo que para.
(*Arte nuevo*, vv. 231-239)

En este sentido podría hablarse de dos cosas. En primer lugar —en lo que concierne a la reestructuración y construcción— de una poética definida que trasciende los géneros y las formas discursivas: lo mismo sería reducir el argumento de una canción a un soneto o amplificar cualquier

composición en verso a una glosa. La diferencia es que, como es bien sabido, la prosa y sus escasas reglas permiten al escritor mayor libertad. En segundo lugar, ha de hablarse, por supuesto, del tantas veces mencionado teatro del mundo que Lope explota magníficamente aquí en torno a la figura de este personaje secundario que no sólo interviene para mal en la comedia de los protagonistas, sino que también es protagonista de su propia comedia (o en su caso tragedia, pues habrá de morir a manos de Celio). Y es que en la novela cuando a uno le va mal al otro le va bien y viceversa, pues, amén del ingenio, operan de una manera muy laxa la *hybris* y la *hamartia* trágicas.

Ahora bien, si se piensa exclusivamente en los protagonistas cuyas características se ve influidas por el tipo de novela de proveniencia (las cuales ya señaló Antonio Carreño), se concluye que las *Novelas a Marcia Leonarda* son, como es obvio, dos cómicas y dos trágicas. Los amantes novelesco-bizantinos y el caballero-cautivo que lograrán superar la adversidad en *Las fortunas de Diana* y en *Guzmán el bravo* frente al morisco honrado y el amante que porfía hasta morir. Los héroes de *La desdicha por la honra* y de *La prudente venganza* son víctimas de su incompatibilidad con el mundo al que pertenecen.

De *Las fortunas de Diana* poco puede decirse que no se haya dicho antes, pues al ser ésta la primera (la única que apareció en *La Filomena* de 1621) es la que más ofrece material en lo que se refiere a una poética de la novela italiana y de la prosa de ficción en general en Lope de Vega. Hasta ahora se ha hablado una y otra vez de las menciones a Heliodoro y Aquiles Tacio, así como de las alusiones a la *Arcadia* y a *El peregrino en su patria* que en la mitología poética del Fénix validarían al Lope novelador frente a un Cervantes que se declara en las *Novelas ejemplares* como el primero en España.

Por estas mismas razones, y ante una *Galatea* y un *Persiles* que pasan desapercibidos a causa de la fama y éxito del *Quijote*, Lope de Vega se estrenó con una novela donde la verosimilitud pseudo noticiosa que he señalado en Bandello y Cervantes²⁰⁸ encuadra una breve —e iniciada *ab ovo*— novela bizantina. Ésta, a su vez, recoge de nueva cuenta la enseñanza de Jerónimo de Contreras al intercalar no autos sacramentales, sino largas composiciones pastoriles cuando Diana,

²⁰⁸ Escribe Lope al final de la novela al uso de los ejemplos cervantinos que he señalado a propósito de *El amante liberal* y *La española inglesa*: “El contento de estos amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced con su grande entendimiento le figure, pues ya su imaginación se habrá adelantado a exagerársele; que yo me parto a Toledo a pedir albricias a Lisena y Otavio de que ya hicieron fin las fortunas de la hermosa Diana y el firme Celio” (*Las fortunas de Diana*, p. 104).

perdida y sin pertenencias, da a luz en una aldea para posteriormente entrar en servicio del duque de Béjar que se prenda de sus versos. Como Nise con el conde Emilio de la Angüilara, en *Las fortunas de Diana* hay un disfraz de por medio y una afición de parte de los poderosos que obliga al amante protagonista a moverse y generar nuevas aventuras y peripecias destinadas al encuentro final de los amantes. No obstante, a diferencia de *El peregrino en su patria*, esta novela tiene otros propósitos; de manera que los términos cargados de significado que anteriormente he señalado en torno al *Peregrino* aquí se vacían por completo, si bien no desaparecen del todo.²⁰⁹

En primer lugar, conviene hablar de la “patria”, cuyo tratamiento hace pensar irremediablemente en la acepción humana que Lope le otorga en el *Peregrino*, en el siguiente fragmento clave de *Las fortunas de Diana*:

Estuvo algunas noches con ella, diciéndole todo lo que prevenía para su partida, de que recibía notable gusto, porque imaginaba que se escusaba de tan graves pesadumbres; y considerando que no había de volver más a su casa y deudos, no quiso dejar de aprovecharse de algunas cosas, así por esto como por lo que podía sucederle, que es varia la fortuna y pocas veces favorece a los amantes fuera de sus patrias. (*Las fortunas de Diana*, p. 59)

Aunque el narrador se refiere a la misma patria humana presente en el *Peregrino*, es importante notar que su acepción no es otra que la de “hogar”. Con patria podría entenderse también Toledo porque de ahí son los amantes, pero nunca el conglomerado de reinos que se enuncian en *La hermosura de Angélica* y cuyas distintas locaciones se ensalzan en *El peregrino en su patria*. En *Las fortunas de Diana* poco importan Valencia, Zaragoza y Barcelona. Los movimientos de Diana y Celio dentro y fuera de la península no son más que una excusa para mostrarle al lector las virtudes de cada región española. Por el contrario, el narrador prefiere detenerse en la parte lírico-pastoril que protagoniza Diana y retomar los hilos de las aventuras de Celio cuando éste ya está metido en problemas o cuando ya ha llegado a su lugar de destino.

²⁰⁹ Las diferencias que a continuación señalo entre *El peregrino en su patria* y *Las fortunas de Diana* son fruto de una evidente similitud basada en el ya mencionado asunto de la reelaboración bizantina dentro de la novela italiana. Estas similitudes ya han sido apuntadas anteriormente por Marina Scordilis Brownlee y las cito a continuación para que el lector pueda analizar mejor lo que digo a continuación. Brownlee dice: “The *Peregrino* concerns itself with two pairs of lovers, Pánfilo/Nise and Celio/Finea. Nise and Celio are siblings and the two young men are close friends who both come from Toledo. Pánfilo dishonors his best friend Celio by abducting Nise, his sister. The opening lines of the first of Lope’s *NML* establish a strikingly similar configuration of the principal characters: Octavio and Celio are two young men from Toledo who are also best friends. Octavio has a sister (Diana) whom Celio abducts. Like Celio therefore Octavio is dishonored by his best friend” (Marina Scordilis Brownlee, *op. cit.*, p. 60).

En esta ocasión tampoco hay una confusión como la del “celoso de sí mismo” ni un amor entre pares destinado a purgarse. A Diana y Celio —tan toledano como Pánfilo de Luján, pero “pobre y no muy estimado de los ricos” (p. 49)— no los motiva a escapar el amor, sino el fruto de éste que habría de poner en duda la honra de la protagonista. Un parto que —como el mismo Lope dice— “había sido causa de sus peregrinaciones y desdichas” (*Las fortunas de Diana*, p. 75). Alguna palabra derivada de “peregrino” no volverá a aparecer en toda la novela; “patria” sí, entendida, sin embargo, siempre como “origen”.

Los términos divinos del *Peregrino* se han difuminado por completo al igual que sus enseñanzas. Los amoríos pasan de la relación del libro tercero del *Peregrino* a ocupar gran parte de la primera parte de *Las fortunas de Diana*. Purgación no hay como tampoco recorridos que permitan las relaciones entre religión e imperio: Diana se pierde en un libro de pastores y Celio terminará en una prisión en Cartagena de Indias de la cual sólo lo salvará la cínica y desenfadada inverosimilitud del narrador al poner a Diana convertida en virrey siempre bajo su disfraz masculino:

Pienso, y no debo de engañarme, que vuestra merced me tendrá por descuidado 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: si Diana se declara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este Gobernador a Sevilla? Pues no ha faltado también quien me ha dicho que, hablándose los dos a solas, los murmuraron y dieron cuenta al Rey, donde le fue forzoso a Diana declararse y ellos quedar corridos. Lo cierto es que, entre las mercedes que pidió a Su Majestad por los servicios de la India y su pacificación, fue el perdón de Celio, y luego que le hiciese cumplir la palabra que le había dado de casarse con ella, de que el Rey y todos sus caballeros quedaron admirados, y Celio conociendo que el Gobernador era su hermosa mujer, que tantas lágrimas y desventuras le había costado. (*Las fortunas de Diana*, p. 104)

Es claro que, tras esta cínica reflexión del narrador, no hay tampoco necesidad de buscar coherencia alguna en el trasfondo histórico de la novela. Y es que como anota Marco Presotto, a propósito de la única referencia temporal que aparece en *Las fortunas de Diana* (“Determinose el Rey Católico en la conquista del reino de Granada”):

Tratándose, por lo tanto, de un dato carente de importancia, puede ser un descarado anacronismo (más que una distracción), ya que la toma de Granada ocurrió en 1492 y Celio se dirige a un Nuevo Mundo descubierto desde hace varios años. Es menos probable que se refiera al “Rey Católico” Felipe II y a la sujeción de los moriscos de las Alpujarras, entre 1568 y 1570. (*Las fortunas de Diana*, p. 93 nota)

Se trata, en efecto, de un descarado anacronismo que contrasta muy bien con el final pseudo noticioso. Allí el narrador termina la novela diciendo que se dirige a informar del último

acontecimiento al hermano de Diana, lo cual resultaría —sea el caso que fuere de los que anota Presotto— francamente imposible en 1621. En realidad, tanto el narrador del *Peregrino* como el de *Las fortunas de Diana* son certeros y nada descuidados.

En *El peregrino en su patria* las menciones a la Rebelión de las Alpujarras o al Sitio de Ostende son precisas y persiguen un fin épico mediante el ennoblecimiento de los protagonistas toledanos que adquieren honra al defender las causas de la Monarquía Hispánica. Las menciones al Jubileo son meros ardides ideados por Pánfilo y Nise para ocultar la deshonra de haber huido de casa por amores. Por el contrario, en *Las fortunas de Diana*, Lope de Vega establece un juego de imprecisiones y anacronismos en favor de esa concepción de la novela italiana como poco seria y sin embargo ejemplar, tal como lo expresa a propósito de la relación implantada entre este género y los libros de caballerías.

En resumidas cuentas, *Las fortunas de Diana* es la secularización de *El peregrino en su patria*, pues las diferencias que los separan no son más intencionales que formales y estructurales. En ambas narraciones los protagonistas bizantinos se tienen que enfrentar a un número escaso de tormentas y han de pisar la cárcel (Pánfilo por meras confusiones; Celio por asesinar a un hombre). La peregrinación se lleva a cabo por motivos amorosos (uno, sin embargo, casto; el otro con un embarazo de por medio) y casi siempre más dentro que fuera de España (si se toma en cuenta que las incursiones en África son secundarias y que Cartagena de Indias formaba parte de los territorios de Ultramar castellanos).

Esta secularización —también novelización o refuncionalización de lo épico en lo heroico— se lleva a cabo principalmente a causa de dos hechos fundamentales que están estrechamente ligados. En primer lugar, descuella la cuestión de la verosimilitud; en segundo, la intervención cómica entendida desde más de una de las acepciones que he señalado.

Recapitulando: 1) Aunque al final parece haber una función noticiosa, propia de la novela italiana, no hay referencias mayores al paisaje español de la misma manera que en *El peregrino en su patria*. Se sabe que existe una Cartagena de Indias recién conquistada —lo cual permite cierto caos burocrático dentro de la narración (en esto no sería tan inverosímil, pues Lope busca una causa para justificar lo absurdo que es volver a Diana virrey de la noche a la mañana) —, pero no hay algo más allá de eso. No existen intervenciones épicas que recuerden batallas o nombres de capitanes famosos que hayan intervenido en la adquisición de aquel lugar. Ese otro escenario pudo haber sido, sino Cartagena de Indias, por ejemplo, Lima o quizá México que, por cierto, aparece

mencionado como destino del protagonista en *La prudente venganza* sin una función épica, sino también puramente estructural en lo que concierne a la fábula.

2) Como en *La Gatomaquia*, la Comedia Nueva (cuyas técnicas menciona Lope) permea la obra de tal manera que a su planteamiento formal heroico lo priva del fondo épico. En *Las fortunas de Diana* no se busca la virtud ni la purgación; descuellan, en contraparte, los ardides que no sirven solamente para ponerse a salvo, sino también para que los protagonistas se refocilen en casa de Diana y a espaldas de un hermano que entiende la importancia de la honra, pero no a los niveles de obsesión que alcanza el Celio del *Peregrino*. Diríase, pensando exclusivamente en los contenidos y en su tratamiento, que en 1604 Lope escribió una novela bizantina trágica y en 1621 una novela bizantina cómica; aquella que creó al uso de las observaciones de Tasso y la que descende de la tradición cómica pseudo ejemplar que Cervantes supo domeñar. O, en otras palabras, la novela bizantina humana y divina frente a la novela a la italiana humana e inverosímil, es decir laxa e incluso ridículamente maravillosa.

No ha de faltar tampoco el análisis del título. Por una parte, existe una similitud en lo que concierne a estas dos obras narrativas: la mención de uno solo de los protagonistas. En *El peregrino en su patria* se alude sólo a Pánfilo, aunque Nise sea imprescindible; en *Las fortunas de Diana*, claro está, a Diana, pese a que sin Celio no habría fábula. Es decir que hay una tendencia en Lope a nombrar únicamente en el título al protagonista de mayor peso en las narraciones bizantinas, aquel que guía la acción principal y se enfrenta ora a la mayoría de los autos sacramentales, ora a las intervenciones pastoriles.

Esto se vuelve más notorio, por otra parte, en lo que se refiere a la diferencia que hay entre sus títulos. Ya dije anteriormente que *El peregrino en su patria* se acerca más a las teorías de Tasso incluso desde el momento en que su título no casa con los de Heliodoro y, posteriormente, de Cervantes. En la novela a Marcia Leonarda, en cambio, las “aventuras” y los “trabajos” se han cambiado por las “fortunas”, lo cual va más acorde con la novelística italiana. Lo más curioso es que Lope aquí sí siguiera el modelo de título de la bizantina cervantina (lo cual el propio Cervantes no hace con sus *Novelas ejemplares* a la bizantina donde el juego de contrarios domina toda la colección) sin desistir de su preferencia por enunciar a uno solo de los héroes, el protagonista de protagonistas. Caso similar es el de *La hermosura de Angélica* donde Lope opera de manera idéntica, pues hermoso es también Medoro quien a su vez también gana el concurso de belleza (en los cantos III y IV) que desencadena el conflicto bélico del entero poema. No obstante, esta obra

no se llama “La hermosura de Angélica y Medoro” como tampoco existen “Los peregrinos en su patria” o “Las fortunas de Diana y Celio”.

La centralidad de un héroe único —hecho que quizá hace tan significativas las clasificaciones de Rico y de Carreño— en estos trabajos narrativos de Lope se vuelve clarísima en *La desdicha por la honra* cuando el narrador presenta al protagonista a los oídos de su interlocutora Marcia Leonarda: “Habiendo oído Felisardo, que así se ha de llamar este mancebo, y como si dijésemos el «héroe» de la novela, algunos años la facultad de cánones, mudo intento por algunos respetos...” (*La desdicha por la honra*, p. 108).

La mención del héroe como el lugar que ha de ocupar uno u otro personaje en una historia pone de manifiesto no sólo un sistema bien definido de variantes de arquetipos tan válidos en la epopeya como en la comedia, sino también esa teatralidad que implica funcionar de una u otra forma en el espacio escénico que es la vida y el mundo. En este sentido —al igual que en *El peregrino en su patria* y en *Las fortunas de Diana*— el lenguaje dramático no falta; y, en este caso, aparece desde un inicio dando sentido a la construcción novelesca de Lope de Vega:

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 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 de los que entienden.

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles. (*La desdicha por la honra*, pp. 106-107)

Si la tendencia en la solitaria novela de *La Filomena* era a refuncionalizar y adoptar formalmente al uso italiano la novedosa propuesta que entonces supuso *El peregrino en su patria*; *La desdicha por la honra* y *La prudente venganza* son los resultados de un Lope que —como confiesa en los párrafos citados— apuesta por introducir la técnica dramática, que es la que mejor domina, como elemento estructurador principal de la fábula novelesca.²¹⁰ Por consiguiente, el peso lírico que la

²¹⁰ Sobre este elemento estructurador Marco Presotto comenta a propósito de *La prudente venganza*: “El acercamiento al género teatral se establece a lo largo de la novela con referencias explícitas del narrador, con un uso más frecuente del discurso directo y, según ha señalado la crítica, mediante una estructura en tres partes (noviazgo de la pareja, engaño y adulterio, venganza final) que puede remitir a los tres actos característicos de la Comedia Nueva de Lope” (Marco Presotto, *op. cit.*, p. 23).

Arcadia había heredado a su contraparte divina, así como al *Peregrino* —y que sobrevive en *Las fortunas de Diana*— cede ante la preponderancia que ocupa la construcción trágica como sello dramático de estas dos primeras novelas de *La Circe*:

Advirtiéndolo primero que no sirvo sin gusto a vuestra merced en esto, sino que es diferente estudio de mi natural inclinación, y más en esta novela, que tengo de ser por fuerza trágico; cosa más que adversa a quien tiene, como yo, tan cerca a Júpiter. (*La prudente venganza*, p. 152)

De forma paralela a esta nueva técnica —o arte nuevo de hacer novelas, como dicen Marcel Bataillon y Carmen Rabell—²¹¹ destaca también el discurso de la utilidad y provecho que de ellas podría extraerse. Frente a la comparación de la novela italiana con los libros de caballerías en las primeras líneas de *Las fortunas de Diana*, aquí Lope también impone sus propios preceptos y prejuicios por encima de los tradicionalmente adoptados por los humanistas y gramáticos censores del siglo XVI. Vuelven aquí los famosos versos del *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 47-48): aquellos que apelan a la necesidad de darle gusto al vulgo, al espectador, al ser éste el que paga por verlas. Todo esto inducido nuevamente por la figura de Marta de Nevaes a quien el Fénix atribuye los retos sobre los cuales se erigen ambas novelas. En este caso es justo advertir que la tragicidad mencionada a propósito de las novelas de Bandello en *Las fortunas de Diana* toma vuelos estructuralmente dramáticos y no sólo estilísticos, argumentales y de desenlace.

El teatro ha dejado de ser entonces un recurso más que estimula la narración épica de la *Jerusalén conquistada* y de sus antecedentes en prosa y verso. En este punto la Comedia Nueva se ha convertido definitivamente en la base de una poética novelística que tendrá fin en el manejo magistral de la forma celestinesca —donde confluyen la narración novelesca y la narración representada y dialogada— que Lope lleva a cabo en *La Dorotea*. No obstante, antes de pasar al estudio del teatro lopesco, habría que dedicar también algunas palabras finales a *Guzmán el Bravo* y a sus puntos de convergencia con lo épico que, de forma similar a *Las fortunas de Diana*, se lleva a cabo en esta última novela de *La Circe* dentro de los márgenes de la tradición novelística hasta ese momento explorada.

De entrada habrá que advertir que el protagonista no pertenece al universo teatral del Fénix, sino que se desenvuelve por varios ambientes novelescos donde prima el héroe virtuoso frente al héroe

²¹¹ Véase Carmen Rabell, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer "Novellas"*, Tamesis, London, 1992 y Marcel Bataillon, "La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), p. 14. Este último artículo también puede consultarse en *Varia lección de clásicos españoles*, pp. 373-418.

vicioso (por usar la dicotomía establecida por Avalle-Arce a propósito de *El peregrino en su patria*), ya sea que sus orígenes sean caballerescos o bizantinos.²¹² Lo que hace distinta a esta novela de las demás es que en ella Lope pone mayor cuidado en la construcción del personaje épico-heroico por encima de la relación entre héroe y fábula tan presente en *La desdicha por la honra*, por ejemplo.

Tan sólo basta reparar de nueva cuenta en los títulos. En el caso de la primera novela de *La Circe* hay un paralelismo evidente con la comedia *El remedio en la desdicha* (anterior a 1602 según Morley y Bruerton) que —para resumirla muy generalmente— podría considerarse una dramatización de *El Abencerraje*. Sobre la novela y la comedia de Lope es claro que ni sus protagonistas (uno moro; el otro morisco), ni sus contextos históricos (la conquista de Granada frente a la expulsión de los moriscos) tienen mucho en común. No obstante, la construcción de los títulos sí, pues ambos delatan un cambio de fortuna. En la comedia, ser apresado por el enemigo cristiano y piadoso se convierte en la oportunidad de reencontrarse con la amada (aquí también entraría el ejemplo de la novela de Ozmín y Daraja en el *Guzmán de Alfarache*); en *La desdicha por la honra*, en cambio, el cambio de fortuna no va de lo adverso a lo positivo, sino en dirección contraria. Como he mencionado anteriormente —a propósito de la denominación que podría darse a la primera parte de la historia de Pánfilo y Nise en *El peregrino en su patria* (“el celoso de sí mismo”)—, estos títulos remiten de inmediato al lector a la tradición dramática que enuncia desde el título un juego de paradojas ampliamente explotadas por los dramaturgos.

En el caso de *La prudente venganza* no hay paradojas que preludien enredos cómicos, sino simplemente un esbozo del inteligente título que Lope otorgará más tarde a su más célebre tragedia: *El castigo sin venganza*. Por el contrario, *Guzmán el Bravo* no hace referencia al planteamiento de su fábula. El nombre del protagonista pareciera ser lo más importante como lo es en las novelas en las que el movimiento espacial (bizantina, caballeresca, picaresca) es muchísimo más importante que el planteamiento psicológico del teatro en general. Sin embargo, conviene apuntar que aquí no hay “aventuras de...”, “trabajos de...” ni “fortunas de...” que ayuden a codificar plenamente

²¹² Esta multiplicidad novelesca entre lo caballeresco y lo bizantino lo evoca Daniel Fernández Rodríguez en torno a la influencia de la comedia bizantina *La viuda, casada y doncella* en *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, “de este mismo género [lo bizantino] emana también *Guzmán el Bravo*, fundamentalmente su primera parte, si bien los editores de las *Novelas a Marcia Leonarda* y la crítica en general tienden a emparentarlo exclusivamente con las novelas de cautivos cervantinas y con los libros de caballerías, los cuales Lope no duda en parodiar” (Daniel Fernández Rodríguez, “Lope de Vega se reescribe: De la comedia bizantina a la novela corta (*La viuda, casada y doncella*, *Guzmán el Bravo* y *La prudente venganza*)”, *Bulletin of the Comediantes*, 70 (2018), p. 35.

Guzmán el Bravo como una variante de las extensas novelas bizantinas, como en el caso de *Las fortunas de Diana*.

En este sentido, tanto las clasificaciones de Rico y de Carreño, así como las observaciones de Fernández Rodríguez resultan sumamente acertadas e ilustrativas. Y es que ante la necesidad de innovación que Lope tiene en sus cuatro novelas a Marcia Leonarda, es imposible atribuirles subgéneros del tipo “novela breve (o a la italiana) bizantina” (o caballeresca, picaresca, etcétera). Más preciso es anotar las técnicas o características de cualquier tipo que el Fénix extrae de otros géneros narrativos para entonces ya más sólidamente consolidados, pues, como el mismo madrileño confiesa:

en este género de escritura ha de haber una oficina [entiéndase “taller”] de cuanto se viniere a 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 (*La desdicha por la honra*, pp. 106-107)

Esta pluralidad de clasificaciones es entonces ampliamente útil si ello ayuda al estudioso de *Guzmán el Bravo* a analizar qué similitudes y diferencias hay entre los distintos modelos que ya se han apuntado. Nuevamente hay que mencionar a Avalor Arce y su dicotomía entre héroe virtuoso-héroe vicioso y situar la última de las novelas de *La Circe* exclusivamente en la primera de estas categorías.

Felis de Guzmán no es en absoluto un pícaro, lo cual lo hace incompatible con el héroe vicioso; no obstante, está a medio camino entre el caballero heroico y el peregrino épico. Aun así, poco importan ya en este punto las técnicas narrativas que distinguen a un tipo de novela de otro. *Guzmán el Bravo* es una novela (entiéndase novela a la italiana o novela corta), no un libro de caballerías ni una epopeya en prosa.

La configuración del héroe es una cuestión medular en *Guzmán el Bravo*, pues, como anota Marco Presotto, se trata de “una serie de episodios cuyo elemento unificador es el propio protagonista”. Esta “innegable fragmentación”²¹³ puede entonces motivar una división tripartita de la novela como la que el mismo crítico italiano establece páginas antes a propósito de *La prudente venganza*. Sin embargo, en este caso no hay solamente una secuencia de acontecimientos al estilo dramático, sino una sucesión de ambientes novelescos dentro de la esfera del héroe virtuoso.

²¹³ Marco Presotto, *op. cit.*, p. 27.

Ante esta cuestión, Carmen Rabell propone una división de la novela en ocho episodios que “además de no tener más que la presencia del héroe como punto de conexión, carecen de una estructura probable. Las peripecias que sufre el personaje no son producto de un error de juicio, sino de su mala fortuna que lo lleva a ser víctima de la maldad de villanos como Felicia, un moro mal acondicionado y caballeros envidiosos”.²¹⁴ Por mi parte —también a manera de resumen— propongo una división tripartita basada justamente en la relación que se establece entre el héroe y los distintos ambientes novelescos en lo que ha de desenvolver sus hazañas o ingeniosas tretas:

PRIMERA PARTE: La ambientación es una especie de comedia de honra en la que es la mujer (Felicia) la que porfía hasta que su amante muere (Leonelo) a causa de la virtud de su amigo, Felis de Guzmán, que habrá de matarlo en defensa propia al verse difamado por la despechada Felicia. Desenlace que enaltece al héroe, pero que no ofrece mayor atractivo. He aquí la ausencia de un “error de juicio” (propuesto por Carmen Rabell) que conduzca la acción como en la tragedia. Aquí aparece el motivo del autoexilio del *Peregrino* y de *Las fortunas de Diana* (propiciado por un accidente completamente distinto) que lleva a la novela a otro espacio completamente alejado de los estudios universitarios del protagonista.

SEGUNDA PARTE: La ambientación es propiamente épica. Se introduce con una digresión sobre la situación política en tiempos de Felipe II y la conexión entre estos acontecimientos y la figura del nuevo valido: el conde-duque de Olivares. Felis de Guzmán combate en Lepanto y gana honra. A partir de aquí se le conocerá como Guzmán el Bravo.

TERCERA PARTE: La ambientación es una mezcla entre la novela de cautivos, los libros de caballerías y la novela bizantina. A Felis de Guzmán, acompañado de su escudero Mendoza (quien después resultará ser Felicia disfrazada) lo apresan luego de un naufragio; después los compra un judío y la hija de éste se enamora del fingido acompañante del protagonista. Durante su estancia en territorio musulmán, Felis combate, luego de un altercado con un moro soberbio, en una justa en favor del rey de Túnez que busca casarse con la hija del rey del valle de Botoya. Después de esta hábil negociación, el héroe regresa a España con Felicia desenmascarada, limpia su nombre de difamaciones por parte de los envidiosos y se casa con Isbella. En esta última parte se llevan a cabo más justas e incluso hay una mención del *Amadís de Gaula* poco sustanciosa, pero asaz significativa.

²¹⁴ Carmen Rabell, *op. cit.*, pp. 71-72.

Como ejemplo de esta diferencia entre lo épico de la segunda parte y lo heroico de la tercera basta comparar la narración de las batallas de una frente a las justas de la segunda. En el caso de la Batalla de Lepanto la descripción es escueta, pero Lope aprovecha para referir a sus propias comedias épicas sobre este importante acontecimiento histórico:²¹⁵

Ya vuestra merced tendrá perdonado el verso por lo arriba contenido, y sabrá que nuestro don Felis era soldado en la batalla naval, tan escrita de varios 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), hizo con una espada y rodela tan notables cosas don Felis, que allí se confirmó el nombre de Bravo; y, rindiendo una galera, sacó veintidós heridas de flechas y cuchilladas, que a quien le vía ponía espanto, porque en las flechas parecía erizo y en las cuchilladas toro; y no de otra suerte que del coso le suelen sacar rendido, aunque no muerto, le llevaron a curar, y maravillosamente tuvo vida. (*Guzmán el bravo*, pp. 209-210)

Frente a esta enumeración de acciones aparece en cambio una más colorida, pero no menos honrosa narración que, aun siendo ajena a una causa tan noble como la de la defensa de la Cristiandad, ensalza al héroe que representa a la Monarquía Hispánica en las lejanas ciudades africanas (quizás en esto muestra alguna similitud con el canto VI de la *Jerusalén conquistada* donde nueve españoles cautivos combaten a nueve turcos). No faltan, por supuesto, las típicas comparaciones con héroes de la antigüedad, el uso de la enargeia y mucho menos las imágenes violentas e hiperbólicas:

Esforzó el suyo el valeroso Guzmán, trayendo a la memoria el apellido de Bravo y, como si le mirara España en figura de dama desde alguna reja, tan fieras cuchilladas tiró a entrambos que, habiéndose adargado mal el mancebo Mahamet, le abrió toda la cabeza hasta los hombros y, como al golpe de la segur del labrador cae en la sierra de Cuenca el alto pino, extendiendo los brazos, midió la tierra. Baloro, que le quedaba solo, quiso vengar la muerte de tres amigos y se le acercó tanto, que, fiado en sus fuerzas, se abrazó con don Felis, seguro de imaginar que habría en el mundo quien igualase las suyas; pero engañose

²¹⁵ Me refiero a *La Santa Liga*. No obstante, hay que apuntar que ya en *La desdicha por la honra*, Lope alude a otra comedia de este jaez. Ahí el narrador de la novela busca disculparse por escribir una historia de tiempos presentes (hecho que recuerda nuevamente a los preceptos de Tasso). Posteriormente comenta: “Pues no hay ninguno que no quiera ser, por nacimiento, godo, por entendimiento, Platón, y por valentía, el conde Fernán González. De suerte que, habiendo yo escrito *El asalto de Mástrique*, dio el autor que representaba esta comedia el papel de un alferez a un representante de ruin persona; y saliendo yo de oírla, me apartó un hidalgo y dijo, muy descolorido, que no había sido buen término dar aquel papel a un hombre de malas facciones y que parecía cobarde, siendo su hermano muy valiente y gentil hombre; que se mudase el papel, o que me esperaría en lo alto del Prado desde las dos de la tarde hasta la nueve de la noche” (*La desdicha por la honra*, p. 109). Valdría la pena agregar que en este fragmento hay también un ejemplo más de esa fusión entre prototipo épico-novelsco y su lugar dentro del mundo, mismo que se ve reflejado en lo que se refiere al intérprete cuya graciosa anécdota recuerda el Fénix de los ingenios.

de suerte que, levantándole don Felis en alto, como Hércules al hijo de la Tierra, cuya vitoria escribe Sófocles, se le volvió a restituir, pero de manera apretado, que le faltaba, cuando llegó al suelo, gran parte del alma.

El héroe virtuoso como principal preocupación del Fénix ante las peripecias que provoca esta sucesión de ambientes novelescos aparece aludida por el narrador en una de sus consuetas llamadas a Marcia Leonarda. Hablo de los párrafos finales donde Lope promete la aparición de una quinta novela:

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 efectos, y a lo que puede llegar una pasión de celos, bastardos suyos, hijos de la desconfianza, ansia del entendimiento, ira de las armas e inquietud de las letras; pero no será en este libro, sino en el que saldrá después, llamado *Laurel de Apolo*. (*Guzmán el Bravo*, pp. 243-244)²¹⁶

Esta disculpa pone en evidencia la actitud renuente que el protagonista tiene todo el tiempo frente al amor. Felis de Guzmán no tiene nada que ver ni con el inexperto Pánfilo de Luján, ni con la comprometida Diana, sino más bien con el Anfriso del quinto de la *Arcadia* que ha aprendido a concentrarse en empeños de mayor prestigio. No obstante, es el amor de los personajes secundarios lo que lo pone en dificultades (Felicia-Leonelo) o lo ayuda a salir de ellas (la justa por el rey de Botoya). Esto es totalmente anómalo en la obra de Lope donde el héroe tiende a morir, dudar o lanzarse hacia una empresa heroica a causa del amor que experimenta en carne propia.

Felis de Guzmán es, en resumidas cuentas, un héroe perfecto capaz de atravesar victoriosamente todos aquellos ambientes novelescos que obligaban a Pánfilo de Luján a tomar distintas decisiones en *El peregrino en su patria*. El protagonista de *Guzmán el Bravo* es inteligente y oculta su identidad entre los moros, pero no es un héroe en formación, sino un dechado de virtudes de “tan feliz ingenio” (*Guzmán el Bravo*, p. 200), “de gentil disposición, adornada de notable talle, modestia y cortesía, no a la traza de la lindeza de ahora” (*Guzmán el Bravo*, pp. 202-203). Además de esto, es un amigo fiel que sabe dar honra, como se demuestra en su cartas a Felicia: “la misma obligación de caballero me ha enseñado qué respeto se debe a los amigos, y en esta parte no podré

²¹⁶ A propósito de este pasaje y de su importancia dentro de la novela entera, vale la pena destacar la propuesta de Carmen Rabell quien considera *Guzmán el Bravo* fruto de una poética del disgusto en la que Lope “narra un relato de aventuras guerreras y se salta cualquier posible escena amorosa con el fin de molestar a su lectora, de traicionar sus expectativas (Carmen Rabell, *op. cit.*, p. 71). Más adelante, en esta misma línea, la crítica agrega que “el narrador decide, sin embargo, no contar un episodio amoroso entre Felicia y don Felis apelando al criterio historicista: no sabe que esto hubiera ocurrido” (*ibidem*, p. 74).

usar de más cortesía con mi voluntad que la que pide la razón” (*Guzmán el Bravo*, p. 204).²¹⁷ A esto se suma su talento para las armas, el compromiso y agradecimiento para con su nuevo amo durante el cautiverio y el amor a su patria que lo hace regresar a ella al término de sus aventuras en Túnez donde se le reconoce y admira por sus hazañas en Lepanto y sus talentos en las justas celebradas en África:

Grandes partidos hacía Salárraez a don Felis porque se quedase en Túnez en su servicio; pero conociendo, como discreto, que le tenía con disgusto el amor de la patria, sólo quiso detenerle hasta celebrar sus bodas con la hermosa Fátima, en las cuales fue admirada su gentileza de toda aquella tierra, que, como a prodigio de la naturaleza, venían a verle; ninguno jugó cañas con mayor gracia, ni hizo mayores pruebas de sus fuertes brazos. (*Guzmán el Bravo*, pp. 234-235)

Ahora bien, esta perfección heroica se debe a las mismas razones por las que Lope había construido veintiséis años antes un Anfriso (trasunto, recuérdese, del duque de Alba) reformado: las relaciones de Lope con el poder. En el caso de *Guzmán el Bravo*, descuellan las menciones al conde-duque de Olivares y a su linaje, pues el narrador sugiere que entre el nuevo valido y el héroe de su novela puede existir una conexión linajuda. Tan sólo al inicio de la novela el madrileño inserta una potente alabanza de no muy distinta confección a la de las dedicatorias que los poetas épicos solían poner —como ya apuntaba el Pinciano— antes de iniciar la narración del sujeto a cantar:

En una de las ciudades de España, que no importa a la fábula su nombre, estudió desde sus tiernos años don Felis, de la casa de Guzmán, y que en ninguna de sus acciones degeneró jamás de su limpia sangre. Hay competencia entre los escritores de España sobre este apellido, que unos quieren que venga de Alemania y otros que sea de los godos, procedido de este nombre “Gundemaro”. Por la una parte hacen los armiños antiguos, y por la otra las calderas azules en campo de oro. Como quiera que sea, ellos son grandes de tiempo inmemorial, y en su familia ha habido insignes y valerosos nombres, como fueron don Pedro Ruiz de Guzmán, año de mil y ciento, don Alonso Pérez de Guzmán, principio de la casa de Medina Sidonia, a quien su sepulcro llama “bienaventurado”, y con otros muchos, dignos de eterna memoria; don Pedro de Guzmán, que en servicio del emperador Carlos hizo valerosas hazañas, a las cuales puede sin ofensa poner al lado por su valor, ya que no por su gran estado. (*Guzmán el Bravo*, pp. 199-200)

²¹⁷ Sobre esta última cuestión Lope vuelve más adelante cuando, al usanza del narrador ariostesco, interviene para elogiar su respuesta a Felicia recién desenmascarada (“No te espantes Felicia, que no te haya conocido, que aunque te visitaba no te vía; tan aprisa miro yo los rostros de las mujeres de mis amigos”): “¡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 honrada amistad, y el buen nacimiento a la obligación!” (*Guzmán el Bravo*, pp. 223-224).

Tal como recuerda Elliott en su ya clásica biografía sobre el conde-duque, éste descendía — como convenientemente apenas recuerda Lope— de un hijo menor del tercer duque de Medina-Sidonia, Pedro de Guzmán, primer duque de Olivares (título concedido por Carlos V en 1535).²¹⁸ Tampoco faltan, por supuesto, menciones a personajes de muchos años atrás como Pedro Ruiz de Guzmán en el año 1100, si bien, como explica el historiador inglés, “don Gaspar comenzaba a contar la historia de la familia a partir de Ruy Pérez de Guzmán en 1015”, según un memorial dirigido al rey en 1625.²¹⁹ Es decir: un año después de la publicación de *La Circe* cuya dedicatoria está dirigida al valido de Felipe IV, en la que el apellido Guzmán es, como en *Guzmán el Bravo*, sinónimo de nobleza y excelencia:

Estos versos en la lengua de Castilla que se usaba no ha muchos años, expuestos a los pies de Vuestra Excelencia, como hijos de quien no puede ampararlos, salen a la luz forzados a llevar mi nombre; pero, pues son esclavos nacidos en su ilustrísima casa, los que no pudieron serlo con la sangre, serán Guzmanes por la crianza. Dios guarde a Vuestra Excelencia. (*La Circe*, “Al excelentísimo señor Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, p. 358)

Son los años de mayor éxito para la Monarquía Hispánica en tiempos del cuarto de los Austrias, muy cerca del *Annus mirabilis*, Velázquez y la Unión de Armas; lejos, en cambio, de las rebeliones de Cataluña y Portugal o del desastroso desenlace de la Guerra de los Treinta Años. La reputación de Olivares estaba por los cielos y Lope buscó un nuevo puesto como cronista en la corte que, sin embargo, no conseguiría, como ya se ha visto a propósito de las intenciones satíricas de *La Gatomaquia*.

La otra alusión al linaje de los Guzmán atañe directamente a la parte épica de la novela: a la participación de Felis de Guzmán en la Batalla de Lepanto:

Fue general desta Santa Liga aquel mancebo ilustrísimo, honra y gloria de nuestra nación, el señor don Juan de Austria, a quien ayudó y envidió la fortuna. Llevó consigo este heroico príncipe a esta empresa a nuestro don Felis, por orden de don Pedro de Guzmán, mayordomo de Felipe Segundo y padre del gran don Enrique, embajador que fue en Roma y virrey de Sicilia y Nápoles, condes de Olivares en entrambos, 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. (*Guzmán el Bravo*, p. 209)

En este párrafo Lope logra conjugar de manera excepcional tres tipos de héroes (el histórico don Juan de Austria, el elogiado abuelo del conde-duque y el modelo ficticio Felis de Guzmán) en

²¹⁸ John H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*, Austral, Barcelona, 2016, p.31.

²¹⁹ *Loc. cit.*

beneficio propio, pues apela a la liberalidad del valido hacia con las letras. La forma en la que lo hace es muy interesante, ya que establece una relación de intimidad entre Felipe II y Pedro de Guzmán, si bien este último falleciera en 1569 y hasta “el 25 de mayo de 1571 se firmaban las capitulaciones de la Liga Santa”.²²⁰ La entonces acertada afinidad entre Pedro de Guzmán y Felis de Guzmán recae en el artificio noticioso de la novela a la italiana con el que el Fénix de los ingenios puede jugar en favor de la figura del conde-duque. Éste, probablemente, habría de verse reflejado en el héroe lopesco de quien el narrador —en cuanto a su apariencia— se limita a decir que “era moreno; tenía más de agradable que de hermoso, cabello y bozo negro” (*Guzmán el Bravo*, p. 202). Descripción, por cierto, muy diferente al ideal de belleza renacentista encarnado por Pánfilo de Luján que “aunque hablaba español, en el rostro blanco, rubio y hermoso parecía extranjero” (*Peregrino III*, p. 396).

Este mismo contraste se encuentra en *La desdicha por la honra*. Por un lado, tenemos al pretendiente de Silvia que no presenta mayor diferencia respecto de Pánfilo de Luján: “No le agradó asimismo a Felisardo el cuidado de Alejandro, porque no le faltaban a este caballero méritos, si bien blancos y rubios, que por ser comunes en aquella tierra no eran tan vistos (*La desdicha por la honra*, p. 113). Por el otro, a Felisardo, en cuyas descripciones físicas el narrador revela irónicamente la doble identidad que lo condena a moverse por el mundo hasta cavar su propia tumba en favor de su honra. Primero Felisardo, mientras vive en Italia, es muy español: “Apetecía este mancebo en ella lo que no tenía, porque Silvia era rubia y blanca, y él no del todo moreno y barbinegro, pero de suerte que parecía español desde el principio de una calle” (*La desdicha por la honra*, p. 112); y después será muy turco: “Turco, pues, era Felisardo, no lo apruebo; sus hopalandas traía y su turbante, y como era moreno, alto y bien dispuesto de bigotes, veníale el hábito como nacido” (*La desdicha por la honra*, p. 129).

En Lope las descripciones son pocas, pero nunca frutos de la casualidad, puesto que éstas responden a una función pseudo escénica de los personajes que interpretan un papel en el mundo. ¿O qué más podría decirse de un peregrino fingido, sino que “parecía extranjero”? Cabría entonces preguntarse —quizá frente al retrato ecuestre que pintó Velázquez— qué tanto de este Felis de Guzmán habría en don Gaspar de Guzmán.

En cuanto a la técnica y a la verosimilitud se refiere, el narrador de *Guzmán el Bravo* no es menos cínico que el de *Las fortunas de Diana*. Lope no deja de recurrir a los juegos metaliterarios

²²⁰ Enrique Martínez Ruiz, *Felipe II. Hombre, Rey, Mito*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2020, p. 505.

que evidencian un conocimiento profundo del arte de narrar, el cual —con esa misma actitud desenfadada que expresa en el *Arte nuevo* frente a los preceptos clásicos— se da el lujo de tirar por la borda en sus apóstrofes a Marcia Leonarda.

En la novela de *La Filomena* el Fénix había dicho: “señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos deste romance sin leerlos” (*Las fortunas de Diana*, p. 66) en contra de las composiciones intercaladas que tan importantes son en *El peregrino en su patria*, pero sobre todo en la *Arcadia*.²²¹ En *Guzmán el Bravo* pone él mismo en duda la veracidad de su historia y aconseja lo mismo que en *Las fortunas de Diana*: quitar y poner a conveniencia. La intromisión del narrador se lleva a cabo cuando, en su paso por Flandes antes del cautiverio, Felis de Guzmán “hizo fabricar unas porras de a cuatro arrobas, que apenas pudo levantar del suelo el contrario, y él esgrimió a una y otra parte con espantosa admiración del ejército” (*Guzmán el Bravo*, p. 211). A esta acción propia de un semidios o de un héroe mítico siguen estas palabras:

Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, adonde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. Pesadas son estas armas, pero por eso no las ha de llevar el letor a cuestras; y ésta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas. (*Loc. cit.*)

Queda entonces preguntarse si intervenciones como éstas invalidarían la relación que ya se ha establecido entre el héroe de la novela y el conde-duque o, si, por el contrario, la reforzarían al poner de por medio el criterio de verosimilitud según el cual Lope narra no lo que sucedió, sino lo que pudo haber sucedido. Y es que pese a otros juegos de este jaez como el del enamoramiento de la hija del judío,²²² no faltan las alusiones a lugares reales y a hechos históricos que no aparecen ni por equivocación en *Las fortunas de Diana*. Tal es el caso de la mención de la toma del Peñón Vélez de la Gomera como destino final cuando Felis de Guzmán naufraga y termina como cautivo:

²²¹ En *La prudente venganza* hay una burla relevante en torno a los criterios de verosimilitud en los libros de pastores, aquellos mismos por los que, por ejemplo, *Tirante el blanco* se presentaba más realista que el *Amadís de Gaula*: “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 ofreciera la ocasión—, cuando Laura dijo a Fenisa...” (*La prudente venganza*, p. 157).

²²² Recuérdese que Susana se enamora no de Felis, sino de su escudero fingido. Esto claramente rompe con cualquier esquema de la Comedia Nueva donde el galán se casa con la dama y el sirviente con la sirviente. Ante este desconcertante cambio de papeles, el mismo Lope le dice a Marcia Leonarda: “Ella era hermosa, últimamente, y no mal entendida; llamábase Susana, pero no lo parecía en la castidad como en el nombre, porque puso los ojos... Aquí claro está que vuestra merced dice: «en don Felis». Pues engáñose, que era más lindo Mendocica...” (*Guzmán el Bravo*, p. 216).

Y habiéndose embarcado con otros pasajeros en un navío, tomaron la derrota de Marta por el mar Líbico; pero, sobreviniéndoles una tempestad furiosa anduvieron perdidos algunos días, sin poder tomar el Peñón de Vélez, donde la soberbia de las ondas los arrojaba. Era ya lugar de cristianos, que don García de Toledo se le había quitado a los moros de la Gomera con una armada, de que le hizo capitán Felipe II, para reprimir la furia de los marítimos cosarios. (*Guzmán el Bravo*, pp. 215-215)

De pronto pareciera que ahí están de vuelta las conmemoraciones de las victorias de la Monarquía por medio del peregrinaje, en este caso de Felis de Guzmán. No obstante, también es cierto que no son muchas. Esto me lleva a pensar que más que una intención épica hay eso mismo que descuella en *Las fiestas de Denia* con Felipe III y su valido. Aquí se trata de un elogio a la casa de los Guzmán por encima de la relación entre religión e imperio. La imagen de la Monarquía Hispánica aparece muy difuminada ante una secuencia continua de victorias militares y caballerescas que se cristalizan en prototipos heroicos lejos de los planteamientos morales de *La española inglesa*, por ejemplo.²²³

Al igual que como sucede en el fenómeno de secularización de *El peregrino en su patria* en *Las fortunas de Diana*, lo épico en *Guzmán el Bravo* se ha vuelto principalmente heroico. La construcción de su protagonista, así como de su entorno, obedece a un objetivo encomiástico muy claro que poco tiene que ver con las proyecciones casi divinas con las que Lope pintaba al Duque de Lerma en el *Peregrino*.

Esto no quiere decir que el madrileño sintiese alguna suerte de aversión hacia Olivares en estos primeros años de valimiento. Simplemente son otros tiempos. La poética lopesca basada principalmente en la epopeya durante su primera etapa se ha ido desvaneciendo a causa de muchos acontecimientos que ya he mencionado con anterioridad: la crítica anónima a la *Jerusalén conquistada* en la *Spongia*, la aparición del *Quijote* y de los dos poemas mayores gongorinos.

²²³ Para profundizar en la relación de las *Novelas a Marcia Leonarda* con la historia de la Monarquía Hispánica, es interesante el artículo de Marcel Bataillon acerca de *La desdicha por la honra* donde el crítico francés asegura que todas aquellas aventuras que se llevan a cabo en la Corte del Virrey de Sicilia y Constantinopla en ocasión de la expulsión de los moriscos de 1609 podrían ser “pretexto [...] para digresiones” (Marcel Bataillon, *art. cit.*, p. 14). Este artículo estudia las fuentes que Lope ocupa en esta novela (el *Nuevo tratado de Turquía* de Octavio Sapiencia) para sus largas descripciones, así como los orígenes de ellas y de cómo pudo el Fénix haberse informado de su existencia: “Hasta podía uno sospechar que el encontrar Lope un libro de historias turcas había sido la circunstancia capaz de fecundar su imaginación, sugiriéndole un un esquema novelesco” (*ibidem*, p. 15). Marco Presotto, a su vez, coincide con Bataillon al apuntar que “el resultado final al que llega Lope es el de proponer un texto cuya ambientación exótica es la verdadera protagonista de esta novela de turcos” (Marco Presotto, *op. cit.*, p. 23). Obsérvese entonces que, frente a esta narración exótica y las nulas menciones referenciales de *Las fortunas de Diana* y *La prudente venganza*, *Guzmán el Bravo* es aquella que más pone atención a esta cuestión en función del elogio al conde-duque.

El elogio al conde-duque se da mediante la representación de un héroe más virtuoso que piadoso. Felis de Guzmán no es un peregrino militar ni un galán de comedia en proceso de purgación. Se trata más bien de un hombre inteligente y fuerte; eso sí, algo soso en lo que se refiere a los amores que tanto fascinan en las figuras de Anfriso, Alfonso VIII o los protagonistas de *El peregrino en su patria* y *Las fortunas de Diana*, verdaderos héroes de amor que se debaten entre sus pasiones y el deber que se codifica en la necesidad de adquirir y salvaguardar honra. Lo épico queda en las formas: en la aventura, en el ingenio, en la sola presencia de un héroe. Esto es el terreno de lo heroico. Es notorio que Lope, en las *Novelas a Marcia Leonarda*, se divierte y ensaya para sus geniales *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.

Las comparaciones que hasta aquí se han establecido entre las propuestas del madrileño en torno a lo épico muestran una continuidad en todas sus variantes. Hay una tendencia hacia lo heroico en sus obras pertenecientes al “ciclo de senectute”, tanto en la poesía como en la novela. De la *Jerusalén conquistada* a *La Gatomaquia* hay lo mismo que desde *El peregrino en su patria* a las *Novelas a Marcia Leonarda*: el dominio de la técnica teatral que paulatinamente se apodera de la estructura de sus obras narrativas, así como de la configuración heroica de sus personajes. Tal pareciera que la introducción de la Comedia Nueva en los mecanismos de construcción de obras cultas fue la verdadera respuesta a la profunda crisis que Góngora y Cervantes provocaron alrededor de la poética aristotélica que Lope de Vega había trasgredido a inicios de siglo con notable éxito.

Hasta aquí la mención de la reutilización de elementos teatrales en la epopeya y en la novela ha sido una constante que se ha hecho cada vez más presente, desde los amores de Alfonso VIII en la *Jerusalén conquistada* hasta en las distintas facetas que han de tomar los personajes de *El peregrino en su patria* y las *Novelas a Marcia Leonarda* en su andar por los distintos mundos novelescos.

No obstante, es justo señalar que la Comedia Nueva no se formó en un día; y que su consolidación y pervivencia necesitó de una constante renovación, si bien las bases estuvieran ya establecidas. Como he señalado en el primer capítulo, el teatro lopesco nace de una serie de reinterpretaciones críticas de la poética aristotélica que concede especial atención a la unidad de acción y las similitudes que puedan existir entre epopeya y tragedia.

En los capítulos segundo y tercero se ha estudiado, cuando ha sido necesario, cómo Lope moldea la acción épica a partir de la acción dramática, innovación a todas luces propias de un poeta con habilidades y conocimientos dramáticos. Ahora bien, más importante resulta la evaluación de las competencias narrativas de un poeta dramático cuyo exitoso modelo teatral, aun fijado en el *Arte nuevo de hacer comedias*, está en constante cambio.

El análisis de la reestructuración épica ha dado como resultado una buena muestra de obras que han trascendido más allá de sus formas habituales en favor de la dialéctica entre religión e imperio. Tal es el caso de la *Arcadia* que pone fin a una problemática importante como lo es el de la clasificación de la égloga entre épica y lírica. Lo mismo puede decirse de *El peregrino en su patria* en el que toda innovación con respecto a los modelos griegos y españoles parece supeditado a esta misma dialéctica de cara a la construcción de una epopeya propiamente dicha, como lo es la *Jerusalén conquistada*.

La presencia del teatro es cada vez más evidente en estas obras hasta llegar a las *Novelas a Marcia Leonarda*, pues para ese punto los intereses épicos del joven Lope han disminuido luego de la publicación del *Quijote* y de las *Soledades*. Ahí es la Comedia Nueva, con sus arquetipos heroicos tan bien manipulados en *La Gatomaquia* y en *La Dorotea*, el elemento reestructurante. Faltaría ver ahora cuánto de la evolución épica de Lope de Vega ha de hacerse valer en su propuesta teatral en constante evolución. Desde las juveniles comedias cuyos temas son extraídos del Romancero, al modo de Juan de la Cueva, hasta la representación de las comedias de historia contemporánea, tan comunes a lo largo de toda la historia del teatro español de los Siglos de Oro. Así mismo no hay que perder de vista la refuncionalización en un proceso inverso al que se ha expuesto entre *El peregrino en su patria* y *Las fortunas de Diana*. Hay que hablar de aquellas comedias que no parten de un tema épico, pero se vuelven tal, como es el caso de *La hermosura de Angélica*. La diferencia es que ahora esa refuncionalización ha de pasar por la reestructuración más radical al convertir la narración (ora en prosa ora en verso) en representación escénica.

CAPÍTULO IV.

LOPE DE VEGA EN ESCENA. LO ÉPICO Y LAS TRADICIONES ÉPICAS EN LA COMEDIA NUEVA

El teatro de Lope de Vega es un capítulo imprescindible no sólo de la historia del teatro de los Siglos de Oro, sino también de la historia de toda la literatura occidental; es, a su vez, un edificio enorme, un receptáculo de temas y motivos, pero también de ideas materializadas en verso a la luz de una voluntad incontenible de definir el mundo, actividad propia de los poetas que se hacen camino hacia el laurel durante la etapa áurea del imperio en el que nacen. Su clasificación es compleja, por no decir imposible, pues lo que separan los temas (históricos, míticos, cómicos, villanescos, novelescos, etcétera) vuelven a unirlos los prototipos y las técnicas dramáticas o de representación escénica. Clasificar tantas y tantas comedias es un esfuerzo y un trabajo interminable que responde también al gusto de la época en la que se leen y de lo que quiera transmitirse a un lector o espectador a partir de la reinterpretación del literato o del director de escena.²²⁴

No obstante, el estudio de la recepción de las obras del Fénix desde el siglo XIX para acá revela una preferencia muy marcada por los dramas de aliento trágico (exceptuando, claro está, *La dama boba* o *El perro del hortelano*).²²⁵ En este mismo sentido, la crítica actual da fe de un intenso y

²²⁴ Frente a la clasificación temática sobre la que Marcelino Menéndez Pelayo basó sus imponentes *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Felipe Pedraza ha optado por un análisis más completo de los elementos y recursos dramáticos que sólo podrían evaluarse por medio de un examen cronológico de las comedias del Fénix. De acuerdo con la habitual división tripartita de la vida de Lope, Pedraza habla de una primera etapa caracterizada por comedias de sal gorda con ambientes prostibularios y tragedias de corte senequista (*Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna...*, pp. 192-195). De la segunda etapa destaca el abandono de este apego a la —llamaría yo— división clasicista (Séneca y Plauto visto a través de los lentes de *La Celestina*) y comenta: “En estos años podemos observar el contraste en el tratamiento de los personajes entre las comedias historiales y las amatorias. En estas últimas el retrato psicológico es cada vez más agudo y profundo. En las primeras, los caracteres desempeñan un papel secundario; el autor parece más interesado en narrar una historia que en profundizar en la intimidad de sus criaturas” (*ibidem*, p. 198). Por último, sobre la etapa de *senectute*, dice que “en el campo de la comedia amorosa persisten algunos modelos de la etapa precedente. Hay magníficas comedias urbanas y palatinas. En unas y otras se va sintiendo una tendencia a reducir la importancia de la psicología y a acentuar el movimiento escénico, el enredo vodevilístico basado en errores de identidad, vertiginosas entradas y salidas de escondite...” (*ibidem*, p. 236-237).

²²⁵ Me refiero naturalmente, como menciono más abajo, a las comedias de comendadores o de honra villana, tal es el caso de *Fuenteovejuna*. Felipe Pedraza, siempre preocupado por la historia de la recepción de las comedias áureas, menciona —siguiendo a Teresa J. Kirschner— que *Fuenteovejuna* y *Peribañez y el comendador de Ocaña* se reeditaron en español hasta 1857 en la “Biblioteca de autores españoles” a cargo de Hartzenbusch: “En España es Menéndez Pelayo quien, a principios del siglo XX, cambia la valoración literaria de forma radical y dirige el interés hacia estos dramas” (Felipe B. Pedraza Jiménez, *Sexo, poder y justicia en la comedia española (cuatro calas)*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007, pp. 77-78). Igualmente interesante son los títulos de las comedias lopescas que más

abierto debate en torno a las comedias de honra villana y marital (o de “universo abierto” y “universo cerrado” según la terminología de Francisco Ruiz Ramón)²²⁶ que se extiende desde *Fuenteovejuna* y *El castigo sin venganza* hasta *El alcalde de Zalamea* y *El medico de su honra* calderonianos.

La cuestión de la justicia por mano propia y del uxoricidio no deja de sorprender y de generar debates entre los críticos que no logran ponerse de acuerdo acerca de la finalidad de estos mecanismos imperantes en estas comedias y de la correspondencia de la ley de la honra con la realidad de Lope, Ruiz de Alarcón, Calderón o Rojas Zorrilla. Se ha llegado incluso a pensar que mediante el estudio de éstas se podría desentrañar la esencia del funcionamiento social y político sobre el cual se erigía la Monarquía Hispánica que construyó su identidad desde los godos hasta la Reconquista y la campaña católica de Felipe II. Al fin y al cabo, como ya señalaba Menéndez Pidal, “las características principales de un drama de honor están, ya vemos, bien definidas en una leyenda épica del siglo XIII. Pero aún más, en la literatura medieval hallamos también los precedentes de las críticas que la venganza de honor suscitaba en el siglo XVII”.²²⁷

En efecto, no es sino el honor lo que mueve al Cid y a otros héroes del Romancero a completar sus hazañas, como bien se trasluce —en pocos versos— en el romance de don Alonso de Aguilar, por ejemplo, cuando éste motiva a los militares castellanos a no desistir de la batalla por la conquista de Granada:

Mejor es aquí morir ejercitando las armas,
que no vivir con deshonra con vida tan aviltada:
que muriendo viviremos, pues vivirá nuestra fama,

ediciones vieron en el siglo de Luzán y los moratines: *El mayor ejemplo de la desdicha y capitán Belisario*, *El animal de Hungría* y *La fianza satisfecha* (*ibidem*, pp. 76-77).

²²⁶ “Durante los últimos veinticinco años ha cambiado, sin embargo, drásticamente el modo de interpretar el drama de honor. La bibliografía en torno al tema es hoy bastante considerable. En contraste con el número de trabajos y de ediciones, los montajes escénicos son, sin embargo, significativamente escasos. Las excepciones son aquellos títulos que están en la mente de todos: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El alcalde de Zalamea*... Es decir, tres de los dramas donde domina una visión humana, abierta, del honor, y donde la solución del conflicto responde a un ideal de justicia y de retribución que sigue teniendo sentido para los públicos contemporáneos. Pero no sucede así con aquellas otras piezas en donde el honor, como una cruel y bárbara deidad, exige víctimas y actúa como una terrible máquina en cuyos engranajes se encuentran atrapados todos los personajes: víctimas, verdugos y testigos. Pienso en obras tan representativas como las tragedias de honor de Calderón —*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*—; de Lope —*Los comendadores de Córdoba*, *El castigo sin venganza*—; de Ruiz de Alarcón —*La crueldad por el honor*—; de Rojas Zorrilla —*Casarse por vengarse*, *La traición busca el castigo*—, etc. *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* frente a *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra*, pertenecen en realidad a dos universos dramáticos diferentes, abierto el primero, cerrado el segundo (Francisco Ruiz Ramón, “El universo cerrado del drama de honor de honor”, en *Estudios del teatro clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 45-46).

²²⁷ Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p.159.

que la vida presto muere, la honra mucho duraba.²²⁸

Esta “buena fama militar” —que en el romance es la definición de honra— fue también un aliciente importante en las conquistas de América y en las batallas en Flandes o en Italia, pues del éxito alcanzado en la guerra el soldado esperaba recibir una recompensa nobiliaria que le acarrearía prestigio. Le pasó al Garcilaso del Romancero cuando se granjeó el “de la Vega”; y el propio Lope lo buscó al dejar en claro su participación en la batalla naval contra los ingleses en *La Dragontea* y en *La hermosura de Angélica*.

Que esta buena fama se trasladara a lo civil y hasta a lo marital ya es una cuestión muy aparte, si bien no del todo ajena. Hay limpieza de honra en el Romancero cuando el Cid mata al conde Lozano de la misma manera que en *El médico de su honra* cuando don Gutierre ejecuta su venganza. No obstante, la relación de cada uno de estos héroes con el infractor es del todo diferente. El mecanismo épico prevalece en las consecuencias, pero el entorno y las causas cambian por completo. Se ve una vez más ese paso de lo épico a lo heroico.

He ahí la importancia de la reescritura y escenificación de la historia de España a la luz de los hechos contemporáneos. A propósito de esto, Adrián J. Sáez hace una observación muy mesurada acerca de las comedias de godos de Lope de Vega y de su relación con la España áurea, misma que, sin embargo, puede aplicarse a cualquier otra de tema histórico o que se ambienta en determinados tiempos y espacios pertenecientes a romances viejos y crónicas medievales:

Este manojo de comedias dramatiza tanto la cara como la cruz del poder: hay ejemplos de reyes ideales (Bamba, don Pelayo, Recisundo, don Fernando) y de malvados tiranos (Ervigio, don Rodrigo, don Alfonso y don Bermudo, los líderes moros), que informan de ciertas virtudes del buen monarca (fuerza, justicia, religiosidad, etc.) y avisan de otros tantos pecados (ambición, lujuria, etc.) que valen como lecciones de gobierno generales. Ciertamente que pueden ser válidos en el contexto del Siglo de Oro, y más si en algunos casos el rey estaba presente durante la representación como en *El capellán de la Virgen*, pero no hay que pasarse de la raya [...] El teatro de Siglo de Oro no dispara *ad personam*.²²⁹

He aquí también, a la luz de la importancia que la España del pasado tiene en la Comedia Nueva, la centralidad que en el teatro del siglo XVII adquiere la honra como motor de la acción dramática que tanta tinta ha hecho correr y sobre la que el mismo Lope teoriza en su *Arte nuevo*:

Los casos de honra son mejores

²²⁸ Cito este romance de *Romancero viejo y tradicional*, selección, introducción, traducción moderna y notas de Manuel Alvar, Porrúa, México, 2005, pp. 73-74.

²²⁹ Adrián J. Sáez, *Godos de papel. Identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2019, p. 187.

porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada;
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que van a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.
(*Arte nuevo*, vv. 327-337)

Este efecto de la honra en el público —a causa de la representación de la virtud— sería probablemente equiparable al de la conmiseración en la tragedia ática, si bien los objetivos de los dramaturgos áureos vayan más allá del deleite que tal impacto causaba en los espectadores de entonces (según Aristóteles y sus seguidores renacentistas, claro está). Más compleja es la relación que, de acuerdo a la cita de Menéndez Pidal, Viel-Castel establecía entre el destino griego y el honor castellano como equivalentes en el universo teatral de Lope de Vega y Calderón de la Barca.²³⁰ Ante estas problemáticas, Ruiz Ramón asegura que no ve “modo de conciliar esa visión del honor como necesidad ni esa concepción del origen divino de la realeza con nuestra visión actual de la necesidad y del poder”.²³¹

En realidad, aquí se toca otro punto sensible y polémico: la cuestión sobre la tragedia en el sistema teatral de la Comedia Nueva. Por ejemplo, Felipe Pedraza pareciera coincidir con Ruiz Ramón al asegurar que

el individuo se ve forzado a actuar contra sus íntimas convicciones, al anular su *yo* en aras de su *superyó*. El drama de honor es un esperpento hacia arriba. La locura que se impone a sus miembros no degenera en lo grotesco, sino que se eleva a lo trágico, al mezclar en la acción el horror ante el rito sanguinario y la compasión por el personaje culpable del asesinato y víctima de leyes que están por encima de él.²³²

Por el contrario, Jesús G. Maestro ve en estas clasificaciones una suerte de lastre heredado de la crítica romántica, ajena a la poca atención que los dramaturgos áureos pusieron a los términos aristotélicos en favor de la definición de “comedia” como una obra teatral en términos generales:

²³⁰ “Ya en 1841 Viel-Castel, tratando *Del honor como recurso dramático*, exponía con claridad que «lo que era la fatalidad para los trágicos griegos, era en cierto modo el honor para los poetas dramáticos españoles; un misterioso poder que se cierne sobre la existencia de sus personajes, arrastrándolos, imperioso, a sacrificar sus efectos e inclinaciones naturales...»” (Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 149-150).

²³¹ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 49.

²³² Felipe Pedraza, *Calderón. Vida y teatro*, pp. 112-113.

La crítica moderna sigue hablándonos románticamente de Calderón, y de las posibilidades trágicas y contemporáneas de un teatro en el que no cabe consciencia trágica alguna de la experiencia vital humana. Hay sufrimiento, pero no hay tragedia. Hay paciencia, pero no interés en modificar un sistema de vida que evite sufrimientos futuros. Se persevera sufriendamente en los valores del presente, y se ignora o se reprime toda conveniencia de transformación o progreso.²³³

Como puede verse, estas discusiones parten de la definición de tragedia propuesta por cada uno de los críticos, así como de las obras que han de acomodarse dentro de estos *corpora*.²³⁴ A causa de tan gran polémica se ha optado en la mayoría de los casos por un término estéril: drama. *La vida es sueño* es, por ejemplo, un drama porque no es tragedia ni comedia, como si *La dama duende* no fuera un drama cómico o *La Dorotea* un drama en prosa, si bien Lope opte por “acción” como traducción de “drama”.

El otro asunto de particular interés es el de la función de la Comedia Nueva dentro de la sociedad en la que se representa. En los dramas de honor la figura del rey —casi un *deus ex machina* que soluciona un intrincado conflicto producido por el asesinato del villano honrado y del marido deshonorado— es otra cuestión medular. A partir de ésta se ha tratado de entender si semejante barbaridad como la del uxoricidio era un imperativo real en la España aurisecular, una idealización o tácita crítica al sistema monárquico o simplemente un bien estudiado y exitoso mecanismo dramático con sus propias reglas.

El comportamiento ejemplar y decisivo del monarca en éstas y en otras comedias—confrontado con las injusticias de comendadores prepotentes— podría entenderse de maneras muy distintas en un imperio que, bajo las administraciones de los validos de Felipe III y Felipe IV, está lleno de claroscuros. Aquellos que se manifiestan en la obra poética, política e incluso filosófica de Francisco de Quevedo quien, quizá también “con toda suerte de tópicos usuales” —como dice

²³³ Jesús G. Maestro, “¿Hay un Calderón trágico?”, en su libro *Crítica de la razón literaria*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2017, t. II: *Razón crítica. El Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura*, p. 1733.

²³⁴ Jesús G. Maestro define la tragedia como “un hecho terrible caracterizado por ser imprevisible e irreversible: imprevisible a la razón humana e irreversible a su voluntad” (Jesús G. Maestro, “Cervantes y *La Numancia*: la secularización de la tragedia”, en *op. cit.*, p. 1413). Aquí no hay drama de honra que quepa estando *Edipo rey* tan presente en la definición, hecho que comprueba, por ejemplo, que el honor español no es de ninguna manera un sustituto exacto del destino ático, pues no crea equívocos tan funestos que lleven a un terrible anagnórisis, pues el hombre deshorado sabe siempre hacia dónde va y qué método ha de llevar a cabo para limpiar el delito. En contraparte, Felipe Pedraza revisa críticamente cuatro puntos por los que a estas obras se les priva de ser llamadas tragedias: mezcla perenne de elementos cómicos, la mentalidad católica y la presencia de la justicia poética como un premio a los que han sufrido (Véase Felipe Pedraza, *op. cit.*, pp. 102-103). Es claro que desde estas definiciones toda clasificación y estudio genérico resultan irreconciliables. Particular es el caso de *El príncipe constante* cuya clasificación trágica Maestro desacredita y Pedraza no, como bien puede verse en ambos trabajos aquí citados.

Rozas sobre el último Lope—,²³⁵ recurre a la glorificación de las virtudes de los godos en claro contraste con los vicios de la España del XVII:

El rostro macilento, el cuerpo flaco
eran recuerdo del trabajo honroso,
Y honra y provecho andaban en un saco.
Pudo sin miedo un español velloso
llamar a los tudescos bacanales
y al holandés hereje y alevoso;
pudo acusar los celos desiguales
a la Italia; pero hoy de muchos modos
somos copias, si son originales.
Las descendencias gastan muchos godos:
todos blasonan, nadie los imita,
y no son sucesores sino apodos.
(Francisco de Quevedo, *Epístola censoria*, vv. 103-114)²³⁶

Este lamento en forma de sátira horaciana dirigido al conde-duque de Olivares, que —en tiempos de la renovación moral que supuso el inicio del reinado de Felipe IV—,²³⁷ recuerda a la hegemonía militar de la España de Felipe II, no pierde de vista tampoco la cuestión de la honra como virtud propia de un pasado áureo. Una honra que en versos como “Hilaba la mujer para su esposo” (v. 58) o “Todas matronas y ninguna dama” (v. 64) encuentra correspondencias con las comedias de uxoricidio calderonianas cuyas protagonistas contrastan, a su vez, con las damas de las comedias de capa y espada como en *El acero de Madrid*, *Los melindres de Belisa* o *La dama duende* en las que la picardía femenina no pareciera ser un problema mayor para los galanes distraídos y algo bobos. Esto sin mencionar tampoco a aquellos nobles que, como Fernán Gómez, don Álvaro de Ataíde y don Mendo, se han olvidado de sus funciones gubernamentales en favor

²³⁵ Juan Manuel Rozas, “Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»”, p. 113.

²³⁶ Cito la “Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento” de Francisco de Quevedo, *El parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Real Academia Española, Madrid, 2020.

²³⁷ “Parece que la epístola pudo escribirse hacia 1625, poco tiempo después de la muerte de Felipe III y de la llegada del nuevo rey que tantas esperanzas despertó. La epístola muestra una gran sintonía con las intenciones reformistas del valido (a quien está dedicada), materializadas muy parcialmente en la legislación sobre las valonas. Esta reforma de las costumbres puede preludiar, a mucha distancia, la pasión de los ilustrados, más de un siglo después, por reformas relativas a la indumentaria. En este ambiente reformista hunde sus raíces ideológico-circunstanciales la epístola. Es verdad que varias de las ideas de la «Epístola satírica y censoria» están recogidas, como se ha señalado insistentemente, en España defendida (1609), pero el nuevo contexto y la nueva forma literaria pueden transformar los sentidos de algunas afirmaciones y, naturalmente, el alcance del nuevo texto” (J. Ignacio Díez Fernández, “La «Epístola satírica y censoria»: un memorial reaccionario... y moderno”, en *La Perinola*, 12 (2008), p. 53).

de una voluntad impuesta por el aberrante uso de su poder sobre aquellos a quienes deben de honrar y no deshonrar:

Hoy desprecia el honor al que trabaja,
y entonces fue el trabajo ejecutoria
y el vicio graduó la gente baja.
(*Epístola censoria*, vv. 130-132)

Estas invectivas del autor de *Los sueños* y las consuetas fórmulas de las comedias de honor frente al desapego de Lope hacia la corte en los versos del “ciclo de *senectute*” —analizados por Juan Manuel Rozas— hacen surgir más dudas respecto de la correcta interpretación de los materiales literarios dentro de las relaciones que se establecen entre literatura y sociedad. En este sentido, interesantes han sido también las lecturas de José Antonio Maravall que, contra la idealización de Azorín del teatro como “fiel stampa de la sociedad española de su tiempo”, ve en la Comedia Nueva “la imagen de la sociedad que los grupos dominantes y a su cabeza la monarquía, se esforzaban por imprimir y conservar en las mentes de todo un pueblo, probablemente para evitar o rectificar ciertas desviaciones críticas”.²³⁸ Por su parte Felipe Pedraza refuta la idealización de los dramaturgos áureos como “revolucionarios” en estas comedias de honra villana como también el hecho de que hayan sido “negros lacayos del injusto sistema señorial”, y agrega:

El sistema de poder estaba razonablemente consolidado en España, aunque no faltaran ocasionales atisbos de conflicto. No necesitaba, ni tuvo, propaganda de imposición, sino de mantenimiento. Los espectadores estaban en sustancia de acuerdo en 1605-1615 con que la monarquía encarnada por Felipe III era el mejor sistema posible. Lo que quedaba fuera era una minoría insignificante.²³⁹

Estas relaciones entre el teatro y sus funciones políticas y sociales —sean las de la imposición o las del mantenimiento— presentan, de acuerdo a los términos que hasta aquí he manejado, múltiples consonancias con lo épico.²⁴⁰ Éstas se dan tanto por medio de la reescritura de los mitos

²³⁸ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 23. En la misma línea de la interpretación de Maravall, Jesús G. Maestro comenta que “la experiencia trágica constituye una acción cuyo fin primordial es secularizar el dogma, triunfar sobre él, romper humanamente con los imperativos trascendentes [...] Todo el teatro calderoniano está destinado precisamente a sostener los ideales paganos (o seculares), es decir, a confirmar la corrección y la legitimidad de un orden moral trascendente, frente a los excesos, errores, heterodoxias y pecados de un mundo terrenal y humano. Todo está legitimado en nombre de la fe. La propia muerte, por supuesto, también” (Jesús G. Maestro, “¿Hay un Calderón trágico?”, p. 1734).

²³⁹ Felipe Pedraza, *Sexo, poder y justicia en la comedia española (cuatro calas)*, p. 74.

²⁴⁰ Para un resumen sobre la extensa cuestión acerca del teatro de los Siglos de Oro y su relación con la sociedad del siglo XVII desde Meléndez Pelayo y Meléndez Pidal hasta José Antonio Maravall y José María Díez Borque consúltese la introducción al libro de Veronika Ryjik, *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la consciencia nacional*, Tamesis, Woodbridge, 2011, pp. 1-27.

medievales que entran como digresiones en las epopeyas trágica y cómica, como por medio del mecanismo de la honra, cuya función estructurante es propia del mundo mítico de los godos, que no de un clasicismo riguroso que tiene dificultades para fundirse en el pensamiento católico de la Monarquía Hispánica.

No obstante, una clasificación previa —por más superficial que ésta sea— es necesaria a la hora de determinar un corpus en el que se estudie lo épico en el teatro de Lope de Vega (no se entienda nunca esto en los términos del teatro épico de Bertolt Brecht). Aunque todas las comedias estudiadas por Adrián J. Sáez en *Godos de papel* puedan caber en este análisis, se advierte que no es así con todas aquellas cuya ambientación es remota —como es el caso de *Los comendadores de Córdoba*— o bien aquellas que provienen de otras obras con carga épica, particularmente me refiero a las de tema ariostesco. Tan sólo baste pensar en la palaciega *El premio de la hermosura* (1614), comedia extraída de *La hermosura de Angélica* para su representación ante Felipe III y su corte.²⁴¹

Ya con anterioridad se ha definido el carácter cómico de la *Hermosura* en contraposición a la tragicidad de la *Jerusalén conquistada*, según el significado que Lope le da con base en la *Rota Vergilii* y su fábula de invención o novelesca. He insistido incluso en sus aspectos bizantinos y en una epicidad menor y descentralizada frente al poema de Ariosto. No obstante, en sus digresiones y usos convencionales de motivos se han reconocido funciones épicas (y no puramente encomiásticas como en *Las fiestas de Denia* frente a *El peregrino en su patria*) en torno a la figura de Rostubaldo. Funciones que en *El premio de la hermosura* se suprimen por completo.

Baste decir que este personaje —el gran héroe proto-hispánico del poema— ni siquiera aparece en la comedia, pues Lope prefiere dar entrada al argumento frívolo de los cantos tercero y cuarto, así como a la aventura bizantina entre los caníbales del Brasil. No obstante, frente a esta

²⁴¹ En su prólogo para la edición a cargo del grupo Prolope, Florence d'Artois y Héctor Ruiz señalan que la comedia fue un encargo de Margarita de Austria en 1611. De aquella representación de 1614 quedan algunas relaciones que permiten al estudioso contemporáneo entender cómo habría sido montada en las propiedades del duque de Lerma. La versión que podemos leer en la actualidad es, sin embargo, la de 1621 que sin lugar a dudas presentaría algunas modificaciones de cara al validazgo del conde-duque de Olivares (cf. Florence d'Artois y Héctor Ruiz, "Prólogo", en Lope de Vega, *Parte XVI*, Gredos, Barcelona, t. I, pp. 55-84). Teresa Ferrer Valls hace notar que "Lope suprimió la loa, que había sido recitada por el príncipe Felipe. Pero sobre todo disminuyó el exceso innecesario de personajes, propio de una fiesta cortesana concebida como juego participativo para un número elevado de actores-amateurs, pero inadecuada para la representación por una compañía de autores profesionales. Desaparecieron allí, Allizarán, rey del Catay, el capitán Cintio y dos personajes alegóricos, Agradecimiento y Correspondencia. Lope, que aparecía en la representación de Lerma bajo el seudónimo de Belardo, apareció en el texto de la *Parte XVI* como el jardinero Fabio, solicitando por millonésima vez su puesto de «coronista»" (Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe III*, Tamesis, London, 1991, p. 181).

significativa ausencia de Rostubaldo, el Fénix dramatiza el descenso a la cueva de Cardiloro de los cantos primero y segundo, a quien el sabio Ardano muestra un lienzo en lugar de los cuadros que el héroe contempla en el poema:

ARDANO Que Clorinarda heredaba
presumió su loco amor,
puesto que difunta estaba,
si la hermosura mayor
de aquel imperio gozaba;
para lo cual se provienen,
de distintas provincias diferentes
que acción al imperio tienen,
mil hermosas pretendientes
que con arrogancia vienen,
porque, como es la hermosura
de sí misma gloriosa,
cualquiera de ellas procura
parecer la más hermosa,
de sus méritos segura.
Pero porque te he de dar,
verlas, notable pesar,
en esta cueva que ves
quiero que encantado estés,
hasta su tiempo y lugar.

*Aquí se ha de abrir un lienzo y verse una cueva con dos salvajes que la guarden
con sus mazas al hombro*

CARDILORO Si pudiera haber consuelo
para mi mal, sabio Ardano,
solo fuera el de tu mano,
entre cuantos tiene el suelo.
Ponme en esta oscuridad,
pues, sin Clorinard bella,
perdí mi luz y mi estrella,
mi sol y mi claridad.

(El premio de la hermosura, vv. 210-245)²⁴²

Formalmente, la éfrasis cede ante un recurso escénico del cual también hace uso Cervantes en su entremés de *El viejo celoso* e incluso García Lorca en *La zapatera prodigiosa*. No importa la presencia de Rodomonte en el caso cervantino, sino la acción que se desarrolla estando el viejo distraído. El lienzo no tiene una función de espejo como en el caso de los personajes de Lorca que

²⁴² Cito de la edición de Florence d'Artois y Héctor Ruiz, en Lope de Vega, *Parte XVI*, Gredos, Barcelona, t. I, pp. 53-207.

La diferencia sustancial no es, empero, ésa. Si los cuadros conectaban a Bernardo del Carpio con los ciclos ariostescos en la epopeya cómica, en la comedia no hay personaje alguno que revele el contenido del lienzo por medio de un romance o de algún recurso similar. La carga épica simplemente desaparece al igual que Cardiloro, cuya presencia en la comedia se limita a este episodio de mínima relevancia en el desarrollo de *El premio de la hermosura*.

(Abre el papel, y está en él esto pintado)

FERNANDO ¡Extrañas enigmas veo!

FADRIQUE Baje
Edipo otra vez, e intente

238

declarar tales enimas
y jeroglíficos tales.
(*El mejor mozo del España*, p. 1050).²⁴⁴

El juego que establece Lope con las efes de Fernando y las íes de Isabel ya había aparecido con anterioridad justamente en la epopeya cómica —como he señalado en el segundo capítulo (*Hermosura* XV, XL)— con las mismas intenciones encomiásticas proyectadas hacia un futuro que es tal con respecto al momento en el que se desarrolla la acción del poema y de la comedia. Hay que notar, sin embargo, que el marco narrativo que establece el motivo del descenso cambia a conveniencia. Lo épico está en la intención, no en la acción en sí.

El premio de la hermosura constituye, en este sentido, el paso de lo épico a lo puramente heroico. Esta refuncionalización del héroe épico que se desprende de aquellos valores nacionales en pos de un objetivo distinto (en este caso entretener y celebrar a la familia real en la misma línea de *Las fiestas de Denia*) comprueba aquello que ya advertía Felipe Pedraza a propósito de la clasificación de Menéndez Pelayo, es decir, que el tema de una comedia no basta para estudiarla. Ahora bien, es preciso advertir que del mismo modo en que existe este paso entre lo épico y lo heroico, los temas literarios pueden operar también de manera contraria en manos de un autor que los manipule según los fines que necesiten adoptarse.

Ante las cuestiones hasta aquí señaladas en torno a las relaciones entre epopeya y tragedia (o de la Comedia Nueva en general en aras de evitar etiquetas polémicas) por medio de los mecanismos teatrales procedentes del Romancero épico tradicional y de su refuncionalización en escena, habría que tratar acerca del teatro de Lope de Vega tomando en cuenta las etapas mencionadas por Felipe Pedraza, pero también aquellas que ya he establecido para la epopeya en verso y la epopeya en prosa: movimiento desde lo épico hacia lo heroico en lo que se refiere a las funciones. No obstante, conviene señalar que en esta ocasión no ha de seguirse un orden cronológico irrestricto entre apartado y apartado, si bien la tragedia analizada en el último sea la máxima representante del “ciclo de *senectute*” lopesco.

En primer lugar conviene detenerse en la reestructuración dramática de la epopeya mediante un análisis de las conocidas comedias históricas que ocupan un lugar primordial en la poética teatral del Fénix de acuerdo con sus intereses de poeta épico y de cronista real. En contraparte, en segundo lugar, hay que regresar a una tragedia temprana: *El casamiento en la muerte*, donde la

²⁴⁴ Lope de Vega, *El mejor mozo de España*, en *Obras selectas*, ed., de Federico Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, t. III, pp. 1041-1072. Cito por número de página, ya que esta edición no cuenta con numeración de versos.

reestructuración dramática no responde a un modelo culto, lo cual le otorga mayor libertad al dramaturgo como ya mencionaran los tratadistas aristotélicos respecto de los temas y el manejo de la fábula como innovación. Importante es también, acerca de las funciones épicas que he analizado en la *Jerusalén conquistada* y en *El peregrino en su patria* en torno al matrimonio, tratar la cuestión del casamiento como un mecanismo a medio camino entre la epopeya y la comedia de honor.

Nótese que ambos tipos de comedia corresponden de alguna u otra manera a la reforma teatral impulsada por Cervantes en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*; me refiero al caso particular de *El gallardo español* y *La casa de los celos*. Lo cual revelaría una predilección importante por parte del público hacia estos temas, ya sea por el reconocimiento de los héroes míticos como por el acercamiento a los héroes contemporáneos.

En último lugar, habiendo analizado el manejo de las fábulas tradicionales y cultas, así como la refuncionalización y fines épicos o heroicos de éstas, habría que cerrar con la obra maestra del último Lope. *El castigo sin venganza*, tragedia de argumento novelesco, es el último eslabón de la presente investigación, ya que, puesta dentro del universo dramático de la comedia de honor, lleva la función épica a escenarios ajenos al de la Monarquía Hispánica sin que las nociones de estado, autoridad real y legalidad desaparezcan en absoluto.

1. CONSTRUCCIÓN ÉPICA DE LAS COMEDIAS HISTORIALES CONTEMPORÁNEAS

Comedias como *La Santa Liga*, *El asalto de Mástrique* o *La mayor victoria de Alemania* (también conocida como *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*)²⁴⁵ se diferencian, principalmente, por tener como fábula principal la intervención de un famoso capitán español en una o dos batallas de relevancia tanto en el norte de Europa como en el Mediterráneo durante los gobiernos de Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Éstas, junto con *Los españoles en Flandes*, e incluso *Arauco domado* y

²⁴⁵ Como señala Eleonora Ioppoli en su edición para la Universidad de Castilla-La Mancha, de esta comedia se ha conservado el manuscrito autógrafo (8 de octubre de 1822) con el título *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (tómese en cuenta que la victoria, en ella dramatizada, acaeció el 29 de agosto de 1622 en Fleurus). La comedia, al igual que *El Brasil restituído* (de la cual también se conserva manuscrito autógrafo), se escribió inmediatamente después de la referida victoria con fines más bien de promoción política. El cambio de título a *La mayor victoria de Alemania* se remonta a la edición de 1637 dentro de *La vega del Parnaso* (Eleonora Ioppoli, “Estudio”, Lope de Vega, *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba en La vega del Parnaso*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. III, pp. 386-404). En adelante me referiré a esta comedia como *La mayor victoria de Alemania* para evitar confusiones entre *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*.

Carlos V en Francia, han sido estudiadas con anterioridad por Guillem Usandizaga²⁴⁶ y Felipe Pedraza²⁴⁷ quienes han insistido en la necesidad de distinguirlas de *Pobreza no es vileza* o *El valiente Céspedes*, las cuales, si bien comparten la ambientación de estas comedias-crónicas, no son equiparables en cuanto a los mecanismos de construcción dramática y de sus personajes, ya ni qué decir de su finalidad o de su contexto.

En lo que concierne a esta última característica, Felipe Pedraza habla, por un lado, de “Comedias de hazañas bélicas” entre las que se encuentran *La Santa Liga*, *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Matrique*, así como la ya mencionada *Pobreza no es vileza* y dos comedias atribuidas (*El aldeguela y el gran prior*, *Don Juan de Austria en Flandes*). Por el otro lado, Pedraza pone *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituido*, que aparecen a lado de *El Arauco domado* y *La tragedia del rey don Sebastián*, bajo el membrete de “Encargos para la promoción personal y la propaganda política”.²⁴⁸ A su vez, Usandizaga hace un estudio completísimo de cada una de estas comedias en el que trata de las fuentes del Fénix de los ingenios, su fidelidad a las crónicas y los acontecimientos políticos que condicionaron cada una de estas obras. El procedimiento de su estudio se basa en el lugar en que se llevan a cabo estas comedias (en Alemania contra los protestantes, en el Mediterráneo contra la expansión del turco, en Flandes contra los rebeldes), o bien en las relaciones entre la Monarquía Hispánica y otras monarquías (tal es el caso de *La tragedia del rey don Sebastián* y *El Brasil restituido* donde España y Portugal se ven involucrados en contra de las fuerzas holandesas). Esto sin olvidar los estudios de Teresa Ferrer Valls²⁴⁹ acerca de *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* y *La mayor victoria de Alemania* en los que ilustra las siempre importantes relaciones de Lope de Vega y su protector, el duque de Sessa, con el poder.

Una vez expuesto este corpus reciente de comedias de historia contemporánea, valdría la pena hacer otra cala en esta clasificación en favor del análisis de lo épico como una nueva posibilidad de escritura con la que Lope construye una serie de comedias históricas cuyos rasgos particulares facultarían la posibilidad de hablar de un nuevo subgénero o, al menos, de un nuevo ciclo historial.

²⁴⁶ Guillem Usandizaga, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Iberoamericana, Madrid, 2014.

²⁴⁷ Felipe B. Pedraza Jiménez, “Episodios de historia contemporánea en Lope de Vega”, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018, pp. 83-110. En adelante uso la abreviatura *Episodios* seguida del número de página.

²⁴⁸ Felipe Pedraza, *Episodios*, pp 108-109.

²⁴⁹ Teresa Ferrer Valls, “Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*”, *Anuario de Lope de Vega*, 18 (2002), pp. 40-62.

La Santa Liga, Los españoles en Flandes, El asalto de Maastrique,²⁵⁰ *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*,²⁵¹ *La mayor victoria de Alemania, El Brasil restituido*²⁵² y, sólo parcialmente, *Carlos V en Francia* constituyen este ciclo en el que la poesía épica se apodera de las tablas de manera muy distinta al modo en el que lo hará con el Romancero tradicional con sus motivos bien presentes entre los espectadores y aquellos versos que éstos podían reconocer fácilmente. Con estas comedias se da entrada sobre el tablado a la épica culta que, sin embargo, debe fundirse en aquel nuevo arte del Fénix, comedias en las que el genio lopesco no se ve en la necesidad de cohesionar una larga lista de romances sobre el bastardo Mudarra, sus antecedentes y su venganza con la ayuda

²⁵⁰ Estas tres comedias son tempranas en la producción lopesca y en ellas se representan hazañas bélicas correspondientes a los tiempos de Felipe II. Por un lado, en *La Santa Liga* (ca. 1598-1600) se escenifica la batalla de Lepanto de 1571 al mando de don Juan de Austria; por el otro, en *Los españoles en Flandes* (ca. 1597-1606) y en *El asalto de Maastrique* (ca. 1600-1606) victorias conseguidas por los tercios en Gembloux en 1578 y en Maastricht el 29 junio de 1579, años que historiadores como J.H. Elliott (*La España imperial*, p. 292) y Geoffrey Parker (*España y la rebelión en Flandes*, pp. 185-186) han señalado como periodos de estabilidad y “largueza” económica a causa del comercio entre Sevilla y el Nuevo Mundo. Sobre la importancia de la toma de Maastricht, Enrique Martínez Ruiz comenta que “fue un gran éxito de Farnesio, mermando el prestigio de Orange” y recuerda que en este mismo año —siempre de la mano del duque de Parma, sucesor de don Juan de Austria como se muestra en *Los españoles en Flandes*— se había creado la Unión de Arrás para defender el catolicismo, a lo que “los estados del nordeste replicaron con la Unión de Utrecht el 29 de enero de 1579 (Enrique Martínez Ruiz, *Felipe II. Hombre, Rey. Mito*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2020, pp. 531-532). Sobre las consecuencias de este asalto, véase Parker, *op. cit.*, pp. 192-194. Así mismo, para una comprensión más global de este periodo histórico, véase también de Geoffrey Parker, “Años de triunfo, 1579-1588”, en su libro *Felipe II*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 219-240.

²⁵¹ En esta comedia se escenifica una batalla de no tan gran importancia liderada por Álvaro de Bazán y Benavides, hijo de Álvaro de Bazán y Guzmán, primer marqués de Santa Cruz, héroe en Lepanto y en la Guerra de Sucesión portuguesa. La victoria del nuevo marqués de Santa Cruz sobre los turcos data de 27 de julio de 1604 en la isla griega de Loggos o Longos (cf. Ruiz de Burgos Moreno, *op. cit.*, pp. 306-307 y Usandizaga, *op. cit.*, pp. 156-157).

²⁵² En el caso de *La mayor victoria de Alemania* (8 de octubre de 1622), Lope escenifica la batalla de Fleurus (agosto de 1622) al inicio de la Guerra de los Treinta Años cuando Gonzalo de Córdoba —tras la derrota del protestante Federico V en su intento por imponerse como rey de Bohemia— vence a los aliados del elector del Palatinado, el conde Ernesto de Mansfeld y el obispo de Halberstad en la ciudad flamenca. Si bien algunos historiadores contemporáneos han puesto en duda que se trate verdaderamente de una victoria española (cf. Simon Adams y Geoffrey Parker, “Europa y la guerra del Palatinado”, en Geoffrey Parker (ed.), *La Guerra de los Treinta Años*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004, p. 88 y John H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*, Austral, Barcelona, 2016, p.210), parece ser que así fue percibida no sólo por el mismo Lope, sino también por la Monarquía, sus artistas, poetas e intelectuales. Quevedo en su *Mundo caduco y desvaríos de la edad* narra esta batalla y documenta que “a 4 de septiembre, la serenísima señora Infanta fue a Malinas por favorecer la gente de don Gonzalo de Córdoba, favoreciendo el valor de los soldados, que con victoria tan importante estrenaba el vasallaje y servicio del Rey Católico, su sobrino don Felipe IV, a cuya corona, lo que fue duda y cuidado, determinaba Dios en triunfo y gloria” (Francisco de Quevedo, *Mundo caduco y desvaríos de la edad*, en *Obras completas*, t I, p. 729). En lo que se refiere a la propaganda y a la política de Olivares, vale la pena mencionar el cuadro de Vicente Carducho de 1634 que ocupó un lugar en el Salón de los Reinos en el palacio del Buen Retiro, para el que los más destacados pintores contribuyeron retratando la más relevantes victorias del nuevo régimen (véase José Álvarez Lopera, “Reconstrucción del Salón de los Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión, en Andrés Úbeda de los Cobos, *El palacio del Rey Planeta*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, pp. 91-167). Sobre las fuentes de esta comedia véase el estudio introductorio de Eleonora Ioppoli, *op. cit.*, pp. 389-394 y Guillem Usandizaga, *op. cit.*, pp. 63-69, 97-102. Respecto de *El Brasil restituido*, en esta comedia se escenifica la victoria de las tropas de la Monarquía al mando de Fadrique de Toledo en la guarnición holandesa de Bahía (Brasil) el 1 de mayo de 1625, el *annus mirabilis* del reinado de Felipe IV. Lope escenificó esta victoria y Calderón la famosísima *Rendición de Breda* que pintara Velázquez.

de las crónicas antiguas. En estos casos, Lope de Vega recurrirá a cantar las victorias de los héroes ya no de Castilla o de otros reinos medievales de la península, sino de la Monarquía Hispánica mediante un proceso de recorte y trasvase de la prosa al verso; a crear motivos y prototipos con ayuda de la épica culta.

El motivo rector de estas comedias (la victoria de los españoles en batalla liderados por un capitán celebrado) establece ya desde el inicio un desenlace propio de poema épico —según los preceptos tassianos— que no de tragedia. A éste, que se desarrolla como fábula principal, y a su vez da título a la comedia, se agrega una segunda trama, irremediamente amorosa, que, parafraseando a Usadizanga, tenía como objetivo hacer partícipe de las victorias del imperio a quienes asistían al corral de comedias.²⁵³ En otras palabras: el nuevo arte de hacer comedias en pleno funcionamiento, el cual, en el caso de este ciclo, podría resumirse con un par de versos de *El asalto de Mastrique*:

Tocando va al alma al arma
este soldado de amor.
(*El asalto de Mastrique*, vv. 659-660)²⁵⁴

misimos que Lope de Vega, en un diálogo más elaborado que recuerda al primerísimo verso de las *Églogas* virgilianas, reutiliza años después en *La mayor victoria de Alemania*:

Dichoso tú que a la sombra
de estos álamos que baña
el apacible Seбето,
en el regazo descansas
de la que quieres y adoras,
sin que trompetas y cajas
de Mansfelt y el Palatino
te toquen al arma al alma.
(*La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, v. 513)²⁵⁵

Esta dualidad entre arma y alma, manifestada en la fábula bélica principal y la amorosa secundaria, exige un trabajo con el carácter de los personajes que las protagonizan, lo cual muchas veces también se ve reflejado en motivos que se repiten a lo largo de este ciclo. De esta manera,

²⁵³ Usadizanga, *op. cit.*, pp. 44-45.

²⁵⁴ Lope de Vega, *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, Barcelona/Lérida, 2002, pp. 289-411. En adelante uso la abreviatura *Mastrique* seguida del número de versos.

²⁵⁵ Lope de Vega, *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, ed. Eleonora Ioppoli, en *La vega del parnasos*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, t. III, pp. 385-551. En adelante uso la abreviatura *Alemania* seguida del número de versos.

así como el Alfonso VIII que recuerda a Agamenón y el Garcerán Manrique que se presenta como un Aquiles en la *Jerusalén conquistada*, Lope de Vega recurre a la caracterización de ambos héroes dramáticos por medio de los motivos propios de la epopeya.

En primer lugar hay que hablar del héroe implacable y perfecto de grandes discursos para los que Lope emplea la solemnidad del endecasílabo. Pesa aquí el decoro, pues los tercetos dominan las más de las veces las conversaciones entre nobles y capitanes, aun cuando se trata de los enemigos. Por el contrario, en la arenga épica del capitán protagonista es preponderante el uso de la octava; tal es el caso de Alejandro Farnesio en *El asalto de Mastroque* o el de Gonzalo de Córdoba en la *Nueva victoria de Alemania*:

PARMA Ea, soldados fuertes, hoy es el día
de ganar para siempre eterna fama
y mostrar vuestra heroica valentía,
que a la inmortalidad del alma os llama.
Dad esta honra ilustre a mi porfía,
que a veros salgo de mi tienda y cama,
enfermo y lleno de congoja airada,
de ver que no os ayudo con la espada.
Ea, que os mira desde el quinto cielo
Marte, y desde el empíreo Carlos Quinto,
desde España Filipo, en cuyo celo
católico la empresa fácil pinto.
La fama os llevará con presto vuelo
de todo olvido temporal distinto,
de donde vuestros nombres, consagrados
a la inmortalidad, vivan honrados.
(*Mastroque*, 2707-2722)

En este ejemplo no sólo relucen los procedimientos retóricos de la epopeya culta como la anáfora y el encabalgamiento; también está presente la dialéctica entre religión e imperio en todo su esplendor. Éste es el terreno de la epopeya contemporánea al uso de *La Dragontea*, fuera de las enumeraciones de las epopeyas italianizantes o de la dualidad humana-divina o alegórica de *El peregrino en su patria*.

Estas arengas a su vez se complementan con hazañas piadosas como la del mismo Alejandro Farnesio al final de *El asalto de Mastroque* cuando amonesta a sus soldados por haber profanado un lugar sagrado, acción propia de Eneas y Godofredo de Bouillon cuya principal característica es su respeto por la divinidad y por todo aquello que de ésta emana:

RIBERA Venid, famoso señor.

ROMÁN Gloria y honor de las armas,
venid a entrar en Mastrique,
de laurel la frente honrada.

PARMA ¿Qué palio es ése, soldados?

PEREA Aquí en una iglesia estaba.

PARMA ¿Es del Santo Sacramento?

ROMÁN Sí, señor.

PARMA ¡Locura extraña
De vos, Agustín Roma,
me quejo con justa causa,
pues siendo viejo y discreto,
de edad y experiencia larga,
con lo que se cubre Dios
cubrís la miseria humana.
Volvedle luego a la iglesia
so pena de mi desgracia,
que en esta silla entraré.

DON LOPE Aquí, senado, se acaba
*El asalto de Mastrique
por el príncipe de Parma.*
(*Mastrique* vv. 2797-2816)

No hay que olvidar que en estos contextos el saqueo de las ciudades sitiadas es algo muy común, casi un derecho de los soldados que tras largas jornadas de sufrimiento habían logrado rendir la fortaleza enemiga.²⁵⁶ Lo épico al final de este episodio está en la construcción del héroe que es piadoso, pero no por ello inconsciente de las necesidades de sus subordinados.

En este sentido, la relación entre capitán y soldado es muy diferente a la que nos presenta Homero en los primeros versos de la *Ilíada* donde la unidad aquea se tambalea a causa de los caprichos de Agamenón y Aquiles en torno a Briseida (asunto que involucra también a la divinidad, por cierto). Los capitanes de estas comedias historiales son nobles ejemplares que —a diferencia de Alfonso VIII en la *Jerusalén conquistada*— no anteponen caprichos materiales o amorosos a sus obligaciones militares y devotas como es el caso de Alejandro Farnesio a propósito de los

²⁵⁶ Acerca de los saqueos, Julio Albi de la Cuesta menciona que éstos eran comunes, sobre todo cuando se trataba de sitios —como es el caso de *El asalto de Mastrique*— cuya larga duración no sólo implicaba la manera más costosa de hacer la guerra, sino también la que más sufrían los soldados, pues las reservas de comida (tanto del lado de los sitiados como de los sitiadores) se iba agotando (Julio Albi de la Cuesta, *De Pavía a Rocroi. Los Tercios de Infantería española en los siglos XVI y XVII*, Balkan editores, Madrid, 2005, pp.257-258). Y ya ni que decir de la impuntualidad de los pagos de la que habla Geoffrey Parker: “su queja [del Ejército de Flandes] no era porque su remuneración fuese inadecuada, sino porque se les pagaba tan de tarde en tarde” (Geoffrey Parker, *El ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1659*, trad. Manuel Rodríguez Alonso, Alianza, Madrid, 1972, p. 203).

saqueos o de Carlos V y don Juan de Austria que no ceden ante las proposiciones amorosas de Leonor y Rosela, respectivamente, en *Carlos V en Francia* y *Los españoles en Flandes*.

Es como si Lope, al escenificar la virtud aquí y el vicio en la *Jerusalén* y en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, advirtiera sobre los peligros de desobedecer las leyes divinas representadas en el matrimonio, el justo gobierno y el deber de la guerra. Esto se pone de manifiesto en los antagonistas de estas comedias como *La Santa Liga* donde el enamoramiento de Selím II que retrasa la batalla decisiva no es más que un síntoma de vanidad y exceso de confianza.

De esta manera, hay que advertir de nueva cuenta que la guerra como tema no basta tampoco aquí para hablar de epicidad, como tampoco basta hablar de sus métodos. En el caso de los saqueos —tan propios de cualquier guerra—, Lope enriquece la comedia por las enseñanzas que se recogen de la piedad de Alejandro Farnesio. Piedad que acaso tendría resonancias épicas cuando se piensa —aunque paganamente— en el segundo libro de la *Eneida* y de las consecuencias que paga Laocoonte por disparar contra el caballo cuya entrada a la ciudad de Troya es un designio divino; o bien, cuando Sinón habla engañosamente de la profanación del Paladion —que Virgilio llama “fatale”— por parte de Ulises y Diomedes quienes con manos cruentas osaron tocar esta sacra efigie:

Omnis spes Danaum et coepti fiducia belli
Palladis auxilliis semper stetit. Impius ex quo
Tydides sed enim scelerumque inventor Ulixes
Fatale egressi sacrato avellere templo
Palladium, caesis summae custodibus arcis,
Corripuere sacram effigiem, manibusque cruentis
Virgineas ausi divae contigere vittas,
Ex illo fluere ac retro sublapsa referri
Spes Danaum, fractae vires, aversa deae mensa.
(*Eneida* II, vv. 162-170)²⁵⁷

En *El asalto de Mástrique* también es importante destacar la disposición del capitán para con su ejército, ya que en la última jornada Lope representa a este famoso héroe de la Monarquía como

²⁵⁷ Cito de la edición de Rubén Bonifaz Nuñez, UNAM, México, 2008. Una mención importante del Paladion en la obra de Lope de Vega aparece en el libro III de *El peregrino en su patria* (p. 373) cuando Celio narra a Pánfilo su propia historia (episodio que he estudiado en el capítulo anterior). En la novela lopesca, el Paladion funciona como metáfora para designar a la peregrina, pues el hecho de que el protagonista la haya sacado de casa sin un acuerdo previo constituye un agravio al honor de sus padres, lo cual obligará a Pánfilo a emprender su viaje épico-formativo por los reinos hispánicos. Otras menciones al Paladion se encuentra en *La Gatomaquia* (II, v. 187); no obstante, como menciona Sabor de Cortázar en su edición del poema épico-burlesco, en aquellas dos ocasiones Lope usará la palabra “Paladion” para designar al caballo de Troya “por error común en su época” (p. 108, n. 187).

un hombre humilde que ayuda a cavar las trincheras que servirán para el asalto, lo cual será ampliamente elogiado por los soldados que miran sorprendidos tal muestra de generosidad, ya que —según los estudios de Julio Albi de la Cuesta sobre los Tercios— el oficio del gastador no era muy bien visto ni siquiera entre los soldados, quienes delegaban la tarea a villanos reclutados durante el asedio.²⁵⁸

Estas mismas funciones militares se ven representadas en este importante episodio de la comedia, en el que Lope hace hincapié en favor de la imagen heroica de Alejandro Farnesio. La enseñanza de esta escena se vuelve patente en las palabras del capitán que justifica su humilde acción en anécdotas ejemplares del pasado antes de disponerse a ser el primero en cavar las trincheras ante la ausencia de labradores que puedan servir al ejército español de gastadores:

DON LOPE [...] pero en la guerra y en la paz, es este oficio [el de gastador]
para rústica gente.

PARMA No hay, don Lope,
cosa en la guerra que no sea decente
al mismo General, si hacello importa.
Cuentan de un Rey que caminaba un día
de invierno por lagunas y pantanos,
con los carros y máquinas de Marte,
y que le sobrevino oscura noche.
Los soldados entonces que movían
los carros entre el lodo, comenzaron
a infamar a su Rey con maldiciones;
mas él, entre la gente disfrazado
ayudaba a las ruedas, y decía:
“Decid del rey, soldados, maldecilde,
mas no del que os ayuda a alzar los carros”
Dadme aqueste azadón a mí el primero.

(*Mastrique*, vv. 1501-1516)

Sobre la ejemplaridad de estas comedias, otra forma de hazaña piadosa es la que se encuentra a la mitad de *Los españoles en Flandes* donde don Juan de Austria, del mismo modo que en *Las audiencias del rey don Pedro* y *Carlos V en Francia*, aparece como un juez justo que reparte a cada

²⁵⁸ “Las líneas suponían llevar a cabo grandes movimientos de tierra que con los medios del período —picos y palas— exigían personal numeroso, los gastadores, con funciones actuales a los actuales zapadores. A diferencia de éstos, sin embargo, no eran soldados, sino que se reclutaban de una forma u otra entre los villanos de la región [...] De los gastadores así encuadrados se decía que eran «gente de poco respeto, y hacen desvergüenzas, y bellaquerías y muertes por causa del juego» [...] La fórmula de reclutar campesinos en el momento presentaba la ventaja del bajo coste de la mano de obra que así se conseguía, y el inconveniente de que ésta no era nada aguerrida, de dudosa lealtad y proclive al pánico ante el menor amago de peligro” (Julio Albi de la Cuesta, *op. cit.*, p. 250).

uno lo que le toca. Un episodio notable es el que involucra a los personajes de la trama amorosa secundaria en el que el héroe de Lepanto castiga a Salvado Maltrapillo, el prototipo del gracioso en esta comedia, con un trato de cuerda por haberle robado su pan a Rosela, mujer flamenca que a lo largo de toda la comedia expresa una gran admiración por los españoles. Léase la respuesta de don Juan de Austria:

DON JUAN El humor le dio la vida
que no pagar la comida
agora es temeridad;
no tengo por valentía
no pagar lo que uno debe.
(*Los españoles en Flandes*, vv. 1962-1966)²⁵⁹

La imagen del capitán piadoso de las epopeyas clásicas y renacentistas se asimila en estas comedias con la del rey justo que solucionará los conflictos en otras posteriores como *Peribañez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*. En éstas —al igual que en las ya mencionadas de este ciclo y otras como las *Audiencias*, *Los novios de Hornachuelos* e incluso *Pobreza no es vileza* o *El remedio en la desdicha*— Lope de Vega reúne todas las virtudes en el gobernante, del estado y del ejército, y crea simpatía entre este modelo de príncipe perfecto y los desamparados, ya sea que se trate del villano ante el comendador tirano o del soldado hambriento que, las más de las veces en este ciclo épico, sufrirá del mal de los cuernos (Chavarría en *Los españoles en Flandes* y don Juan Ramírez en *La mayor victoria de Alemania*).

Frente a este capitán piadoso, humilde y perfecto, se encuentra el protagonista de la trama amorosa secundaria que, sobre las tablas, vendría a sustituir al arquetipo de un personaje como Garcerán Manrique, Rinaldo o Aquiles. No obstante, en los casos de este ciclo historial dramático, no es posible hablar de un guerrero noble destinado a cumplir una hazaña notable, sino de un soldado plebeyo que evoluciona a lo largo de la comedia luego de verse envuelto en enredos amorosos que condicionan su estabilidad, casi un precursor del Gabriel de Araceli galdosiano. Alrededor de este arquetipo de Garcerán Manrique del vulgo se desarrollan otros motivos típicos de estas comedias como el de la mujer disfrazada que lo acompaña a la guerra. Tal es el caso de Marcela, mujer de Alonso García en *El asalto de Mástrique*, Marcela, mujer de Chavarría en *Los españoles en Flandes* y Lisarda, mujer de don Juan en *La mayor victoria de Alemania*. De hecho,

²⁵⁹ Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Gredos, Madrid, 2014, t. I pp. 905-1108. En adelante uso la abreviatura *Flandes* seguida del número de versos.

mediante el estudio de estas tramas amorosas, así como de la relación entre este Aquiles plebeyo, su mujer, sus amigos y, en algunos casos, el gracioso, es posible trazar una cronología y analizar el desarrollo del nuevo arte.

En las primeras comedias —aquellas que el Fénix escribe en los albores del nuevo siglo— este héroe popular es más similar a los soldados fanfarrones, indispuestos y hambrientos de la *Soldadesca* de Torres Naharro que de los integrantes de aquel pueblo valeroso y guerrero de la *Numancia* cervantina. Tan solo en *El asalto de Mastroque*, *Los españoles en Flandes* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, Lope de Vega pinta a estos protagonistas como hombres cuya única motivación para ir a la guerra es el pillaje y el saqueo que distraían a los militares de los objetivos principales de las batallas. Los gastos que las guerras contra los Países Bajos llevaron a la bancarrota a la Monarquía en los últimos años del reinado de Felipe II, y los consecuentes sueldos que podrían llegar a pagarse con ciertos retrasos, se ven representados de forma cómica en las actitudes de estos soldados picarescos cuya principal preocupación es el hambre:

ALONSO Guerra, algún bellaco infame
debió de ser inventor
de vuestra furia y rigor,
aunque vuestra frente enrame
laurel de inmortal honor.
Sufrir la escarcha del hielo
de enero, al flamenco suelo
o al calor del quinto cielo;
no el ver volar por el viento,
entre los rotos pedazos
de las armas, pies o brazos,
caer cuerpos ciento a ciento
como pájaros en lazos.
Esto ni espanta ni altera.
Mientras un hombre no muera,
denle a comer y beber.
¡No hay más de andar sin comer
tras la rota bandera!
¡Por vida del rey de espadas
—que de España iba a decir—,
que no pienso seguir
sin comer tantas jornadas!
Por comer nos han de oír.

(*Mastrique*, vv. 1-25)²⁶⁰

amén de los objetos materiales de un valor escasísimo frente a la gloria militar, como el caso de la capa de Chavarría quien acusa al mismísimo Alejandro Farnesio, sin saber de quién se trataba, de habérsela hurtado hasta tal punto de querer retarlo a duelo:

CHAVARRÍA Falta un ferreruelo de él del mesón
ALEJANDRO ¡Pues no seré yo ladrón!
CHAVARRÍA Si se entra aquí, diga a quién
 mi herreruelo he de pedir.
ALEJANDRO Lo que le puedo decir
 es que soy hombre de bien.
CHAVARRÍA Pues ¡por Dios, que he de sabello
 aquí en la plaza lo aguardo.
(*Flandes*, vv. 512-516)

Pero es justamente la respuesta de Alejandro Farnesio aquella que pone de manifiesto la cualidad especial de estos protagonistas cuyo valor en bruto de las primeras escenas se desarrolla hacia el final de la comedia:

ALEJANDRO (El soldadote es gallardo,
 partirá al aire un cabello.
 ¡Oh como se echa de ver
 que el honor nadie le tiene,
 sino que de otro le viene,
 que es el que le puede hacer!
Ayuda a la majestad
la guarda, la compañía
al capitán, porque cría
respeto y autoridad.
Quiero yo propio salir
en defensa de mi honor,
pues el natural valor
no me supo descubrir.)
(*Flandes*, vv. 520-533)

Tal como lo evidencian estas últimas palabras del futuro duque de Parma, el capitán y el soldado valeroso necesitan uno del otro tal como un Agamenón de un Aquiles y un Godofredo de un Rinaldo. Sale a relucir entonces el honor de la modalidad épica de los romances de las guerras de

²⁶⁰ Este discurso en contra de la guerra resuena en el tercer acto de *La mayor victoria de Alemania* cuando el obispo de Holstad (Halberstad), herido por la batalla, pronuncia: “¡Pese a la guerra y al primero infame / que la inventó!” (*Alemania*, vv. 2155-2156). Eleonora Ioppoli anota en su edición unos versos del *Isidro* (VI, vv. 261-265) en los que siguiendo las huellas de Horacio y Propertio, Lope vitupera al que inventó la navegación: “Mal haya aquel que cortó / el primero el abeto y primo” (*Alemania*, p. 503n).

Granada. Aquella fuerza impulsora que en estas comedias conducen al feliz desenlace en estrecha cercanía con la piedad del capitán experimentado y el joven guerrero que, aunque rebelde en un inicio, supera obstáculos hasta llegar al punto de madurez. Chavarría, por ejemplo, después de ser engañado por Marcela, terminará cansándose con Rosela al tiempo que se le otorgará el hábito de Santiago por su contribución en la batalla de Gembloux.

La reivindicación de este Rinaldo plebeyo —particularmente en ambas comedias de tema flamenco— es una contribución importante en favor de la representación e imagen de la Monarquía Hispánica y de sus ejércitos. En ellas se pone de manifiesto esa dualidad que ya Avalle-Arce apuntaba entre el héroe épico y el héroe picaresco a propósito de *El peregrino en su patria*, ambos obligados a medrar por medio de los trabajos y de las hazañas. En este mismo sentido, Lope de Vega pareciera querer disipar la imagen negativa que los propios españoles tenían de los soldados, ya que, como asegura Geoffrey Parker, “el pícaro civil del Siglo de Oro español fue hijastro del pícaro militar de los últimos años de Felipe II”.²⁶¹

La “holgazanería, brutalidad, bravuconería, sed de juego [y] la necesidad de falsificación”²⁶² de la que habla el historiador inglés —y que son propias de *El galán Castrucho*— están presentes en las comedias lopescas de tema flamenco, en la figura de Salvado Maltrapillo, por ejemplo, que no en la del Rinaldo plebeyo. Por el contrario, éste es un personaje ajeno a los ambientes prostibularios que no faltaban entre los Tercios: he ahí la importancia de la presencia de la esposa en *El asalto de Mastrique* o de la boda típica del universo cómico en *Los españoles en Flandes*.²⁶³ Un tipo de personaje que, lejos de las burlas entremesiles de *La guarda cuidadosa* cervantina, se nos presenta completamente humano ante el hecho innegable de la impuntualidad en los pagos y el hambre que asolaba a los soldados de los Tercios durante los largos y costosos asaltos que desgastaron a la España del rey prudente.²⁶⁴

²⁶¹ Geoffrey Parker, *El ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1659*, trad. Manuel Rodríguez Alonso, Alianza, Madrid, 1972, p. 225.

²⁶² *Loc. cit.*

²⁶³ Sobre el asunto de la presencia de prostitutas entre los ejércitos véase *ibidem*, pp. 220-221.

²⁶⁴ Sobre los costes y beneficios de este asalto comandado por Alejandro Farnesio, Julio Albi de la Cuesta comenta: “Costó tomar Maastricht mil quinientos hombres, sólo de los tercios españoles, incluyendo a tres sargentos mayores (uno de los cuales recibió un sospechoso tiro en la espalda) y veintitrés capitanes. A cambio, más de siete mil habitantes fueron pasados a cuchillo en aquel “día del juicio”, y merced a las sumas arrancadas a los supervivientes los soldados fueron, momentáneamente ricos, obteniendo, según es fama, doscientos mil ducados [...] Esa era la vida en los tercios, de la sangre al oro, pasando por el hambre, el heroísmo y —si a mano se ponía— el asesinato” (Julio Albi de la Cuesta, *op. cit.*, p. 268).

Tras el fin de la Tregua de los Doce Años (1609-1621), la evolución del Rinaldo del vulgo da un vuelco importante hacia la década de 1620 con *El Brasil restituido* y *La mayor victoria de Alemania*. Por un lado, prevalece el plebeyo perfectible como es el caso del portugués Machado; pero, por el otro, también se advierte una innovación interesante en la pareja de Juan y Bernabé. Mientras que, en la primera de estas comedias, representada en palacio, la figura del soldado plebeyo se convierte en la de un gracioso con el que no se busca simpatizar con los asistentes del corral, sino simplemente divertir a la familia de Felipe IV y su comitiva; en *La mayor victoria de Alemania* se nota el triunfo de la Comedia Nueva, sobre todo de la de capa y espada que se ha ido perfeccionando desde la década anterior. El soldado Juan ya no es una extraña mezcolanza entre el gracioso y el *miles gloriosus* al modo torresnaharriano. La caracterización de este prototipo de Rinaldo plebeyo en *El asalto de Mastroque* o *Los españoles en Flandes* se parte y reparte en los prototipos tradicionales de amo y señor dando a cada uno el carácter que le correspondería en comedias como *El acero de Madrid* o *El servir a señor discreto*. Lope elabora un soldado más noble, más serio y virtuoso al tiempo que relega los chistes metaliterarios y las quejas de hambre a Bernabé.²⁶⁵ Eso sí, como desde *La Celestina* hasta Calderón, son los amores del amo los que dan peso al enredo que se desarrolla al par de la trama épica principal de la comedia, en tanto que los de los criados quedan reservados a la anécdota graciosa.

Pero el examen de este personaje no se puede limitar a esta evolución del teatro lopesco, pues, de ser así, lo épico se desplazaría a un segundo término. Hasta ahora se ha hablado de la función reconciliadora entre la exposición de la hazaña histórica y los gustos del espectador del teatro áureo mediante el reconocimiento de éste con un soldado que participa de estas victorias de la nobleza. Casi como si la figura del capitán noble frente a este Rinaldo picaresco en formación hacia la virtud se pudieran resumir en la relación horaciana del *prodesse* y el *delectare*.²⁶⁶ A esto habría que agregar otras funciones, siempre en la línea de esta función unificadora, dentro del desarrollo de estas épicas dramatizadas.

²⁶⁵ Los chistes metaliterarios en el gracioso —cuyo mejor ejemplo es el del soneto sonetil de *La niña de plata*— se mueven de Machado a Bernabé en estas comedias. Para ejemplificar el carácter gracioso del protagonista en *El Brasil restituido*: “MACHADO. Habla recio, / como en las comedias dicen / los que escuchan desde lexos” (Lope de Vega, *El Brasil restituido together with a Study of Patriotism in his Theater*, ed. Gino de Solenni, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, 1929, vv. 2255-2257. En adelante uso la abreviatura *Brasil restituido*).

²⁶⁶ Al respecto, Ferrer Valls habla de trama pública y trama privada, o bien de las “cosas de gusto” como contraposición a la trama principal (Teresa Ferrer Valls, *ibidem*, 49-50).

Las batallas en estas comedias se llevan a cabo de dos maneras, las cuales siempre están presentes: por un lado, a partir de la relación; por el otro, mediante el movimiento de los personajes dentro del espacio escénico, los efectos de sonido y unos cuantos vítores que se intercalan con las acotaciones. Aunque no en todas las comedias, es común que a lo largo de ellas los españoles pierdan una batalla y ganen otra: la definitiva, aquella que corona la victoria hacia el desenlace del conflicto bélico. La participación del Rinaldo plebeyo es fundamental en cada una de las representaciones de las batallas, tanto en la narrada, como en la escenificada.

Inmejorable es el ejemplo de *El asalto de Mastroque* donde Alonso García narra la batalla perdida a Marcela en el tercer acto, a partir del verso 2321 donde la charla en redondillas entre marido y mujer cambia por un monólogo con funciones relacionales en romance:

ALONSO Salía de oriente el alba,
 bebiendo sus blancas perlas
 las flores, en vez de bocas,
 de sus cogollos abiertas;
 íbase a dormir la noche
 a las antárticas tierras
 y llevándose tras sí
 mil ejércitos de estrellas,
 cuando Alejandro Farnesio,
 duque de Parma y Plascencia
 general en el de España,
 que por Felipe gobierna [...] *asalta el fuerte Mastroque,*
 y a sus murallas asesta
 cuarenta cañones juntos
 y diez culebrinas fieras.
 (*Mastroque*, vv. 2321-2333, 2337-2340)

Si bien no hay una coincidencia plena entre estas comedias y los preceptos del *Arte nuevo*, aquella recomendación de usar el romance para las relaciones es perfectamente reconocible de la misma manera en que puede serlo en comedias palatinas o de capa y espada donde con frecuencia se usa o para que el espectador se entere del conflicto, o incluso para introducir una nueva peripecia.²⁶⁷ En el caso de las comedias de ciclo historial la función de la relación en romance es

²⁶⁷ No obstante, es importante advertir que, como alternativa para el romance en las relaciones, el Fénix de los ingenios propone las octavas, las cuales “lucen en extremo” (*Arte nuevo*, vv. 309-310) y son, en efecto, propias de la poesía épica culta o de tragedias, junto al terceto, como *La Numancia*. Aun así, el metro preferido para la narración bélica es el romance, si bien el madrileño emplee la octava en una relación breve de *La mayor victoria de Alemania* cuando don Juan Ramírez da cuenta a don Gonzalo de Córdoba sobre el incendio provocado por Mansfelt y Holstad, capitanes del ejército protestante:

similar, ya que se pone al tanto al espectador de las batallas previas a la gran conquista o rendición del enemigo que domina las últimas escenas de estas comedias.

A diferencia de lo que ocurre con la primera batalla en *El asalto de Maastrique*,²⁶⁸ en *Los españoles en Flandes* no se escenifican intentos por conquistar una ciudad en específico, sino un avance militar. Razón por la cual Lope elige representar las victorias en Roermond y, al final, en Gembloux. La relación de la primera de estas batallas está nuevamente a cargo del Rinaldo plebeyo, aunque en esta ocasión dirigida a los capitanes Heredia y Pereda quienes habían pedido que se les contara acerca de la toma de Roremunda:

CHAVARRÍA dieron dentro en sus trincheas
sin sentirse las escuadras,
de suerte que no se ha visto
tan espantosa matanza;
degollámoslos a todos,
que apenas hombre se escapa
que dé la nueva en Bruselas
a la rebelde canalla;
que —como los españoles
con hambre de sangre estaban
y a la memoria traían
la burla, escarnio y venganza
de los rebeldes Estados,
cuando de ellos los echaban—
como el segador de espigas
iban cortando gargantas;
(*Flandes*, vv. 1588-1599)

En estos versos la narración épica alcanza un nivel superior al de las otras comedias. De entre toda esta serie de romances que permean todo el ciclo historial de comedias lopescas, en este fragmento es más claro que en ningún otro lado la destreza del Fénix de los ingenios para emplear

La oscura noche transformada en día,
fugitivas las sombras de las llamas,
el aire ambiente del contorno ardía
casas, barbechos, árboles y ramas;
medio abrasado sale el que dormía,
volando el alquitrán mesas y camas,
sonando cuerpos en arroyos de agua,
cual suele el hierro al lado de la fragua.
(*Alemania*, vv. 1585-15)

²⁶⁸ Acerca del motivo de la primera derrota cristiana en *El asalto de Maastrique* y de su uso en otras comedias, es importante destacar el final del segundo acto de *La Santa Liga* en la que los turcos toman Nicosia y capturan al capitán Leonardo.

uno u otro estilo en distintos metros. Una imagen tan común en la poesía de Lope de Vega, como lo es la de uno o varios hombres degollados, logra el estupor y maravilla que sólo son propios de una epopeya como la de Tasso. La imagen del segador de espigas es precisa para tales efectos, apoyada toda en la hipérbole que tan bien se reconoce en la tradición épica. Además, la imagen se inserta al final de un periodo sintáctico (al siguiente verso se retoma con “el valón [...] hizo muestras de alegría”) casi como si se tratara del pareado final de una octava. Y es que, en efecto, hay un muy distinto uso del romance en estos versos que suena muy poco a uno de tono tradicional —como el de otras comedias donde Lope varía el clásico “rey don Sancho, rey don Sancho” con fórmulas como repeticiones y epítetos—. Se trata de un auténtico trasvase de los procedimientos de la épica culta, con sus efectos de arte de ingenio en pleno funcionamiento, puestos en un metro que, sin la armonía narrativa y pausada de la octava, se encadena en las rimas asonantes (tómese en cuenta que el cierre de periodo sintáctico coincide con el de rima a-a).

De entre la representación de la guerra en escena destaca la de *El Brasil restituído* donde Machado no hace tanto una relación cuanto una descripción de la batalla que está en curso, casi como si mirara desde las alturas el espectáculo de la guerra en ese gran teatro del mundo. Imagen ya célebre en el último canto de la *Gerusalemme liberata* en la que ante los ojos del sultán se presentan los resultados funestos de la guerra:

Or mentre in guisa tal fera tenzone
 è tra 'l fedel esercito e 'l pagano,
 salse in cima a la torre ad un balcone
 e mirò, benché lunge, il fer Soldano;
 mirò, quasi in teatro od in agone,
 l'aspra tragedia de lo stato umano:
 i vari assalti e 'l fero orror di morte
 e i gran giochi del caso e de la sorte.
 (*Gerusalemme liberata* XX, LXXIII)

misma que aparece en las epopeyas cómica y trágica de Lope de Vega:

¡Teatro de dolor! ¡Tragedia dura!
 Marte y Amor personas principales;
 la clara envidia y la traición oscura
 recitan scenas a su intento iguales;
 los coros son el llanto y desventura
 que no mueven los ojos celestiales;
 la sombra fue la noche, el fin el día,
 autores la ambición y la osadía.
 (*Hermosura* XX, XLVII)

Corrió el Aurora la cortina a Febo,
 y salió de su puerta al teatro humano
 y, dándole la tierra aplauso nuevo,
 representole un acto soberano,
 no coronado de silvestre acebo
 como de Admeto en el florido llano,
 sino de rayos que el cambiante velo
 bordaban de la luz y blanco el cielo.
 Cuando Tiro se mira derribada

por el suelo sangriento, y a montones
los cuerpos trancos que cortó la espada
de tan diversas manos y naciones,
y la muralla bárbara entoldada
de cruzados católicos pendones,
que como se alojaban tan seguros
apenas tremolaban por los muros,
llamó Ricardo a su consejo a Guido...
(*Jerusalén* XVI, XLIII-XLIV, XLV, v. 1)

Esta *aspra tragedia*, teatro de dolor, teatro humano y tragedia dura no se narran ni se describen en Tasso sin un dejo de reproche y reprobación —ya sea que Lope reproduzca la imagen con intenciones similares o con meros fines retóricos (véase el afán amplificatorio en el caso de *La hermosa de Angélica*). Lo que verdaderamente es relevante respecto de esta escena solemne de la epopeya tassessa es, de nueva cuenta, su trasvase a los tablados donde no existía una escenografía capaz de emular un campo repleto de cuerpos muertos, sangre, pendones abandonados y demás horrores de la guerra:

MACHADO. La buelta de los quarteles
van olandeses haciendo
desde vna emboscada estrago,
con peligro de los nuestros.
A don Henrique le ordena
Don Pedro Osorio que luego
salga con su compañía
a la buelta de San Bento.

(Suenan arcabuzerío dentro)

¡Vive Dios, que no repara
el valiente caballero
que está sin mosquetería,
y que ha çerrado con ellos!
¡Cuerpo de tal! ¡Con qué furia,
matando, animando, heriendo,
viene don Diego Ramírez!
¡Ea, famoso don Diego!
que ya Madrid, vuestra patria,
no de olmos blancos y negros
de vuestro soto, os corona,
sino del árbol de Phebo.

(*El Brasil restituido*, vv. 1394-1405)

Como en cualquier otra comedia de los Siglos de Oro, es el personaje a quien debe creerse si dice que en uno u otro espacio hay, a lo lejos, una torre o un campo lleno de hombres que luchan entre ellos. En el caso de esta escena de *El Brasil restituído* Lope recurre a la representación de este “teatro humano” de la epopeya, cuyas batallas (porque a diferencia de la *Conquistada*, no se miran los estragos, sino la guerra en pleno clímax) sólo pueden verse a través de los ojos del Rinaldo plebeyo de esta comedia, como en la *Liberata* sólo por los de Tasso o de los del mismo sultán. Machado se convierte en la vista y en los ojos del público que lo escucha. De esta manera, en este personaje, portador de valores como la pureza de sangre, recae la voz del poeta épico que en el verso 1399, de modo no muy diferente a los ya señalados en el *Isidro*, hace recordar, a quien lo escucha o lee, las clásicas octavas ercillanas en las que la enumeración imprime velocidad a los hechos narrados: “matando, animando, heriendo”. Todo esto acompañado de las acciones marcadas en las acotaciones, las cuales durante la representación debieron haber sido numerosas y emocionantes.

No obstante, la deuda de estas tiradas de romances con la epopeya culta no se termina con las descripciones de batallas. El clásico motivo del catálogo de las naves está presente en casi todas las comedias de este ciclo historial, pese a las diferencias circunstanciales de cada una: ya sea que se trate de encomios a la nobleza en *El Brasil restituído* y *La mayor victoria de Alemania*; o de un afán porque los espectadores conocieran a los héroes de carne y hueso. Quizá éste sea el caso de *El asalto de Mástrique* o *La Santa Liga*.

En las comedias historiales los catálogos son extensos, tal vez a causa de las tantas crónicas a las que el Fénix pudo acceder para la redacción de estas comedias, lo cual contrasta fuertemente con la muy ficticia participación de Alfonso VIII en la Tercera Cruzada. Una vez más, como ya es natural en estas comedias, el romance es el metro que sustituye a la octava. De hecho, muchas veces el catálogo aparece en la misma tirada en la que se narra la primera batalla. Tal es el caso de la relación, comentada anteriormente, de Chavarría frente a los capitanes Heredia y Pereda:

CHAVARRÍA nombraron por capitanes
de esta famosa jornada
al buen Pedro de Vallejo,
que sargento mayor llaman,
don Alonso de Monsalve,
Reinoso, Heredia, Zambrana,
Beltrán, don Vasco de Acuña,
don Juan Manrique de Lara,
Luis Ponce, Santa María,

Becerra, Amador, Peralta,
 Ortiz, Acosta y Perea,
 honra de Madrid, su patria,
 el castellano Olivera.
 Bernando de Castra, Añaya,
 Juan de Vallejo, Aguilar,
 Contreras y otros que calla
 más mi falta memoria
 que la de su nombre y fama...
 (*Flandes*, vv. 1550-1567)

Lo mismo pasa con *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (III, pp. 68-69)²⁶⁹ y *El asalto de Mastrique* entre los versos 2385 y 2436, en la que el catálogo sucede a la relación que Alonso García da a Marcela.

No obstante, los catálogos aparecen en otros metros como es el caso de las redondillas en *La mayor victoria de Alemania* en las que Don Juan a Lisarda —de nuevo en una conversación entre el Rinaldo plebeyo y su mujer— da cuenta de las tropas españolas:

JUAN Vase don Luis de Ribera
 y don Baltasar de Lara;
 sale don Juan de Guzmán,
 galán como el mismo sol,
 aunque es proverbio español
 decir que es el sol galán;
 sale don Martín del Prado
 y don Pedro de la Cueva,
 que de todo el cuartel lleva
 en las plumas el cuidado;
 don Fadrique de Mendoza
 y don Carlos Pimentel;
 el capitán Espinel,
 Aquíñes de Zaragoza.
 (*Alemania*, vv. 129-144)

Es importante notar que esta comedia de propaganda, promoción o circunstancia —tanto en el manuscrito de 1622 como en *La vega del Parnaso* de 1637— presenta en este catálogo un número más reducido de nombres, pero que, a diferencia de *El asalto de Mastrique* y *Los españoles en Flandes*, se acompaña de epítetos que resaltan las cualidades de estos personajes que, como señala

²⁶⁹ Cito de la edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1997. A falta de numeración de versos cito a partir del número de página.

Ioppoli, podrían vincularse a célebres militares a partir de sus apellidos.²⁷⁰ Sea como fuere, el uso de la redondilla en estos casos pareciera deberse —más que a la mayor facilidad de encontrar rimas consonantes si hay adjetivos de por medio entre una larga lista de nombres— a la naturaleza del diálogo, pues más que una respuesta a una solicitud de relación hay una conversación entre marido y mujer.

Otro tipo de catálogo aparece en esta misma comedia (en romance) y en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (en redondillas). Se trata de menciones a los capitanes españoles esparcidos por el mundo en la primera y de un encomio a las ciudades españolas en la segunda:

GONZALO Corren con felicidad
 las cosas al nuevo reino
 de Felipe, que en Milán
 celebra Italia el gobierno
 del duque de Feria, en quien
 tantas partes concurrieron
 cuantas a un gobernador
 ilustre dan nombre eterno.
 El príncipe de la mar,
 el heroico Filiberto,
 cumple bien la obligación
 de ser de Filipe nieto.
 El marqués de Santa Cruz
 Asombra el Asis, corriendo
 con sus galeras las costa,
 con su fama tierra y cielo.
 En el África, en la plaza
 De Orán, tan heroico vemos
 al Cárdenas generoso
 los bárbaros oprimiendo,
 que le tiemblan desde Túnez
 a Tarudante y Marruecos.
 Dícese que viene el de Alba
 a Nápoles, con que tengo
 por cierta la buena dicha,
 paz y quietud de aquel reino.
 (*Alemania*, vv. 1537-1562)

CARPIO Granada tiene hermosura;
 imperio y valor, Toledo;
 Valladolid, ilustre; Oviedo,
 fortaleza; Cuenca, altura;
 Lisboa tiene riqueza;
 Ávila, armas; Salamanca,
 letras; Antequera es franca;
 Segovia, trato y limpieza;
 León tiene antigüedad;
 Toro y Salamanca, abundancia;
 Soria, haber sido Numancia;
 Zaragoza, majestad;
 fuerza soldados, Pamplona;
 campos, Trujillo y Plasencia;
 nobleza y galas, Valencia;
 gran tesoro, Barcelona
 Córdoba, caballería;
 altos blasones, Baeza;
 los dos Jereces, nobleza
 mar y defensa, Almería;
 y por no te cansar más
 con referir más ciudades,
 ni sus antigüedades
 decir lo que ya sabrás
 sola Sevilla la iguala
 en comercio, trato y gente,
 (*Santa Cruz*, pp. 35-36)

²⁷⁰ Eleonora Ioppoli, *op. cit.*, p. 415n.

Estos catálogos guardan una mayor relación con el canto X de *La hermosura de Angélica* en el que Nereida y Mitilene observan la península española desde las alturas que con el canto XVII de la *Jerusalén conquistada* donde el catálogo se acerca más al de *El asalto de Mastrique* y *Los españoles en Flandes*.

Respecto del problema del destino frente al libre albedrío —que está tan marcado en la *Jerusalén conquistada* y *El peregrino en su patria*— no hay mucho que decir, pues estas comedias de ciclos historiales no plantean grandes problemas teológicos, si bien la relación entre religión e imperio está muy presente en todo momento. Desde el primer momento se sabe cuál será el desarrollo de todas ellas: el capitán a cargo de la empresa logrará su cometido. En este sentido no deja de llamar la atención que Lope de Vega haya usado fábulas trágicas para sus epopeyas y épicas para este tipo de comedias que lo único que tienen de trágico es el tema elevado que, no obstante, en todo momento se funde con lo cómico.

La presencia de la voluntad divina se codifica en estas comedias de la misma manera que en *La Dragontea*. No se olvide que la redacción de la mayoría de ellas está más cercana en el tiempo al poema sobre la derrota del pirata inglés que a la epopeya trágica; sin embargo, muchas de las técnicas de este primerísimo Lope épico sobreviven en *El Brasil restituído*.

De entre la comedias del primer Lope, *La Santa Liga* es aquella en la que estas alegorías cobran mayor fuerza a tal grado de hacer las veces del Rinaldo plebeyo en lo que se refiere a la narración de las batallas. Sirva de ejemplo la conclusión de la victoria en Lepanto:

ROMA	Bien Marco Antonio le venga.
ESPAÑA	Bien Barbarigo batalla.
VENECIA	¡Qué bien don Juan de Cardona con la nación catalana!
ROMA	Y ¡qué bien Héctor Espíndola los ginoveses alaba!
ESPAÑA	Y ¡cuán diestro Juan Andrea, rompe, embiste y desbarata!
VENECIA	Huyendo sale Uchalí
ROMA	Ya toma puerto en la playa.
ESPAÑA	Ya el gran don Juan va diciendo: “¡Ayudadme, Virgen Santa!”
ROMA	Ya abaten el estandarte del turco, y la cruz levantan.
ESPAÑA	Vamos a hacer fiesta, amigas, que ya la victoria cantan.

Disparen muchos tiros y canten “¡Victoria, victoria, victoria!”

¡España, Roma, San Marcos!” y salga Uchalí huyendo con turcos
(*La Santa Liga*, vv. 2737-2752)²⁷¹

Si en *La Dragontea* las alegorías de España, Italia y las Indias están acompañadas de la Religión cristiana, en *La Santa liga* la voluntad divina se expresa, en esta misma escena final, con la presencia de Pío V, alrededor de quien era posible la alianza contra el turco:

ROMA Esta vez, Venecia amiga,
 te vengarás de Selín.

VENECIA ¡Todo el cielo le maldiga!

ESPAÑA Será su trágico fin
 esta armada de la Liga.
 Di, Roma, ¿cómo diremos
 al papa lo que miramos
 y desde este sitio vemos?

ROMA Si esta cortina quitamos,
 contarle el caso podremos.

VENECIA Córrela.

ROMA Ya la he quitado.

Véase el Papa de rodillas ante un crucifijo

 Ante un Cristo en oración,
 cual veis, está arrodillado.

ESPAÑA Sin duda en revelación
 ve el mar de velas cuajado.

(*La Santa Liga*, vv. 2571-2585)

Las técnicas de narración bélica son las mismas que Lope de Vega reutilizará en *El Brasil restituído* con Machado en los versos arriba citados. De nueva cuenta no se trata de una batalla del pasado, sino de una que sucede en el instante en el que se lleva a cabo la relación. El Fénix recurre al metateatro. En esta ocasión a partir de la figura del papa quien, amén de cumplir con una función épico-religiosa, hace las veces de receptor dentro de la trama (de la misma forma que las mujeres de Alonso García y Chavarría en las comedias de Flandes).

Además de todo esto, es altamente notable la presencia simultánea de Pío V que está detrás de una cortina rezando. Hecho que recuerda a *La Araucana* cuando se concede a Ercilla desde Chile, y a través de la bola mágica del mago Fitón, la posibilidad de observar y narrar la misma batalla de Lepanto que en *La Santa Liga* Lope lleva a escena.

²⁷¹ Lope de Vega, *La Santa Liga*, ed. Juan Udaondo Alegre, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Prolope/Gredos, Madrid, 2016, t. I, pp. 689-874.

Y es que en *El Brasil restituido* no sólo es a Machado a quien toca la función narrativa. Ya en el tercer acto las alegorías de Brasil y la Religión intercambian, en redondillas, sus impresiones de la batalla que observan:

RELIGIÓN Desde el quartel de las palmas
reciuen notable daño;
que con seis medios cañones
ronpen, derriban, dezasen
quanto encuentran.
BRASIL Puesto que hacen
tantas fotificaçiones,
al fin al balor de España
se han de rendir, que ya el miedo
del generoso Toledo
los preuiene y desengaña.
(*El Brasil restituido*, vv. 1814-1823)

No obstante, esta alianza entre España y la voluntad divina sólo se manifestará en milagro en una ocasión, en el acto tercero de *El asalto de Matrique*:

ALONSO Un soldado
llamado Alonso Álvarez es vivo,
con haber caminado sobre el aire
entre cuerpos y brazos de los otros,
cosa que se ha tenido por milagro.
(*Matrique*, vv. 1979-1983)

Y es que los milagros no son compatibles con la épica ni con estas comedias a causa de la fuerza que el libre albedrío tiene dentro del sistema de pensamiento de la Monarquía católica. Al igual que en los episodios ya estudiados en Tasso y Lope, a la piedad del capitán y la virtud del soldado se agrega el motivo de la oración que no sólo está en Pío V, sino también, y de manera más explícita, en don Juan de Austria en la misma *Santa Liga* (vv. 1946-1988).

Por otra parte, entre las maravillas que constituyen las figuras alegóricas y este único milagro en *El asalto de Matrique*, Lope usa en estas comedias el motivo épico de la aparición de un dios o de un antepasado en el sueño del protagonista o del antagonista. En la *Jerusalén conquistada* este motivo abre el poema cuando la sombra de Norandino convence a Saladino de emprender la guerra contra los cristianos:

“Toma las armas, bárbaro persiano,
toca a marchar, cobarde Saladino,
vibra los rayos en la turca mano,

serás del Asia Júpiter divino;
yo soy la envidia del valor cristiano
la imagen soy del muerto Norandino,
rey de Damasco, el que vencí la empresa,
que repite Antioquia y llora Edesa”.
(*Jerusalén* I, XXIX)

El conflicto inicial de la epopeya trágica lopesca comienza una vez que Saladino abre los ojos y pone manos a la obra. De la misma forma sucede en la *Iliada* cuando Atenea anuncia a Agamenón que ha llegado el momento de continuar la guerra en contra de los troyanos.

En *La Santa Liga* el motivo está presente y con los mismos fines, ya que la batalla entre turcos y cristianos no empieza sino hasta el segundo acto. Todo el primero, Lope retrata un Selín —el sultán del Imperio Otomano— enamorado de Rosa Solimana y desinteresado de los asuntos bélicos, pese a la insistencia de sus cortesanos. No obstante, tal como en la *Jerusalén conquistada* —y también en la de Tasso— la aparición de una sombra le da un vuelco a la trama, aquel que causa las guerras destinadas a resolverse hacia el final del poema y, en este caso, de la comedia:

*Váyase y salga una sombra, y Selín con espada desnuda, y una tropa tras ella,
y éntrese la sombra por la puerta*

SELÍN [...]

Si fuiste aquí de mi temor formada,
y durmiendo te vi más que despierto,
¿cómo me hablaste, cómo diste voces,
y pude yo sentir tus pies veloces?
¿Dormía yo? Sin duda no dormía.
¿Soy yo Selín? Sí soy. ¿Siento? Sí siento.
¿Es ya de día? Sí, ya nace el día.
¿Adónde estoy? Estoy en mi aposento.
¿Qué ha sido Solimana Muerte mía,
Y para un rey, infame pensamiento.
¿Qué me dijo mi padre? Afrentas fieras.
¡Ea, soldados, salgan mis banderas!

(*La Santa Liga*, vv. 555, 568-579)

Mientras que los enemigos de España son aconsejados por sus antepasados, Álvaro Bazán en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* recibe indicaciones de la Religión, misma que aparece como figura alegórica acompañada de la Victoria:

El Marqués, durmiendo, diga así:

MARQUÉS ¿Quién eres tú que me animas
y desde esa torre llamas?

RELIGIÓN La religión soy, Marqués,
y este castillo es la patria.
Yo soy por quien tu padre
tantas navales batallas
venció, como ahora muestran
las paredes de tu casa,
aquellos cuatro fanales,
de Inglaterra y de Francia,
África y Asia, te muestran
señas de victorias altas...
(*Santa Cruz*, p. 55)

Es interesante señalar las paredes a las que la Religión se refiere, pues éstas habrían estado decoradas de objetos que recordaran al padre del protagonista de esta comedia: Alvaro de Bazán y Guzmán, uno de los militares más importantes de la historia de España. La relevancia de esta didascalia radica, de nueva cuenta, en los usos que Lope de Vega le da no sólo en el teatro, sino también en la poesía, en aquella misma escena de Norandino y Saladino:

La historia de los persas en tapices,
de seda y oro, por la cuadra rica
cuelga resplandeciente, y las felices
victorias en imágenes duplica;
con la diversidad de los matices,
su artífice de suerte significa
la verdad de las cosas, que parece
que el vivo caso y no la copia ofrece.
(*Jerusalén I*, XVII)

Con esta octava de la *Jerusalén conquistada*, llena de convenciones barrocas para exaltar una pintura, es posible observar el trasvase e intercambio de motivos entre la poesía que se lee y aquella que se representa. Hecho que he mencionado anteriormente a propósito de *La hermosura de Angélica* y *El premio de la hermosura*.

Si, tanto en la epopeya como en el teatro, los enemigos de España se representan motivados por las figuras de la Codicia, la Avaricia y la Herejía —o bien como seres viles y traidores como Mansfelt y Holstad en *La mayor victoria de Alemania*— mayor relevancia tiene la percepción de los extranjeros acerca de los españoles. En primer lugar hay que mencionar a personajes como Aynora en *El asalto de Mástrique*, Rosela en *Los españoles en Flandes* o Leonor en *Carlos V en Francia*, mujeres que a lo largo de estas comedias muestran su admiración hacia los españoles, ya sea por su belleza que por su valor:

LEONOR Desde aquí podemos ver,
 Camila, al Emperador.
 CAMILA Con razón muestras tener
 afición a su valor
 y a su invencible poder.
 LEONOR Apenas la causa entiendo:
 pues sin nacer española,
 siempre sus partes desfiendo.
 CAMILA No eres en Italia sola,
 ni de escucharte me ofendo.
 Es Carlos el más notable
 príncipe que hay en el mundo.
 (*Carlos V en Francia*, pp. 818)²⁷²

ROSELA Españoles gallardos, norabuena
 volváis a Flandes, que esta vida sola
 es oro que en las vuestras se acrisola,
 cuyo escudo español Flandes cercena.
 El nombre de español, qué dulce suena,
 qué briosa nación es la española,
 qué bien armado desde el pie a la gola
 parece el dueño de mi dulce pena.
 Matóme un español; ¡ay, si dijese
 quién me mató!, sin duda el alma en calma
 de gloria los sentidos suspendiese.
 Alta esperanza fue sobre una palma;
 mas, cuando el cuerpo nunca el fruto viese,
 basta, señor don Juan, gozarte el alma.
 (*Flandes*, vv. 1192-1205)

El enamoramiento inicial de Rosela y Leonor por don Juan de Austria y por el emperador en *Los españoles en Flandes* y *Carlos V en Francia*, respectivamente, se convierte en otro motivo importante de estas comedias de ciclo historial cuya función es enaltecer las cualidades de los españoles, objetivadas en sus máximos representantes, en este caso los capitanes a cargo de la empresa bélica.²⁷³ No obstante, la unión entre el noble capitán y la extranjera de otro estamento no sólo es imposible para la época, sino que transgrediría los hechos históricos representados en estas comedias. Por esta misma razón, como en el caso de Chavarría, el destino de estas mujeres será a

²⁷² Cito de *Obras completas. Comedias*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1995, t. XII, pp. 803-893. Cito por número de página, ya que en esta edición no se enumeran los versos.

²⁷³ Cf. Usandizaga, *op. cit.*, pp. 46-47.

lado de estos Rinaldos y Garceranes Manriques cuyo ennoblecimiento se da hacia el desenlace del conflicto dramático.

Por otra parte, la admiración de las extranjeras hacia los españoles tiene otra función muy clara frente a la propaganda anti española que ya desde aquellos años se fraguaba en los Países Bajos y Francia. Ya sea en la poesía épica o en las comedias donde está presente lo épico, Lope de Vega recurre a los prejuicios y estereotipos para afianzarlos²⁷⁴ o darles la vuelta, como es el caso de la fanfarronería de la que se inculpaba con frecuencia a los españoles. Tan sólo recuérdese el Capitán Matamoros en la *Commedia dell'arte* y su relación con el *Miles gloriosus* plautino.²⁷⁵

A propósito de la epopeya trágica, por ejemplo, Antonio Sánchez Jiménez habla del carácter fanfarrón de Garcerán Manrique y de estos vuelcos al estereotipo: “el Fénix solo acepta esta acusación [la bravata o cólera] foránea para apropiársela y teñirla de una connotación positiva: los españoles actuarán de modo increíblemente fanfarrón, pero es que ese tono conviene a lo inverosímil de su valor y hazañas, que no se saben cuándo van a alcanzar o superar sus fantasiosas hipérboles”.²⁷⁶

En el caso de las comedias, Lope pone en boca de los contrarios estos mismos prejuicios en repetidas ocasiones: En *Los españoles en Flandes*, el Duque de Ariscote (dice a su hermano el Marqués de Abre:

Ya vuelven los españoles,

²⁷⁴ Entre los estereotipos que usa Lope de Vega en estas comedias podrían contarse las palabras en otros idiomas. Este recurso ya presente en *La lozana andaluza* o en la *Soldadesca* de Torres Naharro se repite en algunas situaciones cómicas de *El asalto de Mástrique* y de *La mayor victoria de Alemania*. El neerlandés sale a relucir en el caso de la primera al final del primer acto en el que Alonso García se reencuentra con Marcela y ella le dice “hazme tu flamenca” (v. 998), a continuación hay palabras como “tu velfderthine”, “dat vuilghiuuil”, “jít, minhere” y “nitifistón” para decir “no entiendo” (niet verstaan). Ésta última volverá a aparecer en el acto segundo de *La mayor victoria de Alemania* en la que Bernabé y su señor don Juan se topan con unos villanos a cuyas palabras en francés (“entré vu per la maison”, “dite vú”) el gracioso responde “nitifistón”. Nótese que, a diferencia de la novela de Francisco Delicado, Lope de Vega no usa las lenguas extranjeras para lograr un mayor realismo, sino para crear, a partir de los prejuicios de cómo sonaba el flamenco o francés para los espectadores, escenas donde en la confusión se genera el chiste. Como contraparte, quizá algo de realismo haya en *El asalto de Mástrique* con las palabras en italiano de un trompetista (“che cosa? Non vol?”, “pues andiamo”, mi recomendo, patrón”) en el acto segundo, vv. 1165-1167). Sobre esta importante cuestión en el teatro lopesco véase Elvezio Canonica-de Rochemonteix, *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.

²⁷⁵ “El *miles gloriosus* español en la *commedia dell'arte* suele conocerse como Il Capitano o Il Capitano Spavento, pero recibía otros nombres que aludían cómicamente a sus bravatas: Sangre y Fuego, Matamoros, Crocodilos, Rajabroqueles, etcétera. Este estereotipo tuvo un gran éxito una vez impreso. Por ejemplo, bajo la forma de una colección de bravatas o *rodomontadas* se imprimió un florilegio trilingüe (español, italiano y francés) con el nombre de *Rodomontadas españolas* (1627), obra de Lorenzo Franciosini que conoció bastante ediciones” (María Elvira Roca Barea, *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, Siruela, Madrid, 2020, p. 143).

²⁷⁶ Antonio Sánchez Jiménez, *Leyenda negra*, p. 298.

los que haciendo tantos robos
son de nuestra sangre lobos,
de nuestra plata crisoles
(*Flandes*, vv. 234-237)

En *El Brasil restituido* se retoma aquello de la bravata:

CORONEL ¡Notable es la arrogancia portuguesa!
ALBERTO ¡Terrible es la soberbia castellana!
(*Brasil restituido*, vv. 1033-1064)

Y en *La mayor victoria de Alemania* uno de los criados de Laureta, Marín, murmura ante las preguntas de don Juan Ramírez “(el español fanfarrón)” en el verso 1060; por no mencionar otra conversación entre los turcos Aradín y Cariadeno en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* donde éste último exclama:

¡Oh, españoles bravatos, fanfarrones,
qué atrevidos que son!
(*Santa Cruz*, p. 84)

Este contraste de opiniones que hombres y mujeres tienen en torno a los españoles en estas comedias es muy significativo. Al igual que la epopeya trágica, los personajes como Chavarría o don Juan Ramírez pueden llegar a ser propensos a la bravata o a la cólera y no por eso menos virtuosos de lo que son en el momento decisivo de la batalla. Caso contrario es el de los moros que riñen entre ellos y anteponen sus caprichos amorosos a la guerra, y el de los flamencos que, aun siendo ellos quienes acusan a los españoles, son traidores y deshonorados.²⁷⁷

²⁷⁷ Otra acusación importante proveniente de Italia es la del “marrano” o el “godo” (entendido como sinónimo de bárbaro desde la concepción del italiano de sí mismo como latino), la cual María Elvira Roca Barea documenta de forma excepcional en su libro *Imperiofobia y leyenda negra* (Roca Barea, *op. cit.*, pp. 125-134) en la línea de las acusaciones dirigidas a un imperio acerca de su linaje por parte de sus enemigos. Tan sólo recuérdese que en el ya aludido episodio del *Orlando furioso* que Lope imita en *La hermosura de Angélica* (conversación entre el caballero y la imagen de un hombre muerto en el río) Argalia llama a Ferraù —prototipo del español en el poema ariostesco— “Ah mancator di fé, marano!” (*Orlando furioso* I, 26, v. 7). Es interesante ver cómo estos insultos hacia los españoles no pasan desapercibidos ni dejan de estar presentes —según señala la autora— en el teatro lopesco, en comedias como *Las cuentas del Gran Capitán* y *El blasón de los Chaves de Villalba* (*ibidem*, pp. 147-151). Por mi parte, y muy a propósito de la inclusión de varios idiomas en la poética lopesca, quisiera destacar un fenómeno de reapropiación del insulto en *El peregrino en su patria*. Se trata del último de los autos sacramentales de esta novela —el del hijo pródigo— donde el Juego (caracterizado como uno de los *zanni* de la *commedia dell'arte*, dice: “Perche imito quel che son / e quel ufficio che trato: / *ludus* me llama el latín, / el flamenco *quaertspel*, / el alemán *fartenspiel*, que no Vilhan ni Arlequín; / *gioco di carte* il toscano, / *jeu de cartes* el francés, / *juego de naipes* después, / questo spagnolo marrano” (*Peregrino*, pp. 548-549). Expuesto este pasaje, no se pierda de vista que a casi treinta años de la redacción de *La Gatomaquia*, Lope de Vega ya llamaba “macarronea” a esta combinación de lenguas: “Sapete que piu me agrada / parlar in macarronea”, la cual —continúa diciendo el Juego— es propia de él, pues “si il inganno tiene / moltas faccias, il conviene / no usar di una lingua sola” (*Peregrino*, p. 546). Sobre otros fenómenos plurilingüísticos en la literatura áurea recuérdense dos sonetos (escritos en 1602 y 1600 respectivamente, mientras que el *Peregrino* es de 1604): el

Ahora bien, el enamoramiento de las mujeres extranjeras frente a las acusaciones de los hermanos o paisanos de éstas ponen en tela de juicio que los españoles sean ladrones, soberbios, arrogantes, bravatos o fanfarrones. Es decir que Lope de Vega en lugar de negar estos estereotipos —o simplemente callarlos— opta por desacreditar a quienes los profieren desde sus familiares o parientes más allegados, ya que la propaganda anti española no funciona en ellas. Éstas —como Zoraida en el *Quijote*— parecieran preferir la civilización católica a la barbarie protestante, motivo también utilizado más explícitamente en el ya examinado segundo libro de *El peregrino en su patria*.²⁷⁸

Ya sea por los motivos, las funciones de éstos, el conflicto principal o la caracterización de sus personajes, estas comedias no pueden leerse al margen de lo épico. Su peculiaridad principal, como se ha planteado desde el inicio, es la de no adaptarse a la tragedia o a la tragicomedia, sino a la de una epopeya en su construcción y desenlace. Con estas comedias, Lope de Vega llevó la épica culta con argumentos actuales al corral de comedias encontrando una feliz coincidencia entre su sistema dramático de dobles unidades de acción y las digresiones amorosas de la epopeya tassessa. El Fénix de los ingenios aprovechó estos espacios para crear enredos que, sin embargo, llegaron (para mayor gusto del vulgo) a buenos términos; en esto muy alejados de los terribles enredos de la *Gerusalemme liberata* en los que Tasso buscaba reacciones muy distintas a los de Lope en sus comedias.

Es verdad que estas digresiones en la fábula principal, por así llamarlas, no sólo se diferencian de las del poema tassesco por su desenlace y función dentro del plano total de las comedias. Las

112 (“Le donne, i cavalier, le arme, gli amori”) de las *Rimas* del Fénix donde se mezclan versos de Camões, Petrarca y Garcilaso; o el de Góngora “Las tablas del bajel despedazadas” donde también se usan versos en latín, italiano, español y portugués,

²⁷⁸ Otra posible interpretación de la función de estas mujeres enamoradas tiene que ver con la acusación de que los españoles forzaban a las mujeres flamencas. Si bien Lope de Vega nunca alude a estas imputaciones, Joseph Pérez en su estudio sobre la leyenda negra y sus orígenes en la guerra de Flandes cita un par de fragmentos en los que Felipe de Marnix en 1578 ante la Dieta de Worms y Antoine Arnaud en *l’Anti espagnol* de 1594 atribuyen a los españoles: “violaciones de mujeres y vírgenes”, “desfloración de matronas, esposas e hijas” e incluso “incomparable y sodomítica violación de muchachos” (Joseph Pérez, *La leyenda negra*, trad. Carlos Manzano, Gadir, Madrid, 2017, pp. 60-65, 215-216). Aunque es poco probable que el Fénix conociera precisamente estos documentos, seguramente entró en contacto con estas acusaciones de alguna forma, como se demuestra desde el prólogo de la *Jerusalén* hasta los sonetos 104 y 105 contra Traiano Boccalini en el *Burquillos*. Sea como fuere, el enamoramiento de las mujeres flamencas podría deberse a una forma de responder a esta acusación que, a su vez, ridiculiza a los hombres flamencos. Como si Lope quisiera decir que los españoles no tenían que forzar a las mujeres, pues ellas mismas venían a ellos en detrimento de los varones que hablaban más por envidia que por otra cosa. Nótese nuevamente que la cuestión política se vuelve religiosa y finalmente populista en estas comedias.

más de las ocasiones Lope inserta escenas ridículas sin ningún otro fin que el de la risa. Conviven ahí personajes que, a diferencia de los Garceranes Manriques plebeyos, no tienen remedio alguno. Tal es el caso de la inclusión de Salvado Maltrapillo en *Los españoles en Flandes* que, antes de ser ajusticiado, presume su supuesto linaje ante Alejandro Farnesio y don Juan de Austria:

DON JUAN Tu nombre
SALVADO Salvado.
DON JUAN ¿De dónde eres?
SALVADO Zamora
DON JUAN ¿De qué gente?
SALVADO Arias Gonzalo
fue mi padre.
DON JUAN Eso advertid.
SALVADO En el caballo del Cid
me hubo.
DON JUAN ¿Qué?
SALVADO Era de palo
y cogió en una armería
a mi madre junto a él.
ALEJANDRO ¡Como el de Troya sería!
SALVADO Sí señor, también mi abuelo
fue troyano. [...]
DON JUAN ¿Quién fue vuestra madre allá?
SALVADO Era la dueña de la haca
de la infanta doña Urraca.
(*Flandes*, vv. 1924-1934, 1937-1939)

Es claro que, dada la contemporaneidad de los argumentos así como la finalidad que se desprende de ello, estas comedias son lo contrario a los dramas de honor villano donde la nobleza no reside en los títulos, sino en las acciones. Estas bromas con los romances de aquellos pícaros que decían ser de los godos o descendientes directos del Cid habrán funcionado muy bien en escena en aquellos años de inicio de siglo gracias a la situación ridícula a la que el personaje de Salvado Maltrapillo se sometía: presumir su linaje ante la nobleza.

Esta ridiculización del gracioso que se inserta en un mundo épico terminará por aprovecharse en la misma *Gatomaquia* donde Marramaquiz y Micifuf hacen alarde de su descendencia de una manera tan ridícula como Maltrapillo en esta escena:

¿Yo no soy Micifuf? ¿Yo no desciendo
por línea recta, que probar pretendo,
de Zapirón, el gato blanco y rubio
que después de las aguas del Diluvio
fue padre universal de todo gato?

(*Gatomaquia* III, vv. 205-209)

Esta clara parodia a Tubal en *La Gatomaquia* se complementa con otros motivos épicos como los ya mencionados catálogos de la silva quinta, el descenso del héroe de la segunda y el cerco de la séptima. El motivo del catálogo —tan común en estas comedias de historia contemporánea— aparece ya en forma burlesca y carnavalesca en *La mayor victoria de Alemania* donde Bernabé, antes de despedirse de Fulgencia, habla de los criados que también han partido a la guerra con sus señores:

BERNABÉ Ya sabes lo que te amo
y que quisiera quedarme,
pero hace parido ya
Cosme, el lacayo gallego;
el comprador de don Diego
antes de un hora se va;
ya se fue Bartolomé
que no ha servido a señor
mozo con tanto valor;
también Hernando se fue,
con tener obligación
a Inés, que adoraba en él;
antiayer se fue Miguel
y hoy al alba Mondragón...

(*Alemania*, vv. 204-216)

Estos elementos de la poesía épico-burlesca en este largo periodo de escritura de comedias de ciclo contemporáneo reflejan esa preocupación constante de Lope de Vega en torno a las posibilidades de aprovechar los recursos de uno u otro género, no sólo de lo trágico y lo cómico mezclado.

En estas comedias, desde el punto de vista de la retórica clásica, se conjugan las tres partes que unen a la poesía que se escribe para leer y aquella que se hace para representarse: la *inventio* en el eje rector de las comedias, la *dispositio* en las entradas de sujetos graciosos, burlescos y picarescos a la mitad de la fábula y la *elocutio* en los trasvases de contenido épico culto en octavas al romance popular, o viceversa en el epilio de don Rodrigo en la *Jerusalén conquistada*.

2. REESTRUCTURACIÓN DRAMÁTICA DE LOS CICLOS ÉPICOS DEL ROMANCERO EN EL PRIMER LOPE: *EL CASAMIENTO EN LA MUERTE*

En contraste con los episodios nacionales dramatizados que constituyen el ciclo de comedias de historia contemporánea, es necesario hablar de aquellas comedias en las que los héroes castellanos del Romancero viejo cobran vida sobre las tablas. Si bien en ambos grupos lo épico se manifiesta como función principal —que no única—, es evidente que la construcción dramática del segundo se mueve por derroteros muy distintos con respecto al primero. Si se toman, por ejemplo, *El bastardo Mudarra y los de Lara* (1612) o *El último godo* (1599-1600)²⁷⁹ es patente que el manejo de la unidad de acción no es tan parecido entre ellas como en el caso de *El asalto de Mástrique* y *La mayor victoria de Alemania*, por mencionar dos comedias que distan unos veinticinco años una de la otra.

Ni en *El bastardo Mudarra* ni en *El último godo* persiste este uso tan automatizado de los elementos propios de la epopeya culta. Por el contrario, y como es bien sabido, Lope de Vega echa mano de la *Crónica general de España*; o, en algunos otros casos, apela al gusto popular con la inclusión y variación de los antiguos romances. Ya sea que se trate de una u otra fuente, cabe señalar que esta selección influye en el manejo de la fábula dramática.

En el caso de *El bastardo Mudarra y los de Lara* es posible ejemplificar estos límites predeterminados en la unidad de acción, pues en esta comedia se escenifican desde la traición y crimen de doña Lambra y Ruy Velázquez hasta el encierro de Gonzalo Bustos y la venganza de Mudarra en la última jornada. Tal elección, entre otras dificultades, obliga no sólo a examinar las posibilidades de dramatización de aquella épica desgajada de los antiguos cantares de gesta, sino también a estudiar el genio lopesco en los espacios vacíos que ofrece el carácter fragmentario del Romancero. Además, en esta misma línea, se vuelve necesario también un análisis del papel que desempeña cada uno de los personajes del ciclo de los Infantes de Lara en la comedia lopesca—trabajo, por cierto, ya realizado por Dolores Clavero.²⁸⁰

²⁷⁹ Estas fechas corresponden al estudio de Morley y Bruerton, p. 265. También conocida como *El postrer godo de España* (así llamada en la *Octava parte de Comedias* de 1617), Menéndez y Pelayo la creyó escrita después de 1604, pues no figura en la lista de comedias de *El peregrino en su patria* (Marcelino Menéndez y Pelayo, *Obras completas, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. ordenada y anotada por don Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1922, t. III, p. 24. En adelante, *Estudios*).

²⁸⁰ Dolores Clavero, “La manipulación del epos en *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35 (2000), pp. 107-115.

Lo mismo sucede con *El último godo de España* cuya trama puede seguirse *grosso modo* en los romances “Amores trata Rodrigo”, “En Ceuta está Julián” y “Después que el rey don Rodrigo”²⁸¹ para las primeras dos primeras jornadas, si bien se trata de una comedia más próxima a las crónicas que al Romancero, según confirma Jorge García López.²⁸²

La dramatización entera de los ciclos medievales presupone aquel apego al gusto popular del que el Fénix hace alarde en su *Arte nuevo*. Sin embargo, también es evidente que ya desde tiempos anteriores a Lope existía la tendencia de no separar las parejas Gonzalo Bustos-Mudarra y don Rodrigo-don Pelayo. Ejemplares son *El Pelayo* del Pinciano, las comedias históricas de Juan de la Cueva y, por supuesto, el ya estudiado canto séptimo de la *Jerusalén conquistada* donde más que variaciones del romance hay trasposiciones entre metros épicos equivalentes (del romance a la octava):

Después que el rey don Rodrigo
a España perdido había,
ibase desesperado
por donde más le placía;
métese por las montañas,
las más espesas que vía,
porque no lo hallen los moros
que en su seguimiento iban.
Topado ha con un pastor
que su ganado traía [...]
El pastor sacó un zurrón
que siempre en él pan traía;
Diole de él y de un tasajo
que acaso allí echado había;
el pan era muy moreno,
al rey muy mal le sabía,
las lágrimas se le salen,
detener no las podía,
acordándose en su tiempo
los manjares que comía.

Dicen que el Rey con un pastor al fuego
pasó la noche, y sin hacerle salva
cenó su pan, y que le dio sosiego
cama de campo de tomillo y malva,
y que de sangre, polvo y llanto ciego,
al primero crepúsculo del alba
tomó una senda, y a morir sujeto
corrido de su fin murió en secreto.

¡Horrible caso, prodigiosa guerra!,
que a quien sobraba tanto mundo vivo,
muerto no hallase siete pies de tierra
en que dejar el cuerpo fugitivo;
¡cuánto el juicio de los hombres yerra!,
¡y cuánto puede el hado fugitivo!,
¿quién hay que ignore adonde fue su
Oriente,
mas quién sabrá su fin y su occidente?
(*Jerusalén* VI, LXVI-LXVII)

²⁸¹ Para un estudio más detallado de la presencia del Romancero en el teatro lopesco, consúltese Jerome Aaron Moore, *The Romancero in the Chronicle- Legend Plays of Lope de Vega*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940.

²⁸² Jorge García López, “Prólogo” a *El postrer godo de España*, Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, Milenio, Lleida, 2009, t. II, pp. 726-727 (Las citas de esta comedia provendrán de esta misma edición, misma que en adelante cito con la abreviatura *El último godo*, seguida del número de versos). Don Marcelino Menéndez y Pelayo apunta a la tan criticada *Historia verdadera del rey Rodrigo y de la pérdida de España* de Miguel de Luna como fuente principal de esta comedia, misma que se completa con la *Crónica general* para la tercera jornada dedicada a la victoria de don Pelayo: “Fue lástima que Lope de Vega prefiriese a Miguel de Luna como fuente para su comedia. De Luna procede el nombre de *Florinda*, no oído hasta entonces en España, y nada gótico ni musulmán tampoco, sino aprendido de algún poema italiano” (Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios*, p. 48).

(“Después que el rey don Rodrigo”,
vv. 1-5, 14-18)

En gran parte de las comedias de este tipo, Lope de Vega recurre al uso del romance para narrar hechos que no pueden montarse en escena o no necesitan de representación dramática. No obstante, en *El último godo* el Fénix recurre a la representación por medio del diálogo en quintillas, las cuales —en la misma línea de las redondillas— tienden a emplearse con mayor frecuencia en el diálogo cotidiano en contraposición al de los tercetos de las cuestiones políticas en las comedias de historia contemporánea:

RODRIGO ¿Tienes algo que comer?
VILLANO Pan moreno.
RODRIGO ¿Pan no más?
VILLANO Y una cebolla os darán.
RODRIGO ¡Ved que golpe de fortuna!
 Ayer el oro, el faisán
 con el dosel en la luna;
 hoy una cebolla y pan.
 ¿Hay aquí algún ermitaño?
VILLANO Cerca de aquesta arboleda.
RODRIGO Este vestido de paño
 me trueca aquí de seda.
VILLANO Sí haré.
RODRIGO ¡Oh humano desengaño!
 ¡Oh, vida, juego engañado,
 donde es perder el vivir!
 ¡Oh, reino prestado, estado
 que del reinar al morir
 no hay más que volverse el dado!
 (*El último godo*, vv. 1950-1966)

Como puede observarse en el romance, así como en la versión culta y dramática de Lope, en este trágico desenlace se encierra una enseñanza que, a su vez, es producto de un tema central.²⁸³ Éste (el cambio de la fortuna) no es, sin embargo, del todo casual, pues la desgracia tiene dos antecedentes bien marcados: la *hybris* de don Rodrigo al momento de actuar en contra de los

²⁸³ Véase cómo esta enseñanza aparece muy marcada, aunque con distintos procedimientos. En el caso del Romancero en el verso “al rey muy mal le sabía”, referido al pan, y especialmente en “acordándose en su tiempo / los manjares que comía”. Esta contraposición entre pasado y presente se manifiesta en una reflexión final en la comedia, la cual hace patente, en forma de monólogo, la gran tragedia del rey Rodrigo. Por su parte, en la *Jerusalén conquistada* hay una intervención de carácter ariostesco en la octava 67. Nótese además los juegos conceptuosos de la epopeya trágica que dan poca atención al pan en contraste con los detalles que Lope rescata del Romancero e incorpora a la comedia: el pan moreno, la inclusión de la cebolla y el carácter mejor delineado del villano.

vaticinios de la apertura de la cueva y la *hamartia*, o error trágico, cuando el mismo héroe opta por transgredir su propio matrimonio, acción especialmente marcada en la comedia lopesca.

Desde un punto de vista clasicista *El último godo* podría terminar aquí, logrando la conmiseración trágica que alcanzan las muertes de los numantinos en el drama cervantino. No obstante, y pese al título que en ningún momento alude a don Pelayo, el capítulo de la pérdida de España es, en efecto, indisociable de la victoria de Asturias. Esto termina por convertir la tragedia en una comedia trágica, donde el segundo elemento ya no se explica en su desenlace, sino en las características de sus personajes. O bien, podría hablarse de una comedia épica, como las de historia contemporánea, a las cuales se acercaría más *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, pese a sus fuentes romanceriles. El feliz desenlace —recuérdense los preceptos del Tasso— tendría que reservarse a la epopeya, pues, en lo que se refiere a su cualidad fundacional, es en las hazañas y en la victoria donde se pone la primera piedra de la identidad nacional.

Esto mismo ocurre con *El bastardo Mudarra y los de Lara* donde el final trágico ni siquiera lograría la conmiseración, sino todo lo contrario. La muerte de los infantes y el encarcelamiento de Gonzalo Bustos como desenlace no alcanzarían alturas trágicas, ya que triunfaría la injusticia y el vicio. En este sentido, la gesta de Mudarra es también indisociable de los episodios anteriores, e incluso más que en *El último godo*.

Esta tendencia, que igualmente ha observado Felipe Pedraza en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, de encerrar auténticas tragedias en uno o dos actos también se manifiesta en *El casamiento en la muerte*, comedia escrita en años anteriores donde la presencia del Romancero —tanto viejo como nuevo— entre las fuentes lopescas es más fuerte. Ya Menéndez Pelayo señalaba en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* la presencia de romances como “¡Oh Belerma, oh Belerma!” y “Muerto yace Durandarte”,²⁸⁴ amén de otros tantos que Moore también rastrea, tal es el caso de “Con cartas y mensajeros”, “Con sólo diez de los suyos”, “En París está doña Alda” o algunos de Gabriel Lasso de la Vega como “Las varias flores despoja”.²⁸⁵ Por su parte, Maxime Chevalier insiste en las raíces ariostescas del romance “Por muchas partes herido”, mismo que Lope incluye en la segunda jornada.²⁸⁶

²⁸⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios*, pp. 179-183.

²⁸⁵ Jerome Aaron Moore, *op. cit.*, pp. 16-32.

²⁸⁶ Le dramaturge, on le remarquera, ne s'inspire pas uniquement de *romances anciens*. L'un de ceux qu'il remanie pour l'adapter à l'action de la pièce, *Por muchas partes herido*, est un oeuvre d'origine récente, pénétrée d'influences ariostéennes (Maxime Chevalier, *op. cit.*, p. 407). Asimismo el crítico francés incluye este romance en el apéndice de *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía del Siglo de Oro* en cuya introducción comenta: “Cuando van a

Esta temprana comedia, fechada por Morley y Bruerton entre 1595 y 1597,²⁸⁷ es un auténtico ejemplo del uso de lo épico en el teatro lopesco, pues todas las características mencionadas a propósito de *El bastardo Mudarra y los de Lara* y *El último godo* están presentes en esta comedia con mayor intensidad. Si la primera se configura como un drama de venganza al estilo de *Los comendadores de Córdoba* con un fondo histórico-romanceril y la segunda recarga de epicidad las batallas contra el moro,²⁸⁸ *El casamiento en la muerte* enfrenta a España con Francia tanto en lo histórico como en la mezcla cíclica de Bernardo del Carpio, por un lado, y de los doce pares de Carlomagno, por el otro. Pero no sólo eso, sino que, además, en esta comedia Lope de Vega logra desarrollar otros dos conflictos centrales que enfrentan al rey con el vasallo y al hombre con su destino (el problema de la bastardía de Bernardo del Carpio). Todos conflictos que, resueltos por el consueto mecanismo de la honra, giran alrededor de un gran tema: la libertad, el cual se pone sobre la mesa en un soliloquio del protagonista que anticipa los conflictos internos de Peribañez al verse deshonorado.²⁸⁹

Espada mal empleada
en servir un rey injusto,
mejor estaréis colgada
que no sufriendo el disgusto

tomar la pluma los poetas de la generación de 1580, el romancero ariostesco tiene ya bastante importancia y ha producido algunas composiciones hermosas. No le deja indiferente a Lope de Vega, quien incluye en *El casamiento en la muerte* un arreglo de *Por muchas partes herido*.” (Castalia, Madrid, 1968, p. 26).

²⁸⁷ Esta comedia apareció en la *Parte I de las Comedias de Lope de Vega* de 1604. Morley y Bruerton (pp. 217-218) creen que podría tratarse de la misma comedia que el Fénix menciona como *Ronces Valles* en la lista de la primera edición de *El peregrino en su patria*. Habría también que mencionar que, según Luigi Giuliani, “desde hace tiempo se conoce un documento que atestigua que Nicolás de los Ríos representó la comedia *Ronces Valles* en Polán (Toledo) en 1597” (Luigi Giuliani, “En el taller del dramaturgo: Uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*”, *Anuario de Lope de Vega*, 1 (1995), p. 20. Acerca del entorno histórico, político y autobiográfico de esta comedia me encargo más abajo a propósito de las diecinueve torres del escudo de los Carpio presente en la portada de la *Arcadia*, *El peregrino en su patria* y en la jornada segunda de esta comedia.

²⁸⁸ Nótese que, si bien ambas comedias proceden del Romancero, hay una diferencia estructural que empata muy bien con los estudios de Joan Oleza a propósito de este primer Lope. Este crítico habla de comedias de hechos famosos, entre las que incluye, además de *El casamiento en la muerte*, *Los hechos de Garcilaso* y *Los celos de Rodamonte* frente a los dramas (ya que Oleza evita el uso de “tragedia”) de honra y venganza: *Los comendadores de Córdoba* y *El marqués de Mantua* (Joan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega, *Cuadernos de Filología III*, 1-2, pp. 152-223). Siguiendo a Oleza, pues, *El último godo* se acercaría más a las comedias de hechos famosos al ser una obra de sustancia épica, en contraste con *El bastardo Mudarra* cuya materia no es más relevante que las dialécticas propuestas para estas comedias entre lo histórico y lo particular y lo privado y lo público. Es decir que, aun siendo la venganza de Mudarra tan conocida —como a su vez lo es el romance del marqués de Mantua—, ésta sirve sólo de pretexto, o bien de fondo histórico, para escenificar un perfecto drama de honra donde este conocidísimo mecanismo opaca a lo épico.

²⁸⁹ Me refiero al célebre soliloquio de Peribañez en la segunda jornada cuya sustancia se concentra en estos versos: “Basta que el comendador / a mi mujer solicita; / basta que el honor me quita, debiéndome dar honor. / Soy vasallo, es mi señor, / vivo en su amparo y defensa; / si quitarme el honor piensa, / quitarele yo la vida; / que la ofensa cometida / ya tiene fuerza de ofensa” (Lope de Vega, *Peribañez y el comendador de Ocaña*, ed. Felipe Pedraza, Edef, Madrid, 2003, vv. 1746-1755). En adelante uso la abreviatura *Peribañez* seguida del número de versos.

de veros tan mal pagada [...]
Mejor andaréis dorada,
que no de la punta al pomo
de sangre alarbe manchada,
pues no quiere el rey, que como
sois teñida seáis honrada.

(Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, vv. 2313-2317, 2323-2327)²⁹⁰

y de Segismundo que se lamenta en la primera jornada de *La vida es sueño*:

Si mi padre no guardó
el casto amor prometido,
¿qué culpa le tuve yo?
Pues antes de ser nacido
no pude estrobarlo yo [...]
Mas antes de ser formado
¿qué culpa, Rey, ¿he tenido?
Mirarás que te he servido
y que es haberte obligado
el haberlo prometido.

(*El casamiento en la muerte*, vv. 2348-2352, 2358-2362)

Las dialécticas propuestas por Joan Oleza en el primer teatro de Lope resultan del todo útiles para el estudio de los tres conflictos que ofrece esta comedia (vasallo-rey, hombre-destino, España-Francia). Entre lo histórico y lo particular y entre lo privado y lo público se mueve un Bernardo del Carpio que oscila entre el vasallo rebelde de los romances “Cabalgando Diego Laínez”, “Por las riberas de Arlanza” y “Con cartas y mensajeros”; y el buen vasallo del *Cantar de Mío Cid*.

En *El casamiento en la muerte*, en efecto, Lope de Vega presenta a un protagonista que en lo privado y en lo particular debe rebelarse contra el rey Alfonso quien amenaza su libertad. Preciso es recordar que éste mantiene al padre de Bernardo encerrado en prisión y a su madre en un convento, lo cual impide la unión matrimonial entre ellos y condena al héroe a la categoría de bastardo. En contraparte, en lo histórico y en lo público, el protagonista —luchando tácitamente y con el favor de la corte contra un rey pusilánime que ha entregado la patria al emperador Carlomagno— pugna por la libertad de la península española, que no solamente de Castilla, en Roncesvalles.

Si bien cada uno de los conflictos se resuelve por medio del mecanismo de la limpieza de la honra, ésta se adquiere por distintos medios. En lo que refiere al encuentro entre vasallo y señor es

²⁹⁰ Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, ed. Giulio Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte 1*, Milenio, Lleida, t. II, pp. 1149-1276. En adelante *El casamiento en la muerte*.

la perseverancia, cualidad cristianísima que el Cid hereda de Job, la que mantiene a salvo el pacto feudal y no derrumba la unidad del reino frente a la ambición de los extranjeros. Y es que justamente en la conservación del pacto feudal donde reside la epicidad del héroe medievalizante de la Comedia Nueva, tal como explica Alan Deyermond a propósito del Cid y Peribañez:

No es casual que el buen vasallo sea al mismo tiempo buen señor: los hombres y las mujeres medievales veían la sociedad y el universo entero como cadenas jerárquicas establecidas por Dios, y quien respetaba el orden divino en un sentido lo respetaría en otro. Y a la inversa: el mal señor sería probablemente mal vasallo (esto se nota en el Siglo de Oro también, por ejemplo en el personaje del comendador en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega). Puesto que el rey era vasallo de Dios, la censura implícita del poeta contra Alfonso es muy grave. Al restablecer su relación con el rey, el Cid, por lo tanto, sirve a Alfonso tanto como a sí mismo: el señor ha aprendido de su vasallo.²⁹¹

Lo mismo ocurre con Bernardo del Carpio, quien, a diferencia de Rodrigo Díaz de Vivar, nunca logra restablecer del todo su relación con Alfonso el Casto hasta antes del episodio final en el que un oso, por “permisión del cielo”, ataca al rey y el héroe lo rescata. Aun insatisfecho con la condición a la que el rey lo orilla en lo privado, Bernardo consigue reparar el error de su señor en lo público dando con esto libertad al reino y ejemplo de virtud sin transgredir el pacto de vasallaje.

Honra también es la que se obtiene por medio de las hazañas en la guerra que permiten que España conserve su libertad frente a Carlomagno. Y, por último, cesado el conflicto bélico, honra es la que consigue Bernardo de Carpio al sacar a su madre del convento para casarla con su padre hallado muerto, desenlace original que añade Lope a la historia y da nombre a la comedia:

No hay más ley, si yo me fundo
con que los dos se han casado
y que me han legitimado
cuanto el cielo y cuanto al mundo.

²⁹¹ Alan Deyermond, *El «Cantar de Mío Cid» y la épica medieval española*, Sirmio, Barcelona, 1987, pp. 28-29. A este agudo comentario de Deyermond acerca de la honra en la Edad Media y su supervivencia en el teatro áureo agréguese cuánto dice Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, obra en la que el honor (propio del magnánimo) no se concibe de manera muy distinta. Para efectos del análisis de *El casamiento en la muerte*, baste recordar la clasificación que el estagirita establece en torno a las relaciones entre el honor y sus agentes: “El que se juzga a sí mismo digno de grandes cosas siendo indigno, es vanidoso. El que se juzga digno de menos de lo que merece es pusilánime, ya sea digno de grandes cosas o medianas, y el que incluso es digno de pequeñas y crea merecer aún menos: pero, especialmente, si merece mucho, porque ¿qué haría si no mereciera tanto? El magnánimo es, pues, un extremo con respecto a la grandeza, pero es un medio en relación con lo que es debido, porque sus pretensiones son conformes a sus méritos; los otros se exceden o se quedan cortos” (Aristóteles, *Ética nicomáquea*, IV, 1123b). De acuerdo con estas líneas es posible observar que el conflicto entre señor y vasallo se basa también en los modos en los que ambos personajes se relacionan con las cuestiones del honor. Por un lado, el rey Alfonso resulta pusilánime frente a Carlomagno y vanidoso frente a su sobrino al anteponer su odio por éste en contra de la patria. Por el otro, Bernardo es en todo momento magnánimo y digno de su posición, pues su honor no se compromete ante ningún interés o sentimiento que lo corrompa a él o al correcto funcionamiento del orden feudal.

Vamos, daré sepultura
a aquél que mi padre fue,
y a vos, madre, volveré
a vuestra honrada clausura,
que pienso que desta suerte
mi desdicha se remedia;
y aquí acaba la comedia
del casamiento en la muerte.

(*El casamiento en la muerte*, vv. 2725- 2736)

La genialidad lopesca en la creación de este episodio se explica, desde luego, en la conjunción entre matrimonio y muerte al final de la comedia. Ambos desenlaces pertenecen a mundos distintos, pues en matrimonio tienden a terminar las comedias y en muerte las tragedias (o dramas, para quien es renuente a hablar de tragedia en la Comedia Nueva). No casualmente, muchos años después a propósito de esta disonancia dramática, Calderón cerraría con disculpas *El pintor de su deshonra*:

Porque en boda y muerte acabe
el pintor de su deshonra.
Perdonad yerros tan grandes.

(Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, vv. 3137-3139)²⁹²

Si se comparan las distintas resoluciones de los conflictos en *El casamiento en la muerte* con los de *El bastardo Mudarra* y los de *Lara* y *El último godo*, es evidente que en la comedia sobre Bernardo de Carpio funcionan mejor. Los episodios se suceden con mayor naturalidad y en un menor periodo de tiempo, de modo que la intromisión de la guerra en la segunda jornada —que amplía el repertorio romanceril— no desentona en absoluto. Sin ser una comedia con pretensiones aristotélicas, Lope de Vega corta la larguísima acción que Juan de la Cueva había escenificado en su comedia de Bernardo del Carpio, limitándola a un sólo protagonista, alrededor del cual se abren tres conflictos y dos unidades de acción, pero todo ello sujetado por el tema de la libertad. Los conflictos se cierran uno tras otro y de manera eslabonada hasta llegar a una doble vertiente: la trágica y aquella que más que cómica debería decirse épica, pues el matrimonio no es la culminación de una serie de confusiones cómicas, sino de una serie de trabajos épicos.

En resumen, la honra se obtiene gracias al respeto del pacto feudal, las hazañas en la guerra y el consiguiente derecho a la libertad individual, aquella que despoja al héroe de su cualidad de bastardo, pese al escenario trágico que, no obstante, lo sublima. *El casamiento en la muerte*, de

²⁹² Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Balbuena Briones, en José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque (coords.), *Obras maestras*, Madrid, Castalia, 2000.

esta manera, cumple mejor que cualquier otra comedia de tema romanceril con los mecanismos propios de la epopeya medieval que Deyermond resume de esta manera a propósito del *Cantar del Cid*:

El tema central del *Cantar* es la honra del Cid; más precisamente la pérdida de su honra y su recobro [...] De este tema fundamental de la honra dependen dos temas secundarios pero muy importantes: el de los matrimonios, y el de la relación entre vasallo y señor.²⁹³

Lo épico entonces no podría reducirse en esta comedia a lo meramente formal o al origen de su temática. Las ideas objetivadas en la épica tradicional castellana no sólo sobreviven a la dramatización, sino que, por el contrario, encuentran un gran soporte que las exalta aun más a causa de las posibilidades que ofrece la tragedia bajo los estándares de una Comedia Nueva aún en formación. Aquella que, desde *El asalto de Mástrique* hasta *El último godo de España* y *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, no logra todavía mimetizarse del todo con una comedia de sal gorda, en términos de Felipe Pedraza, como sí sucederá con *La mayor victoria de Alemania* donde lo épico transita de forma naturalísima entre el mundo de los héroes, los militares-galanes y sus criados.

En este sentido, si bien los elementos cómicos (el gracioso, el disfraz, el héroe picaresco, el enredo y los amores) de las comedias de historia contemporánea no están presentes en *El casamiento en la muerte*, no acierta Marcelino Menéndez Pelayo al separar la unidad dramática de la unidad épica:

Fácil es comprender que una obra en la cual se acumulan tantos elementos diversos y tan enorme material poético, no puede tener unidad propiamente dramática, sino épica tan sólo, y aun ésta muy flojamente observada, siendo algunas escenas de todo punto episódicas e inconexas. Es una pieza desordenada, pero llena de fervor patriótico, y en la cual se siente continua vibración poética grande y generosa.²⁹⁴

Como bien observa el polígrafo, hay algunas escenas que más que inconexas podrían llegar a sentirse apesuradas o difíciles de ser representadas —errores propios de un dramaturgo primerizo—, como es el caso de la aparición repentina del oso que amenaza al rey Alfonso.²⁹⁵ No

²⁹³ Alan Deyermond, *op. cit.*, p. 26-27.

²⁹⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 188.

²⁹⁵ Un caso similar a esta aparición del oso en escena se encuentra en el acto segundo de la comedia palaciega *Adonis y Venus* (ca. 1597-1603) en el que dos leones se echan a los pies de la diosa protagonista, los cuales Mercedes Blanco y Felipe Joannon suponen “actores con disfraz de tales” (“Prólogo” a Lope de Vega, *Adonis y Venus*, p. 223). De la misma manera, en el caso de *El casamiento en la muerte*, Lope habría echado mano del disfraz en *El casamiento en la muerte*. No obstante, el señalado error de dramaturgo primerizo no radica tanto en el artificio escénico como en la función de esta escena dentro del desenlace de la comedia. Le entrada y salida fugaces del oso como castigo divino pareciera romper con la verosimilitud, pues hasta ese momento se había preferido el uso de la relación en romance en las acciones bélicas del acto anterior. Como contraparte conviene señalar el acto primero de *El guante de doña Blanca*

obstante, entre las jornadas segunda y tercera se nota una preocupación por parte del Fénix por crear una continuidad entre la batalla de Roncesvalles y el desenlace total de la comedia mediante la figura de Dudón que presencia los estragos de la guerra.

Logrado o no este vaivén entre ciclos épicos con los que Lope teje la comedia, la libertad como tema dominante con sus respectivos conflictos y unidades de acción sí que consigue dotar a la comedia de una unidad dramática. Lo épico permanece, por conducto de la importancia de la honra, como un mecanismo que Lope de Vega no sólo traslada, sino que adapta a los requerimientos del teatro y, con mayor exactitud, a los de la tragedia.

En adición a la estructura dramática de *El casamiento en la muerte*, lo épico —codificado en la mezcla cíclica presente en *La hermosura de Angélica*— se manifiesta también en el tratamiento de los personajes y sus funciones dentro de la comedia, particularmente en los episodios en los que se producen encuentros entre el mundo de Bernardo del Carpio y el rey Alfonso con el de Roldán y Carlomagno.²⁹⁶ Es necesario tomar en cuenta que la mezcla cíclica es, en efecto, otra particularidad de *El casamiento en la muerte* que no está presente en *El bastardo Mudarra y los de Lara* y *El último godo*.

Frente a estas dos comedias, Lope —en cierta forma obligado por la inclusión de la batalla de Roncesvalles— debe replantear el papel que los héroes del ciclo carolingio romanceril han de desempeñar en una comedia donde Francia y todos sus memorables protagonistas se enfrentan a España. La novedad lopesca no es tanto el enfrentamiento que subyace a la creación de la figura de Bernardo del Carpio en el Romancero, sino la profundidad dramática y psicológica de la que dota a cada personaje a la hora de exponer las relaciones políticas entre los reinos castellano y carolingio.

(ca. 1630-1635) —fruto de un Lope más que experimentado— donde los leones enjaulados desempeñan un papel más importante que el del oso en *El casamiento en la muerte*; sin embargo, estos nunca aparecen sino sólo a partir de las referencias de otros personajes.

²⁹⁶ A propósito de este encuentro de mundos resulta interesante el análisis que Alma Mejía González hace acerca del constante cambio de espacios en esta comedia, cuyos mecanismos de representación resume de esta manera: “Lope, quizá reproduciendo la doble vertiente que caracteriza a Bernardo, construye su comedia creando espacios dramáticos diferenciados que se desdobl原因an y funcionan mediante oposiciones significativas. El espacio dramático, construido en el texto más por didascalias implícitas que explícitas, es continuamente cambiante: del palacio de Alfonso II en León se salta a interiores de la corte de Carlomagno en París y de allí a exteriores en Zaragoza; aparecen también Roncesvalles, la peña de Francia, el castillo de Luna, el monasterio. Dos son los espacios genéricos en los que recae la mayor contraposición: España y Francia” (Alma Mejía González, “Espacios de afirmación y contraposición en *El casamiento en la muerte*, en Aurelio González (ed.), *Teatro y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, p. 46).

Ya Joaquín Roses Lozano mencionaba que el protagonista que el Fénix lleva a la escena es un Bernardo del Carpio totalmente castellanizado, hijo de Jimena y no de Berta, hermana de Carlomagno.²⁹⁷ De la misma manera, esta castellanización es más que evidente en los episodios que dentro del seno del ejército francés se llevan a cabo, pues la atención se dirige más hacia héroes como Durandarte que hacia los clásicos personajes del ciclo carolingio como Reinados y Ganelón, cuya importantísima traición en *La chanson de Roland* no pasa de una simple mención en la comedia.

No obstante, influencias apenas perceptibles del ciclo ariostesco se ven en la construcción de Roldán como antagonista de la comedia. A partir de características bien conocidas en el poema de Ariosto, Lope invierte o cuestiona su valor de héroe ejemplar. Baste sólo recordar la destreza diplomática del paladín ariostesco o la elocuencia de la que se le hace poseedor cuando el narrador del *Orlando furioso* le atribuía el conocimiento de muchas lenguas:

Era scritto in arabo, che 'l conte
intendea così ben come latino:
fra molte lingue e molte ch'avea pronte,
prontissima avea quella il paladino
(*Orlando furioso* XXIII, CI, vv. 1-4).

Por el contrario, desde la primera aparición de Carlomagno entre las querellas que Dudón, Montesinos; Oliveros, Durandarte; Roldán y Reinaldos llevan a cabo (mismas que recuerdan a las peleas tan frecuentes por Angélica que Lope puso en las primeras escenas de *Angélica en el Catay*), hay un dejo más de hipocresía que de diplomacia en el Roldán lopesco:

Echan mano y entra Carlomagno con guardas y alabarderos
CARLOMAGNO ¿Aquí dices?
CRIADO Sí, señor.
CARLOMAGNO ¿Qué es aquesto?
ROLDÁN (Nadie se demude el gesto).

²⁹⁷ Joaquín Roses Lozano, “Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, 28 (1988), pp. 92-93. Habiendo dado por sentado que Bernardo del Carpio fue hijo de doña Jimena y del conde Sancho Díaz, la *Crónica general de España* da cuenta de esta otra versión que anota Roses Lozano: “Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas que fue este Bernaldo fijo de donna Timbor hermana de Carlos rey de Francia, et que viniendo ella en romeria a Santiago, que la conuido el conde San Díaz...” (*Primera crónica general de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Gredos, Madrid, 1955, t. II, p. 350). Conviene notar la alusión directa a la tradición oral en la que, por ejemplo, lucen por extremo los motivos del vasallo rebelde (“Cabalga Diego Laínez”, “Con cartas y mensajeros”, etcétera), lo cual no es, sin embargo, bien visto en la crónica, ya que ante la respuesta negativa del rey Alfonso II (la de liberar a Sancho Díaz), Bernardo del Carpio obedece: “Et dixol Bernaldo: «rey sodes et señor, faredes y lo que uos touiedes por bien, et ruego a Dios que uos meta en coraçon de sacarle ende; ca, señor, non dexare yo por eso de seruiros quanto mas podiere»” (*ibidem*, p. 355).

¡Oh famoso emperador
 a qué buen tiempo has venido!
 CARLOMAGNO ¿Cómo así a los seis os veo?
 ROLDÁN En la folla del torneo
 tres a tres nos has cogido
 que lo estábamos probando.
 CARLOMAGNO ¿Probando?
 ROLDÁN Pues ¿a qué vienes?
 CARLOMAGNO A ver el seso que tienes
 siempre París alterando.
 (*El casamiento en la muerte*, vv. 637-648)

Esta actitud de un Roldán diplomático que miente ocultando las causas amorosas de sus riñas bajo la causa honrosa del entrenamiento militar es del todo significativa. Y aun más si se compara con la actitud de Bernardo del Carpio al inicio de la comedia, donde la reutilización del motivo del vasallo rebelde presente en el romance “Por las riberas de Arlanza” pone de manifiesto el valor del héroe castellano frente a un Roldán que busca complacer en todo momento a Carlomagno.

Amén de estas características que paulatinamente salen a relucir en el Roldán lopesco, descuella la alusión ariostesca a la locura del paladín francés, motivo entonces conocidísimo y ampliamente variado, como bien puede apreciarse en el romancero ariostesco de Maxime Chevalier. En *El casamiento en la muerte* no habrá ninguna otra mención de este episodio tan célebre del *Orlando furioso* fuera de ésta en la que Carlomagno reprocha al paladín francés una constante actitud conflictiva. Con esto el Fénix de los ingenios pareciera, una vez más, evitar que entre el público y Roldán se forje una especie de simpatía, pues el uso del motivo de la locura de Orlando en esta comedia no tiene nada que ver con el que hace de éste en *Belardo el furioso* o el mismo Tirso de Molina en *La villana de la sagra*.

No obstante, no es sino hasta el final de la primera jornada en la que Lope delinea mejor esta percepción negativa de Roldán. Esto sucede en el momento en que el paladín francés se encuentra por vez primera con Bernardo cuando —reutilizando el romance “Con cartas y mensajeros”— éste se presenta ante Carlomagno para dejar en claro que las negociaciones entre Francia y el rey Alfonso no se llevarán a cabo.

En este punto son de suma importancia los apartes de los pares franceses en quienes los consuetos prejuicios contra la soberbia española se usan de la misma manera que en las comedias de historia contemporánea:

ROLDÁN
 (¡Que alboroto

que trae este español!
MONTESINOS No vi en mi vida
embajador tan arrogante y loco;
mudado trae el color.
DURANDARTE ¡Que arrogante
ha tomado la silla!
ROLDÁN El más ruin destos,
si pudiera tomar silla en el cielo
no le faltara atrevimiento y fuerzas.)
(*El casamiento en la muerte*, vv. 863-869)

Si bien, como se ha visto a propósito de estas comedias y de la *Jerusalén conquistada*, Lope de Vega convierte el defecto de la soberbia de los españoles en una virtud, resulta fundamental en esta última escena de la primera jornada la ironía que recae, precisamente, en la figura de Roldán. Y es que, en efecto, los movimientos y palabras de Bernardo del Carpio son, también aquí, los del vasallo rebelde que, aunque en calidad de mensajero y frente al rey enemigo que no frente al suyo, olvidado de las formas se muestra intimidante y agresivo. La ira desenfrenada y los impulsos irracionales se hacen más patentes en el paladín ariostesco, de manera que la soberbia en él no represente una virtud, sino todo lo contrario:

BERNARDO Quien dijere que mi rey
no es muy honrado y cristiano
y que su palabra y mano
no tiene fuerza ni ley,
y que él ni España no son
cabeza del mundo, miente.
ROLDÁN ¡Matalde!
CARLOMAGNO ¡Roldán, detente!
(*El casamiento en la muerte*, vv. 902-908)

Luego entonces, Lope desacredita la típica acusación contra los españoles de su siglo al endosársela a Roldán mediante la ironía de que el que acusa de un vicio a otro es quien resulta padecerlo en realidad. En este punto, el cierre de la primera jornada no podría ser más encomiástica hacia el héroe castellano una vez que ha abandonado al ejército francés:

CARLOS No pasarán cuatro días
que de París no salgamos.
Partamos luego de aquí.
¡Oh Alfonso, vil, engañoso!
ROLDÁN ¡Oh Bernardo valeroso,
invidia tengo de ti!
(*El casamiento en la muerte*, vv. 968-973)

En la jornada segunda Roldán mantendrá esta actitud agresiva y vanagloriosa hasta el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con Bernardo después de la traición de Ganelón (vv. 1726-1763). Batalla que no es de ninguna manera equiparable a las grandes batallas entre Argante y Tancredi que Tasso heredó de la de Aquiles y Héctor o de la de Eneas y Turno, mismas que Lope aprovechó en torno a Garcerán Manrique en la *Jerusalén conquistada*. Tal pareciera que la suerte del paladín francés está echada desde el momento en el que reconoce su envidia y admiración al héroe castellano, pues las dos primeras jornadas cierran con derrotas de Roldán frente a Bernardo de Carpio: primero en lo diplomático, después en lo bélico. De esta manera, rumbo al desenlace de la tragedia, el antagonismo del francés cede al del rey Alfonso quien desde un principio causa el conflicto que mueve la comedia entera.

No obstante, en contraste con esta extraña y anómala configuración de Roldán, hay otros personajes pertenecientes a los pares de Carlomagno con fines muy distintos a los del paladín francés. Don Beltrán, Néstor del ejército galo, y Durandarte —y en segundo término Oliveros y Montesinos— desempeñan un papel fundamental en la comedia por dos razones. Por un lado porque las escenas que protagonizan eran sumamente conocidas en el mundo hispánico gracias a los romances “Por la matanza va el viejo” o “Muerto yace Durandarte”; por el otro, porque es justamente la simpatía que generan estos personajes hacia el público lo que a su vez catapultó la figura de Roldán como totalmente antagónica.

Baste ver al respecto la inclusión del romance de doña Alda en el que la mujer de Roldán predice la muerte de su esposo a partir de la visión de un azor:

—Un sueño soñé, doncellas, — que me ha dado gran pesar:
que me veía en un monte — en un desierto lugar;
de so los montes muy altos — un azor vide volar,
tras dél viene una aguililla — que lo ahinca muy mal.
El azor, con grande cuita, — metióse so mi brial,
el aguililla, con grande ira, de allí lo iba a sacar;
con las uñas lo despluma — con el pico lo deshace.
 (“En París está doña Alda”, vv. 14-20)²⁹⁸

Romance cuyo motivo central Lope reutiliza no en voz de doña Alda, sino de Belerma, amante de Durandarte, al inicio de la segunda jornada:

BELERMA Un sueño ha sido pesado,

²⁹⁸ Cito de la edición de Mercedes Díaz Roig, *El Romancero viejo*, Cátedra, Madrid, 2012.

para mí de mucho caso.
Soñaba, mi Durandarte,
que en esta jornada triste,
apenas de mí partiste
cuando en una inculta parte,
andando en fiera batalla
con Alfonso y su cuadrilla,
vi una estraña maravilla
que me espanto de contalla.
Y es que un azor muy airado
bajaba en fiero semblante,
y con uñas de diamante
el corazón te ha sacado,
Y presentado anti mí
fue aqueste corazón triste:

(*El casamiento en la muerte*, vv. 988-1003)

Mediante la alusión al corazón del moribundo Durandarte, Lope consigue entrelazar este agüero al trágico desenlace del romance “Muerto yace Durandarte”. Pero no sólo eso, sino que al mismo tiempo elimina la escena patética que surgiría de esta imagen en sueños de doña Alda, lo cual despoja una vez más a Roldán de todo aquello que pudiera mover cierta simpatía entre los espectadores. Es decir que el protagonista del *Orlando furioso* queda reducido a su soberbia y su rivalidad con Bernardo del Carpio, a diferencia de Durandarte y don Beltrán que conmueven gracias a la dramatización de sus pérdidas (la amada y el hijo, respectivamente), potenciadas ellas por la familiaridad que causaba el reconocimiento de una romance llevado a escena.

Ahora bien, si el tratamiento de Roldán ensalza la figura de Bernardo del Carpio, el aura de simpatía que circunda a Durandarte y don Beltrán también tiene fines explícitamente épicos. Estos dos personajes hacen las veces de los Garceranes Manriques pícaros de las comedias de historia contemporánea. No obstante, con esto me refiero sólo a la función, que no a la caracterización, ya que en estas comedias Lope se mueve por terrenos más bien trágicos donde no cabe un personaje del vulgo que se involucra en la lucha. En realidad, gracias a las intervenciones de estos dos personajes Lope de Vega introduce en *El casamiento en la muerte* dos motivos importantes de los cuales hará uso más adelante en *La hermosura de Angélica* y *la Jerusalén conquistada*.

Recuérdese, en primer lugar, el vuelo mágico en el canto décimo de la epopeya cómica: la contemplación de la península hispánica y, por medio de ésta, el encomio épico; por el otro, la relación que el Saladino pide a un español cautivo en el sexto de la epopeya trágica.

En un primer momento, antes de la llegada de Bernardo de Carpio a la corte, cae en Durandarte la responsabilidad de hablar a Carlomagno acerca de España, su historia, sus reinos y sus ciudades. En esta ocasión anterior, sin embargo, el Fénix no usa la octava, sino el romance:

España, que fue de Hispalo,
o de Hesperio, así llamada
de los Scitas y Fenicios
poseída edades largas,
veinte mil estadios tiene
por su margen nivelada,
cuyas dos partes famosas
Citerior y Ulterior llaman.
Divídese en cinco reinos,
y por la gran Lusitania,
desde las sierras de Cuenca,
Tajo al mar tributo paga.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 790-801)

Es conveniente observar que, amén de la longitud del verso, aquello que distingue esta relación del mencionado episodio de *La hermosura de Angélica* es el marco en el que se desarrolla. En el teatro, dadas las características del corral de comedias, se recurre al recuento que hace un personaje a otro en el metro más natural para llevar a cabo este tipo de acción (el romance); mientras que en la epopeya cómica, más de acuerdo con la naturaleza del *romanzo* ariostesco, Lope de Vega hace uso del elemento maravilloso. He aquí, en esta comparación, una muestra de que lo épico se configura más como una función encomiástica que como otra cosa, pues aquí es patente que el peso que lo épico otorga a la totalidad de la obra literaria trasciende la forma o bien, las circunstancias de la narración o de la dramatización.

Lo mismo ocurre con la relación en quintillas de don Beltrán en quien el Fénix objetiva al Néstor de la corte carolingia, cuyas palabras —despreciadas por la soberbia de Roldán— tienen la misma carga épica que la del español cautivo en el canto sexto de la *Jerusalén conquistada*:

Si a la experiencia de un viejo,
famoso Carlos, le dan
licencia de dar consejo
al viejo de don Beltrán,
un tiempo de Francia espejo.
España, que a Roma ha sido
tan rebelde, que ha podido
su imperio arrojar de sí,
¿tan fácil es para ti,

de ayer a España venido?
Mirad que es fuerte su tierra,
toda áspera y montuosa,
y es gente muy animosa,
muy diestra para la guerra,
indomable y belicosa.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 1334-1348)

A estos episodios que —puestos en torno a los personajes justos— Lope reutilizará en sus dos grandes poemas épicos, se agregan otros que aparecerán, como ya se ha visto, como componentes esenciales en las comedias de historia contemporánea.

Es precisamente en la segunda jornada donde la comedia introduce la maravilla no sólo en los sueños de Belerma y Bernardo del Carpio, sino también en el descenso a la cueva de Roncesvalles que este último, en compañía de Bravonel, protagoniza. Al igual que en *El premio de la hermosura*, Lope de Vega sustituye la descripción de palacios suntuosos de la *Arcadia* y de *La hermosura de Angélica* por escenografía, tal como lo indica la acotación “Vuélvese una piedra y vese una batalla pintada”. Se trata de un episodio breve donde la carga épica que se da al motivo del descenso en la cueva precisa de didascalias o de las interacciones de los personajes con la escenografía para sustituir la écfrasis que en casos como estos suele emplear el Fénix en la narración:

BRAVONEL Un escuadrón hay pintado.
BERNARDO Ésta es de un campo formado
una confusa revuelta.
“Francia” dice en esta parte.
BRAVONEL “España” desta otra dice.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 1229-1233)

Sin embargo, la inserción de este episodio dentro de *El casamiento en la muerte*, además de breve, es de poco alcance. El vaticinio épico —función central de este descenso a la cueva— no va más allá de la victoria en Roncesvalles. Este hecho justifica la compañía de Bravonel (alianza entre los reinos de la península hispánica),²⁹⁹ pues no hay rastros del futuro de Bernardo en lo que a su bastardía y conflicto con el rey Alfonso se refiere:

²⁹⁹ Esta alianza (“Todas son tuyas, bravonel gallardo; / columnas sois de España tú y Bernardo”, en palabras de Marsilio, *El casamiento en la muerte*, vv. 555-556) se forma en las primeras escenas de la comedia y tiene claros fines épicos a causa del matrimonio con la sobrina del emperador de Constantinopla que el héroe castellano propone a Marsilio. Según Moore, la amistad entre Bravonel y Bernardo tiene como fuente los romances de Lobo Lasso de la Vega “Con crespas y dorada crin” y “Las varias flores despoja” (Jerome Aaron Moore, *op. cit.*, p. 23) mismo que presenta similitudes con el viejo “Por la riberas de Arlanza” donde Bernardo es confundido por el rey en algunas versiones con Muza el de Granada (véase Ramón Menéndez Pidal, *Romancero tradicional I: Romanceros del Rey*

LETRERO “Cuando esta ventura hallares
en defensa de tu ley,
¡ay de Francia y de su rey,
Roldán y los doce Pares!”
(*El casamiento en la muerte*, vv. 1248-1251)³⁰⁰

De manera contraria a los alcances limitados de este episodio, hay que resaltar el uso que Lope de Vega hace en esta comedia de las alegorías de Castilla y León. Con la aparición de éstas, una noche antes de la batalla de Roncesvalles, el dramaturgo escenifica el sueño épico, técnica ya mencionada a propósito de *La Santa Liga* y la *Jerusalén conquistada*, en el que el héroe reconoce su participación en la guerra como algo que está más allá de los conflictos presentes y humanos:

CASTILLA Yo, la oprimida Castilla,
vengo a tus pies, gran Bernardo,
a pedirte que me libres
de venir a reino estraño,
que es llegada la ocasión
por culpa de Bernardo el Casto,
en que si no me socorres,
me está amenazando Carlos.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 1487-1494)

No obstante, en esta ocasión no se trata de una simple motivación para la guerra, ya que Bernardo del Carpio —al contrario de Selín y Norandino— no se halla indispuerto a combatir contra el enemigo. La función de la inserción de este episodio es, en este sentido, más épica que meramente formal, ya que el contenido es encomiástico. Lope de Vega recurre de nueva cuenta al

Rodrigo y de Bernardo del Carpio, Gredos, Madrid, 1957, pp. 184-189). Sobre todas estas versiones, es curioso observar que en la gran mayoría Bernardo amenaza al rey con aliarse a los moros si no le devuelve a su padre, con la excepción del 2c en la numeración de Menéndez Pidal donde el héroe castellano dice “ya si no me das (a) mi herencia pasar me he yo para Francia / y de aqueste hecho, el rey no bendrá vien por España (vv. 18-19).

³⁰⁰ La revelación encuadrada en el motivo del descenso a la cueva como precedente del desenlace de una de las unidades de acción secundarias (en este caso la de la batalla de Roncesvalles) en *El casamiento en la muerte* también se suscita en *El último godo de España*. Anteriormente he hablado de la tragedia contenida en esta comedia, cuyo desarrollo se lleva a cabo en las jornadas primera y segunda. Es importante notar que la apertura y el consecuente descenso por parte de don Rodrigo constituye un sacrilegio que el héroe trágico paga con la pérdida de España. En el caso de *El casamiento en la muerte*, los protagonistas hablan también de la cueva, en esta ocasión de Roncesvalles, como de una ya conocida con anterioridad (vv. 1207-1213); la diferencia es que entrar en ella no es una prohibición. La similitud entre este mismo motivo en las dos comedias se hace patente no tanto en la función épica como en la dramática: la acción de penetrar en la cueva tiene consecuencias en el futuro que, a manera de vaticinio, se revelan en ese mismo lugar a los protagonistas de ambas comedias. Consecuencias que, antes bien, no tienen que ver con el desenlace total de las comedias, sino solamente con aquellos que se detienen antes del inicio de la tercera jornada (la pérdida de España y la victoria en Roncesvalles).

catálogo de linajes en los que el protagonista puede vislumbrar el futuro de su descendencia, misma que augura el fin del conflicto con el rey Alfonso y no sólo con Francia en Roncesvalles.

En el caso del discurso de León, el Fénix presenta un elenco de reyes godos y castellanos hasta llegar a Isabel, Fernando, Carlos V, Felipe II y el recién ascendido al trono Felipe III. Por otra parte, en los versos correspondientes a Castilla, Lope de Vega, de la misma manera que Ariosto en su *Furioso*, traza líneas y lazos sanguíneos entre el héroe castellano y los duques de Alba a partir del vínculo matrimonial entre Bernardo y la hija del emperador de Constantinopla:³⁰¹

Hermelinda de Toledo,
que Constantino es su hermano
y a España trujo el famoso
Paleólogo llamado,
será tu querida esposa,
por donde después, pasando
las edades venideras,
herede Toledo al Carpio,
que ese castillo famoso,
junto al Tormes fabricado,
será de los duques de Alba,
Garcís, Fadriques, Fernandos,
valerosos caballeros
y capitanes cristianos,
emperadores nacidos
y deudos tuyos cercanos.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 1471-1486)

En lo que se refiere a las relaciones entre los contenidos de las obras literarias y lo que sucede en la vida de Lope y de la Monarquía Hispánica, Morley y Bruerton y Luigi Giuliani han delimitado

³⁰¹ Acerca de este mecanismo épico ariostesco, Maxime Chevalier apunta que en la *Segunda parte del Orlando* (1555) de Nicolás de Espinosa y en el poema de Barahona de Soto existen también lazos entre los personajes y los contemporáneos de los poetas, tal es el caso de los Girones como descendientes de los leoneses en *Las lágrimas de Angélica* (Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, p. 409). Sobre el pacto matrimonial entre Bernardo y la sobrina del emperador de Constantinopla son muy significativos los versos que el héroe castellano dirige a Bravonel al respecto poco antes de descender a la cueva: “No estoy muy enamorado, / que es pequeño el corazón, / y un padre con su prisión / tiene lo más ocupado” (*El casamiento en la muerte*, vv. 1176-1179). Este pasaje confirma que mediante la unión entre ambos personajes hay función estructural (alianza entre Castilla y Aragón) y épica (la descendencia de los duques de Alba), mas nunca cómica o amorosa, ya que no es el amor (como en el caso de Belerma y Durandarte) lo que importa de esta pareja. Lo que es cierto es que el Fénix no pierde de la ocasión de introducir el motivo del enamoramiento por medio del retrato: “Pasó un pintor por León, [...] y enseñome su retrato / en que vi su cara honesta, / cara por lo que me cuesta, / y por el precio barato. / Y por lo que su pincel / quiso figurar allí, / pienso que el alma le di / y que hoy más vive en él” (*El casamiento en la muerte*, vv. 1160, 1164-1171), motivo propio de la novela bizantina que Lope usará muchas veces, pero sobre todo en *La hermosura de Angélica* en la historia de Belcoraida, Lisardo y Carpanto en el canto décimo tercero.

las fechas de composición de *El casamiento en la muerte* gracias a este episodio encomiástico.³⁰² Son los años en los que el Fénix, exiliado de la corte, se encuentra al servicio del duque de Alba, acontecimiento del que he hablado en el capítulo anterior a propósito de la *Arcadia*.

En este punto, es preciso recordar que en la portada de esta novela aparece por vez primera el retrato de Lope acompañado del escudo de los Carpio del que Góngora se burla en el soneto:

Por tu vida, Lopillo, que me borres
las diez y nueve torres del escudo,
porque, aunque todas son de viento, dudo
que tengas viento para tantas torres.
(Luis de Góngora, “A la *Arcadia*, de Lope de Vega Carpio, vv. 1-4)³⁰³

Esta temprana autofiguración en los retratos por parte del Fénix tiene un antecedente importante en *El casamiento en la muerte*. Se trata de un episodio de evidente carga épica en la que Bernardo despliega sus banderas en la jornada segunda. Ésta es la antesala de la guerra cuando una vez más, antes de descender a la cueva acompañado de Bravonel, el protagonista insiste en solicitar a su padre y a cambio promete entregar el Carpio al rey Alfonso:

ALFONSO Contigo en una cosa me convengo:
dame el Carpio nomás, que yo te juro
darte a tu padre vivo, si allí vengo.
BERNARDO Yo te lo doy.
ALFONSO Pues, porque esté seguro,
en rojo campo de sangrientas olas,
leonado claro o leonado oscuro,
en tu escudo pornás por armas solas
diecinueve castillos de oro.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 1130-1137)

Si la referencia a las diecinueve torres y la reaparición de éstas en las portadas de la *Arcadia* y de *El peregrino en su patria* buscan hacer entender que, en palabras de Avallé-Arce,³⁰⁴ Bernardo del Carpio es un “mítico antepasado del Fénix”, habrá que agregar al mismo Lope entre los mencionados personajes a propósito del encomio profético de las alegorías de Castilla y León.

³⁰² Luigi Giuliani aporta, entre otras cosas, un dato muy importante en el prólogo a su edición de esta comedia, ya que, según explica el crítico, *El casamiento en la muerte* se encuadraría en un ambiente antifrancés que permitiría fechar la comedia en 1595, ya que Enrique IV declaró la guerra a España el 17 de enero de este mismo año (Luigi Giuliani, “Prólogo” a Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, p. 1152).

³⁰³ Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 2019. El mismo Matas Caballero —y anteriormente Orozco Díaz— han señalado que Lope de Vega respondió a este soneto de Góngora con “Seas capilla, plumas o bonete”.

³⁰⁴ Juan Bautista Avallé-Arce, “Introducción” a Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Castalia, Madrid, 2001, p. 13.

Hecho que, por lo demás, confirma el trabajo del Fénix en su imagen propia como la del poeta destinado a cantar las grandes hazañas de la Monarquía Hispánica:

CASTILLA Que como España oprimida
no puede mover los labios,
y en vez de sutiles plumas,
lanzas ejercita y dardos,
quedarán tus claros hechos,
por falta de cisnes claros,
o fabulosos, a scuras
al revolver de los años.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 1463-1470)

La ya señalada alusión, en *La hermosura de Angélica*, al carácter épico por el que Lope aventaja a Garcilaso (“no todas las vegas son iguales”) pudiera resonar también en este pasaje —como en otras de las comedias de historia contemporánea— a propósito de la falta de cisnes que bien podrían nacer con los años. Un episodio que acaso haría recordar al Dante del *Purgatorio* que declara sobre sí mismo:

così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno a l'altro cacerà del nido.
(*Purgatorio* XI, vv. 97-99)

Aquel mismo Dante descendiente de Caccaguida, caballero activo durante la Segunda Cruzada, a quien el florentino llama “Cara mia primicia” (*Paradiso* XII, v. 16). Y es que, a propósito de Lope, lo épico se vierte —de forma muy discreta— en un linaje que en tiempos antiguos se manifiesta en las armas (Bernardo del Carpio) y en tiempos modernos en las letras (Lope de Vega Carpio).³⁰⁵ Dicotomía que el Fénix retomará años después en “El jardín de Lope de Vega” (la octava epístola de *La Filomena* dirigida a Francisco de Rioja) donde persiste en la defensa de su supuesto linaje:

De aquesta fuente undísona se pasa

³⁰⁵ A propósito de las banderas desplegadas, Moore menciona que la fuentes está en el romance “Las varias flores despoja”, la cual “may be responsible for so much of the *morisco* element present in Lope’s enumeration of Moorish trappings and introduction of choice of colors in preparation for tourneys” (Moore, *loc. cit.*). Si bien esta aseveración me parece muy acertada en lo que respecta a la pervivencia del romancero morisco, es indispensable señalar que el romance no dice más que “trae pintado un león sangriento / sobre los pies herbolado, / que con las uñas hacía / una Flordelis pedazos, / y un lebrero verde / que dice, “libre el hidalgo” (Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances*, Saeta, Madrid, 1942, “Las varias flores despoja”, vv. 19-24). Es importante notar que los símbolos antifranceses están, mas ningún símbolo que aluda a Castilla o a las torres de los Carpio, hecho que confirma, una vez más, no sólo las intenciones de Lope, sino también su capacidad para ampliar y rellenar esos espacios vacíos de que le ofrece el Romancero.

a cuatro cuadros de diversas flores,
eternos incensarios de mi casa.
Entre varios dibujos y labores
las armas de los Carpios representan
con veintidós castillos vencedores.
(*La Filomena*, “El jardín de Lope de Vega”, vv. 94-99)

Finalmente, habría que mencionar otro episodio igualmente épico y poco frecuente en la producción épica de Lope de Vega. Se trata del motivo de la trasposición de los penates a cargo de Dudón, quien esconde un Cristo y una imagen de Nuestra Señora en la Peña de Francia luego de la pérdida del ejército carolingio en Roncesvalles. A continuación hay una alusión evidentísima a la *Eneida*:

¿Adónde os esconderé,
hijo y madre soberanos?
Quiero abrirme con las manos
el pecho, que en él podre.
Pero es aposento indigno,
mas aunque indigno aposento,
vos mismo le habitáis señor divino.
Ya, troyano, es bien que veas
quien tu piedad ha pasado:
mi padre y madre he sacado,
que soy dos veces Eneas.
Sacó, cuando Troya ardía,
las prendas de más quilates,
y yo sacó los remates
del cielo, Cristo y María.
(*El casamiento en la muerte*, vv. 2048-2063)

Si bien Dudón no tiene el peso de otros caballeros de la corte carolingia, Lope de Vega le da un tratamiento similar al de Durandarte y don Beltrán al poner en boca suya el romance “Por muchas partes herido” (vv. 1684-1711) que resume también los estragos de la guerra todavía en la segunda jornada. De nueva cuenta, el Fénix ha hecho uso del Romancero viejo para generar simpatía hacia un personaje al que en la tercera jornada se le asigna una tarea piadosa y épica.

Tras encerrar los penates en la Peña de Francia, Dudón muere por órdenes de Bravonel.³⁰⁶ Esta última acción, a propósito de la batalla de Roncesvalles en la comedia, resulta también muy

³⁰⁶ Un episodio similar a éste en las comedias de fuente romanceril podría ser el de la tercera jornada de *El postrer godo de España* donde Pelayo, Anasildo, Adulfo y Urbán logran resguardar las reliquias traídas desde Toledo (vv. 2127-2149).

importante. Es evidente que el conflicto entre España y Francia se ha cerrado: Castilla se ha granjeado su libertad, pero el rey Marsilio también. Es decir que, si bien Aragón se ha conservado musulmana, la acción piadosa de Dudón anticipa la conversión cristiana de toda la península hispánica porque, como se ha mencionado con anterioridad, tras las guerras suelen venir periodos de paz que comienzan con un pacto matrimonial o ceremonias religiosas que determinan la identidad de una nación. En este sentido, a lado de los vaticinios de las alegorías de Castilla y León, Dudón pone, tras la funesta guerra y al tiempo que Bernardo limpia su honra, su grano de arena para la creación de un imperio hispánico a cuya unión subyace una fe común.

3. PERVIVENCIA DE LO ÉPICO EN UNA TRAGEDIA DE FUENTE NOVELESCA: *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

El castigo sin venganza es quizá, dentro de sus trabajos dramáticos, la obra maestra de Lope de Vega. Eso es algo que no se puede asegurar de un plumazo, y seguramente nunca habrá consenso cuando existen otras comedias de gran calidad como *Peribañez y el comendador de Ocaña*, *La dama boba*, *El perro del hortelano* o *El caballero de Olmedo*, sólo por mencionar algunas. Lo que es cierto es que su importancia no es algo cuestionable.

La fuente del Fénix fue la novela I, 44 de las *Novelle* de Matteo Bandello cuya acción resume así la nota inicial: “Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara” (Matteo Bandello I, 44, p. 205). Claro está que también se ha llegado a pensar que Lope habría leído esta novela a la italiana solamente por medio de la traducción española de la versión francesa de Pierre Bouistau y François de Belleforest:³⁰⁷ “De un marqués de Ferrara que, sin respecto del amor paternal, hizo degollar a

³⁰⁷ Ramón Menéndez Pidal habló del hispanista neerlandés Cornelis Frans Adolf van Dam como uno de los promotores principales de esta idea (Ramón Menéndez Pidal, “*El castigo sin venganza*. Un oscuro problema de honor”, *El P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Austral, Madrid, 1966, p. 127). Más recientemente, Antonio Carreño, en su edición de *El castigo sin venganza*, ha mencionado a Menéndez Pelayo, Eugène Kohler y Antonio Gasparetti a propósito de sus estudios sobre Lope y la novela corta. Además de esto, descuellan sus análisis sobre los motivos presentes en Bandello y Belleforest en la tragedia lopesca, así como las fuentes bíblicas que Carreño refiere, a saber: la historia de David y Absalón, la cual sugiere conexiones interesantes entre Lope y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina y *Los cabellos de Absalón* de Calderón (Antonio Carreño, “Introducción” a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 33-48). David Kossoff, por su parte, ha buscado comprobar lo contrario a lo propuesto por Van Dam a partir de un sólido análisis de otras obras del Fénix basadas también en la novelística del italiano, tal es el caso de *El perro del hortelano* cuya fuente, según documenta, es la I, 45 de las mencionadas *Novelle*, es decir la novela que aparece inmediatamente después de la que da origen al *Castigo*; hecho

su propio hijo, porque le halló en adulterio con su madrastra, a la cual también hizo cortar la cabeza en la cárcel”.³⁰⁸ Sea como fuere, la esencia de esta trágica historia permanece en la puesta en escena del Fénix de los ingenios. La innovación está en los mecanismos dramáticos, en su resignificación y ejecución brillante de la venganza a partir del equívoco que la hace pasar por castigo desde el correcto funcionamiento de las leyes del estado.

Escrita en 1631, representada en 1633 y publicada en Barcelona como obra suelta en 1634, *El castigo sin venganza* ofrece una serie de anomalías que sugieren, de entrada, una propuesta que va más allá de la acostumbrada puesta en escena y consiguiente impresión dentro de las *Partes* de comedias. Estas conocidas irregularidades no pueden soslayarse a la hora de estudiar la producción literaria de Lope de Vega, ya que muchas de ellas están estrechamente relacionadas con las reflexiones que el Fénix plasma en cada una de las obras que hasta aquí se han estudiado.

En este sentido, hay que destacar, primeramente, el marbete que acompaña el título del *Castigo*, así como el prólogo que antecede a la edición barcelonesa. Tanto en el autógrafo de 1631 como en la suelta de 1634 llama la atención el subtítulo “tragedia”. Esta locución habría de emplearla el Fénix (o sus editores) muy contadas veces a la hora de establecer una clasificación de las más variadas comedias que aparecieron en las *Partes* desde 1604 hasta 1625, es decir hasta antes de la prohibición de imprimir comedias dentro del Reino de Castilla. Frente a un sinfín de “comedias famosas” y “tragicomedias” (subtítulos asignados sin ningún patrón de sistematización evidente) escasísimas son las “tragedias”.³⁰⁹ A éstas se añadirá más tarde *El castigo sin venganza* en la

que revelaría una lectura continua de Bandello por parte del Fénix (Cf. A. David Kossoff, “Introducción bibliográfica y crítica” en Lope de Vega, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 20-23).

³⁰⁸ Para la traducción de Pedro Lasso (Juan de Millis, Salamanca, 1589) de las *Historias trágicas y ejemplares sacadas de Bandello veronés, nuevamente traducidas de las que la lengua francesa adornaron Pierres Bouistau y Francisco de Belleforest*, me sirvo de la edición de Antonio Carreño, editada como apéndice en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Cátedra, Madrid, 2017, pp. 285-312.

³⁰⁹ De entre las pocas tragedias lopescas (al menos las que así aparecen clasificadas) habría que contar *Adonis y Venus* (Parte XVI), *Roma abrasada*, *El marido más firme* (Parte XX) y *La bella Aurora* (Parte XXI) también de tema mitológico. Un dato curioso es que *La tragedia del rey don Sebastián* aparece en la Parte XI de 1618 con el marbete de “comedia famosa”, y algo similar se puede notar en las *Partes de comedias* de Calderón de la Barca o de Rojas Zorrilla donde abundan también las “comedias famosas”. Esto demuestra la preponderancia del término “comedia” como sinónimo de “obra de teatro”, lo cual resta alguna importancia a la plautina “tragicomedia” que pareciera entonces estar exenta de toda carga teórica; y usado sólo quizás en atención a la mezcla propia del modelo delineado por Lope en su *Arte nuevo* (*El caballero de Olmedo* podría ser una excepción dada su evidentísima raíz celestinesca). Por el contrario, la escasez del término “tragedia” sí es motivo de análisis siempre que acompaña al título de alguna comedia, ya que resulta difícil pensar que no hayan sido los mismos dramaturgos quienes sugerían esto a los editores y no al revés. Tan solo baste ver que —en el caso de otra edición *El castigo sin venganza*, célebre por el subtítulo “cuando Lope quiere, quiere”— el término “tragedia” cambia por el de “comedia famosa”. Otros ejemplos podrían ser el de *El duque de Viseo* (Parte VI) y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (Parte XII) que, si bien aparecen con el marbete de “tragicomedia lastimosa” y “comedia famosa” respectivamente, se alude a ellas como “tragedias” en la consueta despedida en la que se apostrofa al público como “senado”.

póstuma *Parte XXI* de 1635 una vez reiniciadas las impresiones de las *Partes* que permitirán a Calderón de la Barca estrenarse en este negocio en 1637.

El prólogo que el Fénix incluye en la edición suelta de 1634 confirma la intención: *El castigo sin venganza* es una tragedia.³¹⁰ Aquí no hay dudas ni sospechas sobre la mano de los editores y sus técnicas para volver atractivo el producto al público literario. Lope de Vega entonces da a las prensas una obra terminada, tan bien planificada y pensada como su epopeya trágica y demás obras cultas. En esta ocasión no prima la idea del éxito comercial de las *Partes* sobre la observación crítica de la poética aristotélica respecto del arte nuevo. *El castigo sin venganza* pareciera ser más bien un testamento —“manifiesto práctico” lo llama Rozas—³¹¹ en el que se encierran todas las virtudes del modelo teorizado en 1609 y constantemente probado y modificado por más de veinte años. Otras funciones cumplirán también las comedias de *La vega del Parnaso*. Éstas serán simples recopilaciones o elaborados encomios complementarios, como es el caso de *La mayor victoria de Alemania*, pero definitivamente ninguna de ellas se ve hoy —y seguramente tampoco ayer— como esa gran obra perfecta de un dramaturgo de la talla de Lope de Vega.

En el prólogo a la edición suelta de *El castigo sin venganza* se insiste en el término “tragedia” y se aclara el porqué de esa edición:

Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a vuesamerced importan poco. Dejó entonces tantos deseos de verla, que los he querido satisfacer con imprimirla” (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, “prólogo”, p. 75).³¹²

Posteriormente, el Fénix matiza esta categoría dramática en contra de los teóricos aristotélicos al evidenciar el apego de *El castigo sin venganza* al arte nuevo

advirtiéndole que está escrita al estilo español, no por antigüedad griega y severidad latina; huyendo las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres (*loc. cit.*).

³¹⁰ Es claro que *El castigo sin venganza* aparece como tragedia una vez que se levanta la prohibición de imprimir comedias por influencia de la suelta barcelonesa. La edición pirata conocida por el subtítulo “que es cuando Lope quiere” da cuenta de la poca importancia que fuera de las esferas cultas tenía la clasificación aristotélica, pues “tragedia” se sustituye por el consueto “comedia famosa”. Esto sería un componente más para hablar de la intención práctico-prescriptiva (frente a lo teórico-prescriptivo del *Arte nuevo de hacer comedias*) de *El castigo sin venganza*.

³¹¹ Juan Manuel Rozas, “Texto y contexto en *El castigo sin venganza*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, p. 374.

³¹² Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. Felipe Pedraza, Octaedro, Barcelona, 1999, “Prólogo”, p. 75. En adelante uso la abreviatura *Castigo*, seguida del número de verso o de página en lo que se refiere a los paratextos.

En este rechazo expuesto hacia la antigüedad griega y la severidad latina se traslucen los versos del *Arte nuevo de hacer comedias* en los que Lope —no sin cierta provocación hacia los peripatéticos— confesaba varios años atrás:

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos.
(*Arte nuevo*, vv. 40-44)

La mención de los coros destaca por encima de las sombras y de los nuncios que Calderón pondrá nuevamente en funcionamiento en *El mayor monstruo del mundo* o en *La devoción de la cruz*, mismos que pervivieron en Lope en las múltiples caídas de sus personajes al inicio de sus comedias más serias o en *La imperial de Otón*. Lo que importa resaltar es la tarea del dramaturgo de adaptarse a los nuevos tiempos eliminando aquello que, según declara también en su *Arte nuevo*, ya era “enfadoso” (*Arte nuevo*, v. 105) a los ojos de Terencio (los coros), o bien aquello que al ser tan propio de la tragedia podría resultar demasiado mecánico o muy poco funcional (las sombras y nuncios).

Por esto *El castigo sin venganza* puede considerarse el testamento del Lope dramaturgo, cuya edición, quizá por azares de su contexto (el hecho de que sólo se haya representado una vez), cumple una función distinta de la de las *Partes*. En este caso no se busca reproducir o reimaginar la representación de una comedia famosa por medio de la lectura, sino difundir una tragedia a la que bastó una sola puesta en escena para dar de que hablar. Una tragedia que por su breve, aunque evidente, armazón teórico pretende triunfar sobre la poética clasicista de la que Lope se había distanciado con la satisfacción de verse aplaudido y retribuido económicamente. El arte nuevo pasa a llamarse conscientemente a partir de aquí “estilo español”; y el Fénix, discretamente, reclama la paternidad de esta reforma práctica de la *Poética* de Aristóteles que sólo tiene precedentes en las epopeyas de Ariosto y Tasso.

En esta tragedia, claras son también —a propósito de poéticas y políticas— las rencillas y vituperios en contra de los cultos que he examinado en torno a *La Gatomaquia* y a las *Novelas a Marcia Leonarda*. Apenas comenzada, en la primerísima escena, se pone de manifiesto esta crítica en forma de burla que tan presente está en el Lope del “ciclo de *senectute*”. Como en los coloquios

de *La Dorotea*, el Fénix emplea el diálogo para ejercer la crítica contra la nueva poesía al tiempo que introduce al duque de Ferrara y su comportamiento inmoral en cuestión de amores.

En medio de la noche cuando el indecoroso gobernante va en búsqueda de amores fugaces para refocilarse en detrimento de su imagen —como sentencia Cintia unos versos más adelante—, Ricardo, uno de sus dos acompañantes, gongoriza creando imágenes rebuscadas y metáforas audaces para referirse al velo de la noche y al velo con que el duque se cubre para que no lo reconozca nadie:

RICARDO ¿Qué piensas tú que es el velo
con que la noche le tapa?
Una guarnecida capa
con que se disfraza el cielo,
y para dar luz alguna,
las estrellas que dilata
son pasamanos de plata,
y una encomienda la luna.
DUQUE Ya comienzas desatinos.
FEBO No lo ha pensado poeta
de estos de la nueva seta,
que se imaginan divinos.
RICARDO Si a sus licencias apelo,
no me darás culpa alguna;
que yo sé quien a la luna
llamó requesón del cielo.
DUQUE Pues no te parezca error;
que la poesía ha llegado
a tan miserable estado,
que es ya como jugador
de aquellos transformadores,
muchas manos, ciencia poca,
que echan cintas por la boca,
de diferentes colores;
pero dejando a otro fin
esta materia cansada,
no es mala aquella casada.
(*Castigo*, vv. 9-36)

En este momento de primeras impresiones sobre los personajes, Lope introduce los delitos del duque y a sus cómplices. Hay que señalar, en comparación con *La Gatomaquia*, el lugar que ocupa cada uno de estos personajes a la hora de tratar la cuestión de la nueva poesía. Ya se ve en el poema del *Burguillos* que quienes gongorizan son principalmente los antagonistas, sobre todo Micifuf. En *El castigo sin venganza* es Ricardo, aquel que pareciera llevar la batuta en esta inmoral aventura

nocturna. El duque por su parte, víctima de sí mismo al final de la tragedia, conserva algo de cordura en cuanto a su gusto poético se refiere, hecho que revelaría un dejo de incontinencia respecto de sus pecados frente a un Ricardo vicioso que incita al gobernante a desviarse de sus obligaciones. Es decir que, si en la poética del “ciclo *de senectute*” lopesca la nueva poesía (no por Góngora, sino por sus imitadores) es propia de los antagonistas (entiéndase llanamente “los malos”), no es disparatado afirmar que la cuestión de la nueva poesía debe estar necesariamente insertada en el momento en el que se exponen los tropiezos de un gobernante que está lejos de igualarse en virtud a los reyes de *Peribañez* o de *Fuenteovejuna*.

Las relaciones entre la corte y la poética (o si se prefiere entre las armas y las letras) cobran importancia una vez más en este punto. Son relevantes los estudios de Juan Manuel Rozas acerca del *Burguillos* y las rencillas entre Lope y José de Pellicer por el cargo de cronista real que también están presentes en *El castigo sin venganza*.³¹³ No obstante, numerosos críticos han querido ver también aquí los nombres de Calderón de la Barca (incluido Rozas), así como de los reyes Felipe II y Felipe IV.

Poco se conoce a propósito de las relaciones entre Lope y el autor de *La vida es sueño* más allá del incidente en el convento de las Trinitarias.³¹⁴ Fuera de este acontecimiento, se sabe que ambos habrían coincidido en los certámenes poéticos organizados en honor a San Isidro en 1620 y 1622, es decir aún muy temprano en la carrera literaria de un autor nacido en 1600.

En realidad, Calderón supo heredar sin prejuicios la enseñanza de la generación anterior. En él confluye el sistema dramático de la Comedia Nueva y los procedimientos estilísticos de la lengua gongorina. Lo que lo hace especial es la originalidad que supo imprimir a la síntesis de ambos modelos. El autor de *La vida es sueño*, a diferencia de Lope, no inventó un sistema, pero lo reformó y adaptó a las necesidades de un público nuevo; de igual manera, su uso de la lengua gongorina no es propia de los imitadores a los que el Fénix critica en *El laurel de Apolo* y *La Gatomaquia*. En este sentido, entre Lope y Calderón no hay una ruptura o una rivalidad declarada como con Cervantes y Góngora. Para Juan Manuel Rozas “la diferencia está en el silogismo tan distinto con

³¹³ Sobre la disputa entre Lope y Pellicer, Juan Manuel Rozas abona a esta cuestión en torno a *El castigo sin venganza* justamente a partir de la figura de Ricardo. La propuesta de Ricardo como un posible trasunto del rival del Fénix parte de los versos 2405-2408 (“Estaba escuchando nuevas / de tu valor a Ricardo / que, *gran coronista* dellas”) donde se alude a este personaje como cronista. Véase Juan Manuel Rozas, “Texto y contexto...”, pp. 363-370.

³¹⁴ En 1629 Calderón y otros acompañantes penetraron violentamente en este recinto —donde profesaba la hija del Fénix, Marcela— en búsqueda de Pedro de Villegas quien había apuñalado a un hermano de don Pedro. Lope expresó su molestia en una carta dirigida al duque de Sessa fechada en enero de este mismo año. Sin embargo, en ella no hay una mención explícita al dramaturgo.

que ambos trabajan: tomista, a veces precartesiano, por parte de Calderón; basado en la poesía tradicional de los cancioneros y de su búsqueda del concepto, por parte de Lope”.³¹⁵

Es claro, entonces, que el nombre de don Pedro está presente entre los críticos en torno a *El castigo sin venganza* porque esta tragedia podría ser un antecedente directo de las más célebres comedias de uxoricidio calderonianas. Además de esto, se habla mucho de la *Égloga a Amarilis* donde el Fénix se refería a los dramaturgos más jóvenes como “pájaros nuevos”. No obstante, aquí tampoco aparece el nombre de Calderón de la Barca, a quien —al contrario— Lope elogiará en un par de ocasiones, como bien anota Rozas.³¹⁶

En este punto, tampoco hay que perder de vista el prólogo dialogístico que abre la *Parte XVI* de 1621 (dos años antes de que Calderón hiciese su primera aparición relevante en escena con *Amor, honor y poder*). En éste, el Fénix ya se quejaba —por medio del diálogo entre el Teatro y un Forastero— de la escenografía que empleaban otros dramaturgos, lo cuales, si bien no sean los mismos pájaros nuevos de 1634, están ya a medio camino hacia los complejos enredos y movimientos espaciales de *La dama duende*, por ejemplo:

TEATRO ¡Ay, ay, ay!

FORASTERO ¿Qué tienes? ¿Qué novedad es ésta? ¿Estás enfermo, que parece tocador ese que tienes por la frente?

TEATRO No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.

FORASTERO Pues, ¿qué puede moverte a tales voces?

TEATRO ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, llenos de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

FORASTERO ¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?

TEATRO Los carpinteros, por orden de los autores.

FORASTERO No tienen ellos la culpa sino los poetas, que son para ti como los médicos y los barberos, que los unos mandan y los otros sangran.

(Lope de Vega, “Prólogo dialogístico” a *Parte XVI de Comedias*, pp. 43-44)

Lo que puede concluirse sobre Calderón y *El castigo sin venganza* es que el nombre de don Pedro no es necesariamente inseparable de esta cuestión. Aun así hay que advertir que su importancia (en tanto cabeza o modelo de la modernamente llamada escuela calderoniana) tampoco es mínima para un Lope que habría visto a Calderón, así como a otros contemporáneos suyos,

³¹⁵ Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, p. 379.

³¹⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 371-374.

conquistar no sólo los corrales de comedias, sino también una renovada corte a la que el Fénix — salvo contadas excepciones— no pudo tener acceso.³¹⁷

En lo que se refiere a las relaciones de Lope de Vega con el poder a propósito de *El castigo sin venganza*, numerosos lopistas han hablado de una probable prohibición que se manifiesta en la única representación que hubo de esta tragedia. Tal como señala Felipe Pedraza, dos habrían sido los blancos de esta supuesta crítica velada contra el rey en torno a la figura del duque de Ferrara:

La crítica ha aventurado varias hipótesis para explicar esta circunstancia [el hecho de que sólo se haya representado una vez]. Una de ellas, que estuvo en boga ya en el siglo pasado, apunta a la semejanza de la trama argumental y el conflicto histórico entre el príncipe Carlos y su padre, Felipe II, que por razones de estado se casó con la princesa francesa Isabel de Valois, que en principio estaba destinada a su hijo. [...] Otra explicación cree que los espectadores o los censores pudieron ver una crítica poco velada a las andanzas prostibularias de Felipe IV.³¹⁸

La primera de estas hipótesis proviene del siglo antepasado, del siglo XIX, la época inmediatamente posromántica en la que la crítica se sostiene en muchas ocasiones, como es el ejemplo de Francesco de Sanctis, en una concepción nacionalista de aquello que llamamos la historia de la literatura. En este mismo sentido, también habría que estar conscientes del peso que los autores rescatados por el Romanticismo ejercieron sobre la crítica literaria de entonces, como bien lo prueba el interés del historiador de la literatura italiana hacia William Shakespeare o los trabajos de Franz Grillparzer, quien se interesó en comedias lopescas tales como *La imperial de Otón* —de 1825 es su *König Ottokars Glück und Ende*— que llega a recordar en ciertos pasajes a *Macbeth*. Esto sin mencionar la predilección que el Romanticismo sintió por Calderón de la Barca en abierta confrontación con el Neoclasicismo que veía con malos ojos los autos sacramentales.³¹⁹

Los críticos a los que Pedraza se refiere son probablemente Adolf Friedrich von Schack, Pascual de Gayangos y Arce (traductor de George Ticknor), Alberto Lista y Eugenio Hartzenbusch, quienes —tal como documentan Hugo A. Rennert y Américo Castro— serían los principales promotores

³¹⁷ Para un análisis completísimo de las relaciones dramáticas entre Lope y Calderón véase Felipe Pedraza, “De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática”, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018, pp. 217-240.

³¹⁸ Felipe Pedraza, “Introducción” a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Octaedro, Barcelona, 1999.

³¹⁹ De vuelta a la cuestión del autor de *El alcalde de Zalamea* y *El castigo sin venganza* a la luz del Romanticismo María Grazia Profeti comenta que no piensa “en un Lope que «imita» a Calderón, o que «desafía» a Calderón, lectura en cierta medida «romántica», ya que se basa en la visión de un «genio» que domina las formas literarias, en una especie de choque de titanes, sin tener en consideración factores tan importantes para el teatro como la organización del espectáculo y como las expectativas del destinatario” (María Grazia Profeti, “El último Lope”, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (coords.), *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997, pp. 11-39).

de la idea del duque de Ferrara como trasunto de Felipe II.³²⁰ No obstante, esta idea es del todo incompatible con el pensamiento de Lope de Vega, según se ha analizado con anterioridad a propósito de la figura del Rey Prudente tanto en los poemas épicos del Fénix, como en *El peregrino en su patria* y, sobre todo, en las comedias de historia contemporánea.³²¹

La segunda de estas suposiciones, el asunto de las andanzas prostibularias, tendría un poco más de sustento, sobre todo según las lecturas e investigaciones de Juan Manuel Rozas. A partir de las quejas que el Fénix expresa en contra de una España que no reconoce a sus poetas— es más factible pensar que Lope pudiera sugerir una decadencia moral de la misma manera en la que Quevedo lo hace en su epístola dirigida al conde-duque de Olivares.

Agora, sabes, Ricardo,
que es la comedia espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras livianas costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres
(*Castigo*, vv. 214-225)

dice el duque, en aquella misma primera escena en la que va en búsqueda de amores fugaces, luego de encontrarse con un autor de comedias. La referencia metateatral sobrepasa la del habitual chiste de la figura del donaire. Que el mismo duque confiese que la comedia ha de retratar sus

³²⁰ Américo Castro y Hugo A. Rennert, *op. cit.*, p. 302. Friedrich von Schack lanzaba esta suposición como una pregunta “Sollte die Vorstellung des Stücks vielleicht inhibiert worden sein, weil man darin Beziehungen auf das Ende des Don Carlos fand?” (*Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, t. II, Duncker und Humblot, Berlin, 1845, p. 321). Los condicionantes románticos de la crítica literaria de estos años aparece muy marcada en estos mismos párrafos donde Schack atribuye la fama de *El castigo sin venganza* a la *Parisina* de Byron (*loc. cit.*), quien, como en el *Don Juan*, se sirvió también en sus obras de la idealización y exotización de la España áurea, propia de *Los tres mosqueteros* de Dumas o de la célebre *Carmen* de Georges Bizet. El caso de Gayangos es distinto, pues en su traducción de la *Historia de la literatura española* de George Ticknor sólo se menciona que “no se dio la licencia para representarla [*El castigo sin venganza*] hasta el día 9 de mayo de 1632, tal vez por la repugnancia con que naturalmente miraría la corte el que se pusiesen en escena personas tan distinguidas como el duque de Ferrara y sobre todo, con un colorido tan odioso” (George Ticknor, *Historia de la literatura española*, Rivadeneyra, Madrid, 1851, t. II, pp. 343-344). Entre las páginas que Gayangos-Ticknor dedica a *El castigo sin venganza* tampoco falta la comparación con la *Parisina* de Byron y una mención de los anales de Ferrara, ya que no aparece el nombre de Bandello.

³²¹ Al respecto, Rozas dice: “todo censor culto de la época sabía que la obra no reflejaba el tema de don Carlos, sino que procedía, directa o indirectamente, de una novela de Bandello y, si acaso, aunque no creo que Lope no dio mucha importancia a esto, se relacionaba con la historia bíblica de David” (Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, p. 357).

vicios, junto con los de otros tantos actores del gran teatro del mundo, podría leerse como esa crítica velada a Felipe IV de la que tanto se ha especulado.

No obstante, también es cierto que la figura del gobernante incapaz o corrompido no es una novedad, si bien en *Fuenteovejuna* o en *El mayor alcalde, el rey* esta incapacidad o corrupción no corresponde a una autoridad máxima, sino únicamente a un intermediario entre el poder supremo (el rey) y su pueblo (el labrador) que se manifiesta en la figura del comendador. De hecho, en esta comparación entre Lope y Quevedo, es posible rastrear un descontento por parte de ambos hacia la corte de Felipe IV. Sin embargo, este descontento no pasa muchas veces de desembocar, como también apunta Rozas, en una serie de composiciones cargadas de motivos literarios que no se ajustan a la idealización de un arte revolucionario capaz de poner en peligro los fundamentos de una monarquía que, lejos de la imagen decadente con la que se le pinta hoy desde el gobierno de Felipe III, se encontraba en el punto más alto de su edad imperial con todo y lo que más adelante representaría para España el fin de la Guerra de los Treinta años. En este sentido pareciera más acertada la conclusión de Rennert y Castro al respecto, quienes aseguran que “la prohibición de representar la comedia hubiese equivalido a la prohibición de imprimirla; lo más posible es que la supresión se debiera a cualquiera de las causas que diariamente surgían en la vida del teatro: asuntos «que al lector le importan poco», como sinceramente dice Lope”.³²²

La segunda interpretación descartaría la validez de la primera, ya que, tanto en Lope como en Quevedo, el vituperio de los años que les tocó vivir lleva consigo un ensalzamiento de los tiempos anteriores que no son otros que los de Felipe II. Entiéndase, naturalmente, la época de los héroes máximos de *El asalto de Mástrique* y *La Santa liga* que son muchísimo más relevantes que los de *La nueva victoria de Alemania*, la cual no obedece más que a un encargo personal frente a un Alejandro Farnesio y un duque de Alba a los que las múltiples victorias —anteriores al siglo del Fénix— habían investido de una carga ya en sí misma épica y casi mítica.

Decir que detrás de las relaciones entre el duque y su hijo se esconden las figuras de Felipe II y el príncipe Carlos es más bien producto de una reinterpretación épica que procede del Romanticismo encabezado por Alemania. Schiller habría podido refuncionalizar tanto la trama como los caracteres de *El castigo sin venganza* en clave épica según las exigencias políticas y literarias de su tiempo. La adhesión del príncipe a la causa holandesa lo prueba, mas la escena final de su *Don Carlos* (1787) lo confirma. El alemán escenifica —mediante los mismos motivos anti-

³²² *Loc. cit.*

españoles presentes en otras obras del Romanticismo como en el *Egmont* (1788) de Goethe— un siniestro pacto entre el poder secular y una inquisición vista como una máquina de matar:

CARLOS ¡Buenas noches, pues, madre! Desde Gante os enviaré la primera carta que habrá de hacer público el secreto de nuestro trato. Ahora voy a dar un paso público con don Felipe. De ahora en adelante, no habrá ningún secreto entre nosotros. No debéis tener miedo a los ojos del mundo... Este es mi último engaño. (*Hace ademán de quitarse el antifaz el REY se interpone entre ambos.*)

REY Sí, el último (*Desplómase desmayada la REINA.*)

CARLOS (*Dirígese con rapidez hacia ella y la sostiene en sus brazos.*) ¿Está muerta? ¡Oh cielos y tierra!

REY (*Fría y tranquilamente al INQUISIDOR MAYOR.*) Cardenal, yo hice ya lo mío... ¡Ahora haced vos lo vuestro! (*Vase.*)

(Friedrich Schiller, *Don Carlos*, acto V, p. 533)³²³

En otras palabras, el dramaturgo germano no sólo actualiza y adapta la tragedia de Lope, sino que la resignifica al llenar esos espacios que el Fénix había dejado vacíos al suprimir y modificar los nombres de los protagonistas de la novela de Bandello. En la tragedia lopesca el marqués Niccolò III es el duque de Ferrara; a Ugo corresponde el nombre de Federico y a Laura Malatesta, apodada la Parisina (como en el poema de Byron), el de Casandra. Es decir que, frente a la tragedia alemana, en *El castigo sin venganza* los cambios de nombres y escenarios históricos no reflejan con exactitud una correspondencia entre los caracteres novelescos y los nuevos personajes ya cargados de una función épica a partir de una reinterpretación histórica.

De aquí que los críticos de los que habla Pedraza —movidos por la propuesta del *Don Carlos*— hayan trasplantado al *Castigo* la visión que de España convenía a Schiller.³²⁴ En este caso habría que señalar, más bien, el contraste que establece el Romanticismo frente a Lope de Vega, pues en el *Don Carlos* se observa, en la supuesta adhesión del príncipe a la causa holandesa, una refuncionalización épica del teatro desde el punto de vista protestante.

³²³ Esta readaptación de los mecanismos literarios pertenecientes a un mítico enemigo a ojos del Romanticismo se encuentra también en *I promessi sposi* de Alessandro Manzoni donde la crítica hacia el dominio de los Austrias en el norte de Italia (encarnizada por el poderoso y abusivo don Rodrigo) tiene como cuadro narrativo una novela de aventuras a las que no le faltan elementos propios del *Quijote*. El más claro de ellos es quizás el motivo del manuscrito perdido con el que Manzoni —no sin cierta ironía cervantina— abre su novela.

³²⁴ Cito de Friedrich Schiller, *Don Carlos. Infante de España*, en *Teatro completo*, trad. Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 383-533. Una actitud similar a la de estos críticos de mediados del XIX podría verse en Karl Vossler (cf. *Lope de Vega y su tiempo*, pp. 286-287) que trae a colación la *Phèdre* de Racine sólo por el manejo que Lope y el francés hacen del tema del incesto dentro de las esferas de poder. La comparación es interesante, pero rebela un interés crítico por *El castigo sin venganza* desde el punto de vista de los estudios románicos (sobre el mito de Racine y la tragedia lopesca también pone atención Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 124-125). De igual forma, hoy en día perviven las comparaciones entre los dramaturgos españoles y Shakespeare dada la centralidad que el bardo inglés adquiere desde el Romanticismo hasta nuestros días.

Frente a esta evidentísima resignificación histórica germana, el manejo hispano-dramático de las fuentes es lo que vuelve objeto de estudio a *El castigo sin venganza* en lo que concierne a lo épico. La cuestión medular está en el empleo que hacen Lope y Schiller de la novela de Bandello, pues las relaciones de autoridad y poder entre personajes —independientemente de sus nombres y atributos históricos— prevalecen en cada una de estas tres obras literarias.

Los cambios realizados por el Fénix van en sentido contrario a los que pone en marcha Schiller. Conviene señalar el problema de la tragedia escrita “al estilo español”, el cual está íntimamente relacionado con la poética teatral lopesca y sus relaciones con los “pajaros nuevos”. Lope presta atención a la reformulación del drama de honra a partir de la paradoja de un castigo sin venganza. Un castigo que el duque de Ferrara —cual renovado Tito Manlio Torcuato— no basa en la afrenta personal, sino en el bien público, en el más conveniente para su estado y sus súbditos antes que el agravio se extienda por el mundo:

No es venganza de mi agravio;
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Éste ha de ser un castigo
vuestro no más, por que valga
para que perdone el cielo
el rigor por la templanza.
Seré padre y no marido
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza
un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama,
pues después que le ha perdido,
por el mundo le dilata.
(*Castigo*, vv. 2838-2857)

De esta manera, ejecuta la más admirable de las venganzas al servirse del equívoco: manda a Federico a matar a Casandra, quien en ese momento se encontraba cubierta de un tafetán y atada de pies y manos. Le dice que se trata de un traidor de Ferrara que contra él conjuraba hasta antes de ser capturado. Federico obedece ante las palabras de aliento del padre:

Saca animoso la espada,
conde, y la vida le quita;
que a la puerta de la cuadra
quiero mirar el valor
con que a mi enemigo matas.
(*Castigo*, vv. 2949-2953)

Posteriormente, el duque finge el escándalo y, argumentando que Federico había matado a su madrastra ante el peligro de no heredar el reino del padre, lo envía también a morir a manos del estado, representado por el marqués Gonzaga y por el “todos” de la acotación que sólo aparece en la versión de la *Parte XXI* de 1635:

FEDERICO ¿Qué es aquesto?
Voy a descubrir la cara
del traidor que me decías,
y hallo...
DUQUE No prosigas, calla.
¡Matalde, matalde!
MARQUÉS ¡Muera!
FEDERICO ¡Oh padre! ¿Por qué me matan?
DUQUE En el tribunal de Dios,
traidor, te dirán la causa.
[*Vanse todos riñendo con el conde*]
(*Castigo*, vv. 2992-2999)

De esta manera no hay agravio ni mancha de honor, si bien el amor inicial del duque por su hijo (de quien procuraba su herencia por encima de su matrimonio) sugiere un dolor intenso ante tan enorme pérdida. La tragedia llega al mismo punto que las de uxoricidio calderonianas, con el sacrificio por la honra. No obstante, en la ejecución de la venganza (que no es tal a causa del aparato estatal y legislativo que la valida) el Fénix ha logrado naturalizar la tragedia según las técnicas consolidadas de su propio sistema dramático, pues se han desterrado finalmente las intromisiones de autoridades mayores que aprueben el uxoricidio en favor del honor y absolución del protagonista. Al ser el duque la ley misma, no queda más que la soledad y la duda ante el futuro del ducado.

Los procedimientos llevados a cabo por Lope de Vega en *El castigo sin venganza* ponen sobre la mesa la cuestión del “estilo español” por medio de la importancia que le confiere al plano formal. Aquí está más que presente la respuesta a aquel teatro que, como en el caso de la poesía gongorina, se decanta cada vez más hacia un uso ingenioso no sólo de los tropos, sino también de los mecanismos dramáticos. En esta última escena se lleva a cabo un tratamiento cuidadoso de los

equívocos en favor de una innovación formal que el nacionalismo de Schiller desbarata para introducir la imagen del rey tirano y del inquisidor fanático.

El castigo sin venganza, por su parte, propone un alejamiento de las correspondencias históricas que Bandello había tomado de las crónicas ferrareses dentro del juego que las novelas a la italiana establecen entre lo histórico y lo ficticio a partir del discurso novelesco. El Fénix no sólo huye de la resignificación histórica del *Don Carlos*, sino que preserva el ambiente novelesco de una Italia lejana en la que se llevan a cabo las más inverosímiles historias del *Guzmán de Alfarache* y, sobre todo, de las *Novelas ejemplares*. No obstante, esto no habla de una función meramente heroica como en el caso de las *Novelas a Marcia Leonarda*, si bien la relación entre los protagonistas de la tragedia no apela a un personaje en específico de la realidad española, ya sea que éste se tome de la historia contemporánea (como en el caso de *El asalto de Mastroque*) o del mito medieval (como en *El casamiento en la muerte*).

En principio, *El castigo sin venganza* es muchísimo más potente que el *Don Carlos* de Schiller porque no está supeditada a una interpretación histórica. Lo épico no debe rastrearse precisamente en las intenciones nacionalistas que el Romanticismo alemán tuvo a la hora de poner en escena algunos de los acontecimientos más relevantes para los pueblos germanos durante los años de la hegemonía cultural y militar hispánica en Europa. En este sentido habría que traer a cuento el tan manido concepto de la universalidad, pues en la tragedia lopesca —sea Felipe IV el blanco o no— hay una reflexión final (insisto en el término “testamento”) que no sólo apela a la consolidación de la tragedia dentro del sistema dramático lopesco.

En las ya aludidas relaciones entre los personajes de *El castigo sin venganza* hay una exposición de los valores sobre los cuales se sostiene la Monarquía Hispánica. La genialidad del madrileño no está solamente en la escenificación: ya en *El caballero de Olmedo* el Fénix había hecho algo insuperable en lo que se refiere a sus capacidades inventivas a partir de una seguidilla perdida. En el *Castigo* hay que señalar, principalmente, la visión y la capacidad de elegir un argumento y cargarlo de epicidad sin recurrir a la reambientación histórico-nacionalista de la que echa mano Schiller. Lope no necesita de un referente evidente, pues no busca en Federico un mártir que sea portador de valores nacionales. En esto Schiller sigue más al Calderón de *El príncipe constante*. El Fénix, en cambio, busca un héroe imperfecto y escindido que ha de decantarse entre las andanzas prostibularias y el buen gobierno. Encuentra, así, en el duque de Ferrara a ese Alfonso VIII redimido tras el asunto de la judía de Toledo, pero, sobre todo, halla en él la posibilidad de

reestructurar a su novelesco Pánfilo de Luján. Todo ello encauzado en la tragedia, pues si Alfonso VIII y el peregrino en su patria se regeneran por medio del trabajo, el duque lo hace mediante el sacrificio.

La cualidad testamentaria de *El castigo sin venganza* se basa principalmente en los consuetos casos de honra de los que habla en su *Arte nuevo*. Todo gira estructuralmente en torno a ello; en los conflictos entre vida pública y vida privada, entre amor y piedad, entre pasión y deber. La honra, tal como en *El casamiento en la muerte*, aparece en sus dos vertientes, mismas que son igualmente épicas. Por un lado, aparece la cuestión del matrimonio. Un matrimonio que va más allá de la unión de don Gutierre y su mujer en *El médico de su honra*. En *El castigo sin venganza* hay más en juego que la honra de un hombre que debe mostrarse ante la sociedad a la que pertenece. Aquí hay un compromiso político que se manifiesta, como en la *Jerusalén conquistada*, en el pacto entre familias y su consiguiente sucesión real:

DUQUE. Pienso que alguna tristeza
pudo el partir diferir;
que, en fin, Federico estaba
seguro en su pensamieto
de heredarme, cuyo intento,
que con mi amor consultaba,
fundaba bien su intención,
porque es Federico, Aurora,
lo que más mi alma adora,
y fue casarme traición
que hago a mi propio gusto;
que mis vasallos han sido
quien me ha forzado y vencido
a darle tanto disgusto,
si bien dicen que esperaban
tenerle por señor,
o por conocer mi amor,
o porque también le amaban.
(*Castigo*, vv. 658-675)

Anteponer los placeres y el ocio ante tan grave cuestión es uno de los principales pecados tanto del duque de Ferrara como de Federico porque en esa acción demuestran su negligencia frente a sus obligaciones nobiliarias. Lope es, en este sentido, muy inteligente, pues omite un detalle

elemental de su fuente: el hecho de que el duque (o el marqués Niccolò III) no fuera un gobernante legítimo:³²⁵

Sì come è chiarissima fama per tutta Europa, fu il marchese Niccolò terzo da Este, mio avo paterno, fu, dico, singolarissimo e magnificientissimo signore, e più volte si vide esser arbitro tra i prencipi de l'Italia quasi ogni volta che dissensione o guerra tra loro accadeva. E perciò che legítimo non era, fu da Azzo quarto d Este suo carnal cugino molestato. (Matteo Bandello, *Novelle* I, 44, pp. 205-206).

El excelente magnánimo príncipe Nicolás de Este, tercero marqués de Ferrara (que por su singular prudencia había sido muchas veces elegido por juez árbitro para concordar las diferencias sucedidas entre los príncipes de Italia) tuvo guerra con un primo suyo llamado Azzo de Este, y con su ayuda de los venecianos, florentines y boloñeses, aunque bastardo, echó del marquesado al dicho Azzo, que era el legítimo y derecho sucesor... (Bouistau y Belleforest, *Historias trágicas y ejemplares* Historia XI, p. 287)

El Fénix no da pista alguna sobre esta cuestión fundamental. Federico es el único que se tambalea al no tener una madre que lo legitime como heredero de su padre. El duque de Ferrara, sin embargo, es a todas luces legítimo. De esta manera, Lope no prepara un final trágico basado en la pena merecida para un Macbeth o para un Ricardo III. En *El castigo sin venganza* este laberinto sin salida no se sostiene, pues, en la ambición desmedida de hombres terribles, sino en la inconstancia de un padre incontinente en cuestión de amores y de un hijo en conflicto que huye de la realidad que ha de afrontar en torno a la sucesión al enamorarse perdidamente de su madrastra:

CASANDRA Yo he de perderme;
 tente, honor; fama, resiste.
FEDERICO Apenas a andar acierto.
CASANDRA Alma y sentidos perdí.
FEDERICO ¡Oh, qué extraño desconcierto!
CASANDRA Yo voy muriendo por ti.
FEDERICO Yo no, porque ya voy muerto.
CASANDRA Conde, tú serás mi muerte.
FEDERICO Y yo, aunque muerto, estoy tal
 que me alegre, con perderte,
 que sea el alma inmortal,
 por no dejar de quererte.
(*Castigo*, vv. 2019-2030)

De una u otra forma hay un lazo entre padre e hijo en lo que concierne a su actitud frente al deber político. Por un lado, el duque incumple con sus obligaciones al no sentar cabeza y buscar

³²⁵ Para Menéndez Pidal —en contra de la tesis de van Dam— esta modificación sería suficiente para comprobar que Lope leyó directamente a Bandello (véase Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 127).

amores fugaces como un don Juan que abusa de su influencia en detrimento de toda una nación, por más que se muestre preocupado. He ahí la incontinencia. Por el otro, Federico, aparentemente más centrado que el padre, sucumbe al ser incapaz siquiera de hacerse a un lado en Ferrara y conseguir legitimidad casándose con Aurora, su prima, quien, no sólo está enamorada del conde, sino que le garantiza el gobierno que irremediablemente habría de perder una vez que Casandra y el duque hubieran procreado un legítimo descendiente.

La paulatina confesión de amor de Federico hacia su madrastra toca el tema. Entre los continuos intercambios amorosos que ambientan el segundo acto, el conde habla sobre su posible matrimonio con Aurora. Ahí se pondera lo público y lo privado, el ocio y el negocio, el amor y el poder. Se ve entonces cómo Federico se entrega a sus pasiones. Es la gota que derrama el vaso, la materialización de los vicios que tan presentes andaban en el ambiente de la Ferrara representada por Lope, el último eslabón de una crisis moral que se manifiesta en la sangre, de generación en generación:

FEDERICO ¿Ha menester Federico,
para quien es, estados?
¿No lo son los de mi prima
si yo con ella me caso,
o, si la espada por dicha
contra algún príncipe saco
de estos confinantes nuestros,
los que le quitan restaura?
No procede mi tristeza
de interés, y aunque me alargo
a más de lo que es razón,
sabe, señora, que paso
una vida la más triste
que se cuenta de hombre humano
desde que amor en el mundo
puso las flechas al arco.
(*Castigo*, vv. 1400-1415)

En contraparte habría que hablar de la evolución del duque en camino hacia la virtud, además de la honra que se alcanza mediante la cuestión militar que lo ennoblece. El ejercicio de la guerra ocupa en la tragedia un lugar fundamental, ya que éste es una actividad inseparable de la nobleza que tiene sus orígenes en los *bellatores* medievales.

En el primer acto se muestra al duque como el dirigente de un estado que no logra ocuparse de lo que es políticamente relevante a causa de su carácter enamorado. A principios del segundo, las

quejas de Casandra —ya casada con el duque— al respecto son frecuentes. En el tercero, el duque regresa de la guerra dispuesto a gobernar y a dejar de lado sus andanzas prostibularias. Descubre el adulterio y duda, en redondillas, a la usanza de los protagonistas de otras comedias de honor calderonianas como *A secreto agravio, secreta venganza*:

(¡Ay, honor, fiero enemigo!
¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo? ¿Y qué fuese
mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no?
Pues sin culpa el más honrado
te puede perder, honor,
bárbaro legislador
fue tu inventor, no letrado.
Mas dejarlo entre nosotros
muestra que fuiste ofendido,
pues esta invención ha sido
para que lo fuesen otros).
(*Castigo*, vv. 2811-2823)

Participar de la guerra significa para el duque el fin del ocio en el que vive antes y después de casado. Representa el despertar del gobernante que se vuelca totalmente hacia el desengaño. Esta nueva actitud que se reconoce en otros héroes lopescos como Alfonso VIII y Pánfilo de Luján la recogerá Baltasar Gracián años más tarde en *El héroe* como una de las características más importantes del príncipe:

Ser, pues, eminente en hidalgo asunto, expuesto al universal teatro; eso es conseguir augusta plausibilidad.
¿Qué príncipes ocupan los catálogos de la fama, sino los guerreros? A ellos se les debe en propiedad el renombre de magnos. Llenan el mundo de aplauso, los siglos de fama, los libros de proezas, porque lo belicoso tiene más de plausible que lo pacífico.
(Baltasar Gracián, *El héroe*, Primor VIII, p. 85)³²⁶

Este despertar llega, por desgracia, bastante tarde en *El castigo sin venganza*. Para este tercer acto ya todo se ha corrompido y sólo puede arreglarse mediante la limpieza de la honra del individuo reinante que ha de proteger a la colectividad. De esta manera se fija aquí ese ir y venir entre el héroe épico y el héroe trágico, quienes se mueven en la esfera de lo público y lo privado, respectivamente. En el planteamiento de la evolución del protagonista, hay entonces una

³²⁶ Cito de la edición de Santos Alonso en *Obras completas*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 69-99.

importante tensión entre el gobernante que ha de reivindicarse por el bien de su pueblo y el individuo que busca salvarse a toda costa para evitar la inminente ruina.

En el *Castigo*, Lope da constancia de este desengaño por medio de las reflexiones de un recién llegado duque que —en los mismos tercetos que dan forma a las conversaciones políticas más relevantes de las comedias de historia contemporánea— conoce los resultados de su hijo en lo que se refiere a lo público, pero ignora aún los agravios que le esperan en lo privado:

DUQUE Que Federico gobernó mi estado
en mi ausencia, he sabido, tan discreto
que vasallo ninguno se ha quejado.
En medio de las armas os prometo
que imaginaba yo con la prudencia
que se mostraba senador perfeto.
¡Gracias a Dios que con infame ausencia
los enemigos del pastor romano
respetan en mi espada su presencia!
Ceñido del laurel besé su mano
después que me miró Roma triunfante,
como si fuera el español Trajano,
y así pienso trocar de aquí adelante
la inquietud en virtud, por que mi nombre,
como le aplaude aquí, después le cante;
que cuando llega a tal estado un hombre,
no es bien que ya que de valor mejora,
el vicio más que la virtud le nombre.

(*Castigo*, vv. 2310-2328)

Así como los humanistas españoles sintieron gran predilección por Séneca al considerarlo español por el mero hecho de haber nacido en la península hispánica en tiempos del Imperio Romano, la mención de Trajano es muy significativa. Sería imposible no dejar de pensar en un dejo de nacionalismo hispánico por parte de Lope al poner a este emperador como ejemplo por encima de otros como Augusto o César (que si bien no lograron expandir el imperio tanto como el emperador hispano, tienen mayor peso a la hora de buscar de entre los césares un prototipo de gobernante áureo). Descuella también la mención del papa y de la guerra en defensa del cristianismo que bien podrían recordar a Carlos V y Felipe II.

Se sugiere así la confluencia entre religión e imperio que Lope de Vega, sin embargo, no desarrolla de manera tan patente como en *El peregrino en su patria* de acuerdo con la ambientación de la novela de Bandello y de *El castigo sin venganza*. La función de esta conocida dualidad es puramente estructural porque no corresponde explícitamente —no del todo— a la Monarquía

Hispánica ni al papel que juega ésta con respecto al catolicismo. No obstante, lo que trasciende lo puramente estructural es que sea este diálogo entre religión e imperio lo que estimula el desencanto. En este sentido podría hablarse, quizá, de una velada crítica a los tiempos presentes en el que la nobleza olvida su función primordial dentro de la sociedad estamental a la que pertenece. Ya anteriormente se había visto algo así en el *Isidro* y más recientemente en la epístola al conde-duque de Quevedo. Y es justamente en estas herméticas intenciones donde hay una conexión importante entre *El castigo sin venganza* y los dramas de honra y ambientación villana en torno a lo épico.

En primer lugar hay que señalar que estas comedias —independientemente de las aludidas herméticas intenciones— dan luz a la cuestión de la epicidad de la tragedia lopesca. Esto se logra solamente por medio de la idealización bucólica que, por ejemplo, en *El villano en su rincón* (1611) permite la introducción de una filosofía ascética que entra en diálogo con los lujos de una corte detrás de la cual hay un rey que ha de sorprenderse ante el recto comportamiento de un humilde labrador que, como cristiano viejo que es, resulta ejemplar aun para la nobleza en lo que se refiere a su encargo político.

Este señor de su rincón guarda también una estrecha relación con el “señor de su montaña” al que Lope da vida en la figura de Tello el viejo en las comedias *Los Tellos de Meneses* (ca. 1620-28) y su continuación *Valor, fortuna y lealtad*. En estas dos comedias, la ambientación rural desempeña un papel fundamental en torno a aquellos antiguos valores feudales que dan sustento a la relación entre el rey y sus vasallos que tanto perturba al duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*. Dentro de esta evolución dramática, Lope de Vega pasa de parafrasear el lugar común del *beatus ille* en *Los Tellos de Meneses* (que, a su vez, conoce una variante entre los versos 1865-1876 de *El villano en su rincón*) a ofrecer un soneto de mayor alcance en *Valor, fortuna y lealtad*, el cual pone en boca del gran protagonista, de Tello el viejo, del padre ejemplar y labrador honrado:

Gran cosa un rey: de sólo Dios depende;
el corazón del rey está en las manos
de Dios, y en vano y con jüicios vanos
presume el hombre que el de Dios entiende.

El sol tal vez calienta y tal ofende;
mas siempre es vida y luz a los humanos,
que en los valles, los montes, selvas, llanos,
flores y frutos, la corona extiende.

Si el rey es sol, y en su virtud no hay falta,
pues Dios quiere que el hombre rey le nombre,
cuyo atributo su grandeza exalta,

sirve a su rey, después de Dios, el hombre;
que si no fuera rey cosa tan alta,
no le tomara Dios para su nombre.
(Lope de Vega, *Valor, fortuna y lealtad*, p. 467)³²⁷

Existe, entonces, un orden político y religioso alrededor de la figura del rey que el arquetipo del labrador honrado no cuestiona. Su virtud se basa en ello, en el respeto a esa estructura que asegura la preservación del bien común. El conflicto se da entonces por medio de dos figuras antagónicas. En el caso de las comedias de ambientación villana, el enfrentamiento se lleva a cabo entre los villanos mismos: entre Juan labrador y sus hijas, y entre Tello el viejo y Tello el joven que se casa con la hija de Ordoño I de León. Se plantea así la posibilidad de perforar la estructura vasallática a partir de un matrimonio idealista entre los *bellatores* y los *laboratores*, mismo que no tiene las implicaciones cómicas de *El perro del hortelano* o de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina. El empuje dramático de *Los Tellos de Meneses* y de *El villano en su rincón* se manifiesta, más bien, en la crisis o cuestionamiento de esta estructura política a los ojos de los mayores (casi podría decirse de los sobrevivientes de una edad áurea pretérita), por un lado, y de su descendencia, por el otro. Estos últimos serán aquellos que modificarán paulatinamente el pacto vasallático rumbo a una nueva sociedad como la del propio Lope, donde la corte ofrece un mundo de oportunidades para aquellos que puedan demostrar su valor por medio de su hidalguía.

Como contraparte, hay que mencionar las comedias de honra villana, cuyo espíritu es más bien trágico. En éstas se formula también una crisis y un subsecuente enfrentamiento que, sin embargo, no se lleva a cabo en el terreno de las convicciones o de sus pacíficas acciones, mucho menos entre pares. En estos casos no es el labrador quien rompe la estructura vasallática por medio de un matrimonio que lo eleva, sino el noble que se degrada a causa de un capricho que termina por desviarlo de sus obligaciones en detrimento de sí mismo. Se da así un nuevo conflicto entre dos figuras: la del labrador y la del representante del rey (el comendador) que es, a su vez, según lo expuesto por Tello el viejo, un representante de Dios y por ende de la justicia.

La colisión se lleva a cabo, entonces, entre un protagonista que es completamente bueno y piadoso, y un antagonista vicioso y corrompido. Como en *El casamiento en la muerte*, hay una cuestión de honor de por medio que exige la reparación del daño. En el caso de las comedias de honra villana, se exige una respuesta inmediata a la ruptura del pacto vasallático encabezada por el

³²⁷ Cito de la edición de Federico Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, t. I, pp. 441-470. A falta de numeración, cito, como aquí, por número de página.

señor mismo. La muerte del infractor es obligada y queda en manos del rey —quien aparece como ese gobernante ideal de Tello el viejo— juzgar, perdonar y premiar al labrador por su honorable defensa de sí mismo.

De entre las comedias de honra villana lopesca —o de universo abierto en los términos de Ruiz Ramón—, *Fuenteovejuna* ofrece escenas de una potencia heroica incomparable como aquella de la tortura y la conocida respuesta ante la pregunta sobre la muerte del comendador. No obstante, *Peribañez y el comendador de Ocaña* es una comedia mucho mejor lograda dentro del sistema dramático lopesco. Frente al héroe colectivo que emociona y un Fernán Gómez que mueve a la aversión, en el caso de *Peribañez* no hay una división tan marcada entre el bueno y el malo. El conflicto se manifiesta entre el realismo de uno y el idealismo del otro, mismos que se reflejan en un título donde no sólo conviven el villano virtuoso y el noble corrompido, sino el héroe épico y el héroe trágico.

El protagonismo de *Peribañez* es evidente. De acuerdo con los mecanismos de la comedia de honra villana él habrá de triunfar sobre la tiranía de quien abusa de su poder. Sin embargo, el caso del comendador es un tanto distinto al de Fernán Gómez. El comendador de Ocaña es más un tonto enamorado contra toda ley —aunque no menos abusivo— que un depredador prepotente como los antagonistas de *Fuenteovejuna* y de *El mejor alcalde, el rey*. Las señales trágicas son la carta de presentación del comendador de Ocaña. La caída como presagio funesto lo introduce al mundo de los labradores. Su enamoramiento es producto del azar; es inmediato y más tarde será incontenible a tal grado que rayará en la imprudencia de un Macías, pero sin la parafernalia de la imagen del poeta como héroe de amor en *Porfiar hasta morir*. Se trata más bien de una figura de autoridad que pierde su prestigio, su honra, por ceder ante el arrebato amoroso hacia una labradora recién casada:

LUJÁN ¿Qué sientes?
COMENDADOR Un gran deseo
 que cuando entré no tenía.
LUJÁN No lo entiendo.
COMENDADOR Importa poco.
LUJÁN Yo hablo de la caída.
COMENDADOR En peligro está mi vida
 por un pensamiento loco.
 (*Peribañez*, vv. 378-383)

La exposición de los conflictos en las comedias de honra y ambientación villanas, así como la dualidad que plantea *Peribañez y el comendador de Ocaña* (anunciada incluso desde el mismo

título en el que ambos personajes obtienen protagonismo) es un antecedente valioso para comprender mejor la cuestión épica de *El castigo sin venganza*. En la tragedia lopesca aparece esa misma tensión entre dos fuerzas en torno a la cuestión del buen gobierno. Se hace necesario entonces hablar de la piedad con que el duque y su hijo se disponen a gobernar por el bien común (aunque fracasen en el intento), pues otra de las innovaciones de *El castigo sin venganza* radica en el manejo y caracterización de estas fuerzas.

Felipe Pedraza comenta el papel que cada uno de estos dos personajes tiene en la tragedia de Lope. Su lectura es interesante, pues pone atención en la simpatía que los personajes más siniestros pudieran causar tanto a lectores como a críticos. Pedraza concluye que si una de estas fuerzas ha de ser negativa y la otra positiva, correspondería entonces al duque el papel de víctima frente a un Federico cuya ambición es fruto de su cualidad de bastardo:

El duque Luis no es un monstruo de maldad. Es, simplemente, una criatura cuyos intereses no se ajustan a los que estipulan los cánones. No vive de espaldas a sus obligaciones como gobernante. [...] Tampoco Federico es el sujeto desprendido hasta la inconsciencia que se acostumbraba a ver en los escenarios. En sus primeros parlamentos observamos el regusto del resentimiento. Sabe que su lugar está en peligro con la boda de su padre. [...] Sorprendentemente, dentro de la serie literaria en que se inserta *El castigo*... y dentro del conjunto del teatro del siglo XVII, este bastardo ambicioso y resentido es mirado con simpatía.³²⁸

Para ejemplificar esto, Pedraza cita la conversación que Federico sostiene con Batín al inicio de la tragedia acerca de la cuestión del matrimonio de su padre, así como de las consecuencias de éste:

Mas ¿qué me importa a mí que se sosiegue
mi padre y que se niegue
a los vicios pasados,
si han de heredar sus hijos sus estados,
y yo, escudero vil, traer en brazos
algún león que me ha de hacer pedazos?
(*Castigo*, vv. 307-312)

Estos versos reflejan, en efecto, ese resentimiento, pues en ellos se ahonda en el desinterés inicial que muestra Federico hacia los deberes del estado. El matrimonio del duque tiene como fin principal el de acallar las protestas y ambiciones de otros miembros de la nobleza que habrían de argumentar la bastardía de Federico para hacerse con el control de Ferrara:

DUQUE mas que los deudos que tienen

³²⁸ Felipe Pedraza, *op. cit.*, pp. 43-44.

derecho a mi sucesión
pondrán pleito con razón;
o que si las armas vienen,
no pudiendo concertallos,
abrasarán estas tierras,
porque siempre son las guerras
a costa de los vasallos.
(*Castigo*, vv. 676-683)

Hasta este punto Federico estaría siendo representado, en efecto, como un vulgar ambicioso cuya condición de bastardo nubla su buen juicio. Sin embargo, en otros momentos se le nota más bien resignado, y no parece que tenga intención de protestar contra su padre en lo que se refiere a lo que es más conveniente para la preservación de la paz pública. Poco antes de los versos citados por Pedraza, Federico dice:

de mí mismo quisiera retirarme;
que me cansa el hablarme
del casamiento de mi padre, cuando
pensé heredarle; que si voy mostrando
a nuestra gente gusto, como es justo,
el alma llena de mortal disgusto,
camino a Mantua, de sentido ajeno:
que voy por mi veneno
en ir por mi madrastra, aunque es forzoso.
(*Castigo*, vv. 247-255)

Dos son las palabras que de este fragmento hay que subrayar: “justo” y “forzoso”. La primera refleja un acto piadoso; la segunda, uno obligado. En esa consciencia de lo que para el vasallo es lo correcto frente a ese dolor de verse despojado se puede rastrear, más bien, un conflicto interno terrible: resignarse o rebelarse ante el propio padre.

Es claro que Lope, lejos de los desenlaces de *La vida es sueño* y de *Los cabellos de Absalón* calderonianos, no recurre a las guerras parricidas ni mucho menos. El asunto de la suplantación del padre se trasfiere en *El castigo sin venganza* a la cuestión del amor ilícito que ha de llevar a cabo Federico y Casandra. Un amor que parece inexorable no sólo por las ligerezas del duque o por las edades del conde y de la duquesa, sino también por la primera entrada de Casandra que anticipa el final trágico de la misma forma que en *Peribañez* (con una caída a orillas del río en *El castigo sin venganza*). Un final trágico que, además, involucra a Federico, quien —por azares de la fortuna y fuera de toda cortesía real— conoce a Casandra en esta situación de peligro donde se dispara en ambos una poderosa simpatía de la que es difícil desaprehenderse.

La pasión repentina de Federico hacia Casandra nubla su entendimiento hasta el grado de anteponer —al igual que el duque— las cuestiones amorosas a las cuestiones del estado, como bien confiesa a su madrastra cuando ésta lo consulta acerca de su tristeza:

FEDERICO Sin duda me ha mirado
por hijo de quien la ofende,
pero yo la desengaño
que no parezca hijo suyo
para tan injustos casos.
Esto persuadiso ansí,
de mi tristeza me espanto
que la atribuyas, señora,
a pensamientos tan bajos.
¿Ha menester Federico,
para quien es, estados?
¿No lo son los de mi prima
si yo con ella me caso,
o, si la espada por dicha
contra algún príncipe saco
de estos confinantes nuestros,
los que le quitan restauró?
No procede mi tristeza
de interés, y aunque me alargo
a más de lo que es razón,
sabe, señora, que paso
una vida la más triste
que se cuenta de hombre humano
desde que amor en el mundo
puso las flechas al arco.

(*Castigo*, vv. 1391-1415)

Se desvanece entonces cualquier pretensión a la sucesión a sabiendas de que el casamiento con Aurora le asegura gobernar a Federico. No hay, de hecho, en las acciones del conde, ninguna pista de maldad premeditada contra su padre a la hora de dar rienda suelta a su pasión. Federico no busca sustituir al padre, pues, una vez que el matrimonio entre el duque y Casandra ha sido concertado, no hay razón legal para que un amorío extraconyugal motive una revuelta que pueda favorecer políticamente a Federico. Todo recae en el honor manchado del duque que, aun cuando éste pueda extenderse a la esfera de la honra pública, no ha de exigir otra cosa que un castigo o una venganza, pues el infractor ha de pagar la consecuencia de sus actos, incluso cuando no se hable más que de un pecado de incontinencia.

guerra —bien delimitada históricamente— sirve al comendador para burlar a Peribañez y llevar a cabo su deshonrosa acción:

COMENDADOR Con Peribañez hablé,
y le dije que gustaba
de nombralle capitán
de cien hombres de labranza
y que se pusiese a punto.
Pareciole que le honraba,
como es verdad, a no ser
honra aforrada en infamia.
Quiso ganarla en efecto,
gastó su hacendilla en galas,
y sacó su compañía
ayer, Leonardo, a la plaza;
y hoy, según Luján me ha dicho,
con ella a Toledo marcha.

LEONARDO ¡Buena te deja a Casilda
tan villana y tan ingrata
como siempre!

COMENDADOR Sí; más mira
que amor en ausencia larga
hará el efeto que suele
en piedra el curso del agua.

(*Peribañez*, vv. 2186-2205)

Esta siniestra manipulación del deber bélico, en cambio, no aparece en *El castigo sin venganza*:

DUQUE ¿Cuándo te encubro yo, conde, mi pecho?
Sólo puedo decirte que sospecho
que con las guerras que en Italia tiene,
si numeroso ejército previene,
podemos presumir que hacerme intenta
general de la Iglesia; que a mi cuenta
también querrá que con dinero ayude,
si no es que en la elección de intento mude.

FEDERICO No en vano lo que pienas me encubrías
si solo te partías,
que ya será conmigo; que a tu lado
no pienso que tendrás mejor soldado.

DUQUE Eso no podrá ser, porque no es justo,
conde, que sin los dos de mi casa quede.
Ninguno como tú, regirla puede;
esto es razón, y basta ser mi gusto.

(*Castigo*, vv. 1688-1703)

En la conversación se trasluce una actitud distinta por parte del que se queda, en este caso Federico. La partida del duque no representa para éste una oportunidad de acercarse a Casandra. De hecho, quizá motivado por el ejercicio de la guerra y de sus consecuencias, el conde quiere ir a la batalla; y una vez que viene a saber que habrá de reinar en ausencia del duque no hay plan alguno para actuar en contra del padre ni en detrimento de su honra. No hay diálogo ni monólogo que evidencie en Federico un uso torcido de la obligación militar por parte del otro en beneficio propio, como en el caso de *Peribañez*.

A propósito de esto conviene también analizar el caso de Casandra que no es la terrible mujer malintencionada de la versión novelesca. Decía Menéndez Pidal que Lope “dignifica la bajeza sensual de la heroína de Bandello”³²⁹ y David Kossoff, en la misma línea de Pedraza, acusa a Federico de ser el máximo infractor frente a una Casandra que habría de ser exculpada al no tener una relación sanguínea con el duque:

La otra equivocación, más importante y general, es tratar por igual el pecado de Casandra, aunque grave en su lugar y época (y en la de Lope), no es un hecho insólito; por el contrario, el adulterio es y siempre ha sido una ofensa corrientísima, objeto de cuentos y chistes sin número. Por lo que a la madrastra se refiere, sus amores con Federico en esencia no son incestuosos, por más pecaminosos que sean. En cambio, el crimen de Federico —ocupar el lecho conyugal de su propio padre— es rarísimo, apenas tratado en la literatura y jamás motivo de chistes.³³⁰

No obstante, su papel como detonadora de la tragedia también es fundamental, pues —a diferencia de las relaciones entre el comendador de Ocaña y Casilda— ella habría preferido casarse con Federico a razón de la edad, como confiesa a Lucrecia desde un inicio. Además de que, según se ve en sus sololiquios, sus esperanzas están puestas en que el conde esté enamorado de ella y no de Aurora, lo cual revela una pasión correspondida que termina por sobrepasar la barrera de las imaginaciones y muy a pesar de la honra del duque, que es una preocupación constante tanto en ella como en Federico:

CASANDRA Cuando a imaginar me inclino
que soy lo que quiere el conde,
el mismo engaño responde
que lo imposible imagino;
luego, mi fatal destino
me ofrece mi casamiento;
y en lo que siento consiento;

³²⁹ Ramón Menéndez Pidal, “*El castigo sin venganza*. Un oscuro problema de honor”, p. 143.

³³⁰ David Kossoff, *op. cit.*, p. 30.

que no hay tan grande imposible
que no le juzguen visible
los ojos del pensamiento.
(*Castigo*, vv. 1552-1561)

Así mismo, es claro que Casandra tiene una justificación para sus actos al igual que el conde. En este sentido habría que subrayar, principalmente, las conductas del duque (su persistencia en las andanzas prostibularias) que son no sólo decepcionantes, sino también humillantes para la joven recién casada:

No hay más alteza con tristeza,
y más si bajezas son.
Más quiera, y con razón,
ser una ruda villana
que me hallara la mañana
al lado de un labrador,
que de un desprecio señor,
en oro, púrpura, grana.
(*Castigo*, vv. 996-1003)

Se cierra así el mismo triángulo de las comedias de honra villana en las que las pasiones humanas están destinadas a enfrentarse hasta las últimas consecuencias. La diferencia es que en *El castigo sin venganza* no sólo el bien y el mal se desvanecen dentro de los intereses personales de sus protagonistas, como sugiere Rozas:

La tragicidad se muestra en la coherencia con que cada personaje vive su destino, sin concesiones esta vez por parte de Lope, sino al contrario, buscándola desde el planteamiento y yendo más allá en este aspecto que la fuente, en contra de lo que acostumbra hacer el autor.³³¹

También hace falta una figura de autoridad que guíe o evalúe el resultado final de la limpieza de honra. Falta el rey perfecto medieval, ese juez sabio que vuelca la tragedia en comedia a la usanza de un *deus ex machina*. No obstante, con el *Castigo* Lope no buscaba revertir el desenlace como era habitual, sino, más bien, proponer un modelo de tragedia siguiendo sus propias recomendaciones y métodos. En una tragedia no caben los desenlaces positivos a la vez que en la Comedia Nueva, sobre la que *El castigo sin venganza* se sostiene, no cabe un apego acrítico hacia los modelos griegos. Por esto mismo tampoco hay espacio para las interpretaciones clasicistas de las que se sirve Vossler cuando dice que “este desenlace nos repugna como una espantable

³³¹ Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, p. 374.

barbaridad, más horrible aún por lo limpia y canónicamente compuesto y derivado de las prescripciones teológicas y cortesanas del concepto español del honor”.³³²

La cuestión del honor, en tanto cualidad intrínseca de la Comedia Nueva, no es lo más importante de *El castigo sin venganza*. Su presencia es simplemente un mecanismo ya muchas veces probado sobre el que la tragedia se va encarrilando hacia un desenlace que no puede reducirse ni a la rivalidad con Calderón ni a un imperante concepto del honor destinado a validar barbaridades. En este mismo sentido, habría también que descartar otras interpretaciones de este jaez como las que documentan Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez a propósito también de *El castigo sin venganza*:

Valbuena Briones [*Ccn*, 41] piensa que “el castigo brutal y solapado que trae el desenlace deja un amargo sabor en el espectador [y] merma la universalidad” de la tragedia. Opinión similar sostiene Ruiz Ramón [*Hte*, 192], que ve en el castigo final “la más terrible de las venganzas”. Menéndez Pidal [*LCyV*, 143-152] ha explicado este final apelando a “arcaicas leyes de venganza” a cambio de reconocer la distancia que separa el desenlace de la sensibilidad actual.³³³

Como contraparte, aparecen las lecturas de Juan Manuel Rozas y Amado Alonso, quienes restan centralidad a la cuestión del honor y atribuyen al adulterio la verdadera tragedia de *El castigo sin venganza*:

Poco interesa el mensaje del código del honor en comparación con la historia de amor y destino, ligados al problema del incesto.³³⁴

El público teatral español sentía tan en serio los casos de la honra que ni por asomo podía un autor pensar en darle este asunto como una historia divertida finalizada en muertes lastimosas. Para el sentido nacional era tragedia no solamente el castigo, sino también el incesto. Y Lope, poseído y dominador de este sentido, concibe la historia entera como una tragedia, y, en verdad, hace con ella uno de más perfectos y grandiosos dramas de la literatura universal.³³⁵

No obstante, como ya sugería Kossoff, no podría hablarse propiamente de un incesto dado que entre Casandra y Federico no hay lazos sanguíneos. En todo caso, se hablaría de un incesto —si se

³³² Karl Vossler, *op. cit.*, p. 284.

³³³ Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española*, Cénlit, Navarra, 1980, t. IV: *Barroco: Teatro*, p. 156. Las indicaciones entre corchetes son de Pedraza y Rodríguez, y se refieren a Ángel Valbuena Briones, *Calderón y la comedia nueva* de 1977, Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* de 1981 y Ramón Menéndez Pidal, *El P. las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII*, de 1966 (*cf.*, p. 195).

³³⁴ Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, p. 375.

³³⁵ Amado Alonso, *Lope de Vega y sus fuentes*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1953, p. 16.

puede llamar así— en lo que se refiere a los lazos o a los papeles que cada uno de los tres involucrados desempeña dentro de una familia real de la que el conde está destinado a ser excluido. Aun así, la tragicidad de *El castigo sin venganza* no puede reducirse tampoco al incesto (o a esta traición deshonrosa) porque el efecto lírico del segundo acto no alcanza para plantear que la unión entre alnado y madrastra es desastrosa. En todo caso, esta unión tendría que catalogarse como un error trágico, cuyas consecuencias resultan irreversibles una vez que se ha sobrepasado el terreno de la imaginación, del deseo y, por supuesto, de lo privado. Y es que en *El castigo sin venganza*, la pasión amorosa aparece potenciada por la cuestión del consentimiento entre las dos partes, contrario a cuanto ocurre en *Peribañez*. De esta manera, el amor no habría de ser juzgado tan terriblemente cuando el Fénix nos regala versos de incomparable belleza a lo largo de todo el segundo acto.

El amor es el conducto hacia la muerte trágica, hacia unas consecuencias terribles que sólo una mente desengañada como la de Petrarca podría desmitificar, como el duque a su regreso de la guerra. Pero el amor entre Casandra y Federico es también consecuencia de una república en crisis cuyo núcleo está dañado por los vicios, la ambición y la negligencia. Eso sí, maquillada toda por las formas y un supuesto carácter ejemplar que el duque no logra concretar en torno a su persona.

El incesto no es la tragedia, sino simplemente un medio para llegar a ella. El asunto de la honra no es la tragedia, sino el marco de esta tragedia escrita al “estilo español”. La tragedia verdadera es la pérdida de Federico y Casandra a causa de lo que ambos representan dentro del plano de lo épico. La forzada disolución matrimonial y consecuente terrible pérdida del hijo amado anuncia una crisis sucesoria que pone en peligro la estabilidad del gobierno cada vez más expuesto a la opinión pública a partir de una serie de errores que hasta ese momento se habían encadenado uno tras otro sin interrupción.

No obstante, es épico también el restablecimiento del orden que, a su vez, está destinado a fundar una nueva sociedad política después de que el gobernador ha podido vencer su guerra interna por medio de su participación en la guerra externa. El gobernante negligente e imprudente ha logrado convertirse en ese juez supremo de las comedias de honra y ambientación villana a costa de un sacrificio enorme. La muerte de Federico y Casandra es la primera vez que en esa sociedad decadente se aplica la ley y se rompe el círculo vicioso entre las tres partes involucradas.

Lo épico, sugerido en los mecanismos tragicómicos de *Peribañez* y *Fuenteovejuna*, se vuelve uno con la tragedia. El cumplimiento de las leyes dentro de una sociedad política que —maquillada

bajo la ficción novelesca— no encuentra conexiones históricas con la Monarquía Hispánica, pero sí estructurales da paso a la tragedia de *El castigo sin venganza*. La tragedia consiste, pues, en lo épico. Una epicidad que, lejos de la heroicidad reducida a lo puramente formal, sirve de base, que no de fachada, al amplio edificio de la tragedia lopesca. Cabría hablar, pues, de una tercera categoría de lo épico: lo épico en esencia, es decir un impulso, un motivo o artificio literario que revitaliza o adorna la narración y la representación sin la necesidad de referencias explícitas al funcionamiento político, en este caso, de la Monarquía Hispánica, aun cuando éste aparezca aludido dentro de otras latitudes por medio de la tradición literaria de un modelo poético ya consolidado.

Las relaciones entre épica y tragedia se manifiestan de tres maneras distintas en los tres grupos de comedias que hasta aquí se han estudiado. En primer lugar hay que destacar el predominio de la forma épica (con todo y sus intenciones) trasladada sobre el tablado. Las comedias de historia contemporánea son una muestra de las capacidades de reescritura y reestructuración de la epopeya en el teatro. Son éstas las comedias de mayor epicidad en lo que se refiere a la poesía épica (que no a lo épico), pues su tragicidad se basa en los mismos fundamentos que los de la *Jerusalén conquistada*. Al infausto fin de la tragedia entendida desde los presupuestos dramáticos, se prefieren las definiciones que atañen a las cualidades de los personajes, así como el apego de la fábula a la historia. El desenlace es siempre favorable, como Tasso proponía para la epopeya. Así mismo, los arquetipos épicos de héroe sabio (Agamenón, Godofredo de Bouillon) y héroe joven (Aquiles, Rinaldo) pasan al teatro y son fácilmente identificables, aun cuando el segundo de ellos sufra de algunas modificaciones que le permiten estar más en sintonía con los espectadores que no pertenecen a la nobleza. Lo épico se manifiesta en la forma trasladada, pero también en la identificación de los héroes de la Monarquía Hispánica y los personajes que, como el pícaro o el galán, establecen lazos de reconocimiento entre el militar perfectible y el espectador madrileño que no participa de la guerra, pero puede hacer suyas las victorias de sus dirigentes.

Las comedias de fuentes romanceriles van en sentido contrario, ya que su tragicidad sí se entiende desde los preceptos teatrales. El desenlace infausto al que el noble castellano ha de someterse depende siempre de los cortes que el dramaturgo establece a la hora de armar la fábula. Ya se ha visto que la pérdida de don Rodrigo es materia de tragedia y, sin embargo, Lope no recurre

a este argumento sin eslabonar el contraataque de don Pelayo. Es decir que la tragedia resulta muchas veces inseparable de las intenciones épicas que perviven en su teatro. Por ello mismo es interesantísima la dramatización de la historia de Bernardo del Carpio, porque la tragedia no está supeditada a las intenciones puramente épicas.

El casamiento en la muerte propone encuadrar la epopeya romanceril dentro de un nuevo sistema dramático en ciernes para el que la tragedia es una cuestión primordial, como se muestra en las propuestas previas de Cervantes y Juan de la Cueva. El héroe se mueve entre el matrimonio épico y la muerte trágica, entre la hazaña bélica y el problema del honor que se manifiesta en el linaje de Bernardo del Carpio en constante conflicto. La identificación del espectador con la historia sobre la que se funda la Monarquía Hispánica se lleva a cabo a partir del reconocimiento de los acontecimientos pretéritos que, a su vez, habían mitificado épicamente los romances viejos. Más que en una función noticiosa de las victorias presentes, como la que se observa en las comedias de historia contemporánea, el espectador se deleita ante la escenificación de las historias que conoce y que le emocionan.

La honra como elemento imprescindible del teatro lopesco pasa transversalmente por estas dos variantes de comedia, ya sea como una pulsación que estimula al héroe a completar hazañas en el campo de batalla o como un deber que exigen las costumbres de una sociedad. Se manifiesta así una tensión continua entre lo público y lo privado, la cual se extiende hasta *El castigo sin venganza* después de una serie de innovaciones (*Peribañez y el comendador de Ocaña* entre ellas) sobre la cuestión de la tragedia escrita al “estilo español”.

En las comedias de historia contemporánea hay una escisión marcada entre los héroes principales: el héroe épico y el héroe épico-picaresco. En *El casamiento en la muerte* hay un solo héroe, pero presenta dos variantes: la épica y la trágica. Los límites entre ambas dualidades se establecen gracias a la desbordada unidad de acción que confiere un carácter épico al Bernardo de la segunda, y uno trágico al de la primera y la tercera. En esta última hay una tentativa de unir ambos carices, pero esto sólo se conseguirá de manera natural en *El castigo sin venganza* por medio de la motivación bélica que mueve al Rinaldo plebeyo de *El asalto de Mastrique* o de *La mayor victoria de Alemania*.

El resultado se lleva a cabo por medio de la escenificación de una novela de Matteo Bandello en un proceso inverso a la descarga de epicidad que sufren las *Novelas a Marcia Leonarda*. Si *Las fortunas de Diana* narraba la historia de dos héroes bizantinos vaciados de toda la intención épica

que circunda a los peregrinos en su patria, *El castigo sin venganza* —proveniente de ese mismo mundo novelesco— se desarrolla dentro de los parámetros de la Comedia Nueva para la que lo épico, por medio del mecanismo de la honra, está ya muy arraigado en el tratamiento de las relaciones entre señores y vasallos.

Lo épico en esencia es tal porque estas relaciones no tienen correspondencias históricas ni políticas —como en el caso de los otros dos tipos de comedias analizadas— con la Monarquía Hispánica o la España medieval de godos y castellanos. No hay ambientes míticos o históricos ni reyes o comendadores. Queda sólo una Italia novelesca y un ducado. Sin embargo, todo el armazón de los héroes épicos de la epopeya, novela y teatro lopescos se conjugan en el duque de Ferrara. En él está el héroe vicioso que se convierte en virtuoso, el héroe guerrero que alcanza honra en batalla, el héroe al que lo perturba la honra en ese juego entre lo privado y lo público, y, como consecuencia de todo esto, el héroe gobernante que actúa hacia el final como un rey justo.

En el sacrificio trágico hay, como en *Peribañez y el comendador de Ocaña*, una suerte de desenlace épico, pues el cumplimiento final de las leyes de la honra (plano de lo privado) y de las leyes del estado (plano de lo público) implica una regeneración provechosa que, vista desde el planteamiento de una tragedia propiamente dicha, no puede terminar como *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*, ni siquiera como *El casamiento en la muerte*. Acaba aquí para el senado *El castigo sin venganza*, con la ejecución del duque de Ferrara que condensa en sí todas las direcciones del héroe épico en uno trágico.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación he hablado de lo épico y de la importancia que tiene definirlo y tratarlo a la luz de la poética lopesca que no es ajena, pero mucho menos acrítica respecto de la preceptiva aristotélica entonces dominante. A partir de lo épico y desde las epopeyas italianizantes hasta *La Gatomaquia*, así como desde *El peregrino en su patria* hasta *Guzmán el Bravo*, he estudiado la evolución literaria de un poeta que ha buscado colocarse como cronista oficial dentro de la corte y como Apolo de la Monarquía Hispánica para la posteridad. Por este camino han aparecido los importantes nombres de Góngora, Cervantes y Calderón a la cabeza, además de un concepto —quizá muy manido, pero no menos cierto— que el mismo Lope ha experimentado en carne propia: el del desengaño. La epicidad en las obras del Fénix de los ingenios tiende a agotarse hacia el final de su vida. No obstante, lo épico subyace siempre o en la forma, o en la intención o simplemente como esencia.

Los estudios de la poética renacentista frente a la vasta obra de Lope de Vega es siempre imprescindible porque en la revisión crítica de ésta se sostiene el amplio edificio dramático construido en la práctica y sistematizado en el *Arte nuevo de hacer comedias*. La Comedia Nueva no nace de manera espontánea dentro de un campo jamás explorado. Su éxito se basa en la mirada atenta de los preceptos, por un lado, y de las necesidades o preferencias de su público, por el otro. Dentro de este teatro vivo que funciona como espejo de la sociedad (independientemente de las distorsiones que un espejo pueda presentar para quienes lo vemos desde una distancia considerable), se insertan no sólo las delicias amorosas, el galanteo y el engaño; también se representan los mitos y la historia: los hechos contemporáneos y las hazañas de un imperio que ha sufrido desde entonces y hasta el Romanticismo —e incluso en nuestros días— de las más variadas y polémicas reinterpretaciones. Aquellas mismas que Lope hizo a la hora de recortar, adaptar y trasvasar en las comedias de historia contemporánea y de fuentes romanceriles siempre dentro del esquema de su poética triunfante en España y más allá de sus fronteras.

Por ello mismo, ha sido necesario cerrar esta investigación con el análisis del teatro que —sin lugar a dudas— es donde Lope de Vega ha logrado más satisfactoriamente ser original en cuanto a esa tensión entre poética aristotélica y poética personal se refiere. En los tres apartados dedicados

a sus comedias han aparecido los tres tipos de epicidad que se han expuesto a lo largo de toda la investigación.

En primer lugar se ha hablado de lo heroico que sólo por convención —y ante la falta de una diferenciación sistematizada durante el Renacimiento entre las voces “épico” y “heroico”— se ha referido en este trabajo al dominio de la forma procedente de la epopeya culta (construcción del héroe, reutilización de motivos, arquetipos y caracteres). En segundo lugar, se ha aludido a lo puramente épico cuando lo heroico, independientemente del género al que se adapte, viene cargado de una intención encomiástica o propagandística que se mide por medio de la dualidad entre religión e imperio. Lo heroico y lo épico se ejemplifican en el teatro lopesco en las diferencias que existen entre las comedias de historia contemporánea y las de fuentes romanceriles a partir de la preponderancia de la forma épica en las primeras y la intención épica de las segundas.

En ambas se hablaría de lo épico, pues los dos tipos de comedia están cargados de esa función épica que ya se ha señalado. No obstante, las comedias de historia contemporánea están más apegadas a la epopeya clásico-renacentista por medio de los motivos y arquetipos épicos; mientras que las de fuente romanceril obedecen a una reestructuración dramática bajo los términos de la refomación de la tragedia propuesta por la Comedia Nueva.

Importa en este sentido el desenlace de ambos tipos de comedia, ya que el final positivo de las comedias de historia contemporánea delata ese acercamiento entre lo épico y lo trágico, en tanto que la tragedia se basa en la representación de personajes elevados y la epopeya en el éxito de éstos en batalla. En contraparte, los finales de comedias como *El casamiento en la muerte* o *El último godo* son necesariamente determinados por el desgaje del mito medieval presente en los fragmentos romanceriles por todos conocidos. La conjunción de éstos provoca un vaivén entre el desenlace trágico y cómico entre actos (o jornadas) que, si bien no termina por definirse según los moldes clásicos, explora el mito y lo reafirma a partir de la profundidad inventiva (ayudada por las crónicas) de Lope de Vega que da cohesión sobre el escenario a cada uno de los episodios que otrora fueran largos cantares que ni nosotros, ni Lope ni su público habríamos podido conocer a causa del paso del tiempo.

Además de las dualidades entre heroico y épico, forma y fondo, narración y representación, religión e imperio y culto y popular, se han explorado las de prosa y verso, épico y lírico, novela y *novella* y serio y burlesco. El planteamiento inicial entre Ariosto y Tasso y sus consecuencias teóricas (asimilación con los poemas homéricos y la *Eneida*) y prácticas (Alonso de Ercilla frente

a Pedro de Oña) han sido de gran importancia para la crítica y análisis de tres poemas, una novela y un par de novelas a la italiana.

El enfrentamiento entre *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada* ha sido clave para esta investigación, ya que a partir del subtítulo “epopeya trágica” por parte del segundo de estos poemas, se ha podido establecer una diferenciación (o subclasificación) entre dos poemas de corte épico por medio de la dualidad entre los términos “trágico” y “cómico” desde su acepción estilística, pero, sobre todo, temática (ambas presentes en el título de la *Commedia* dantesca). Clasificar a *La hermosura de Angélica* de cómica y a la *Jerusalén conquistada* de trágica ha permitido reafirmar ciertas coincidencias entre los modelos ariostesco y tassesco y los poemas homéricos, de entre los cuales destaca la *Odisea* (y la imitación de Heliodoro) como germen de la novela moderna, que no es más que la sucesora de la epopeya en cuanto género narrativo dominante.

Los paradigmas de la vertiente trágica de la epopeya (y por extensión de lo épico) están contenidos en la *Ilíada*, los libros VII-XII de la *Eneida* y la *Gerusalemme liberata* de Tasso por múltiples razones. La primera de ellas es la procedencia del tema que, aun cuando se habla de ficción (al fin y al cabo componente esencial de la literatura) y manipulación, está sujeta a la fidelidad histórica; la segunda, es la del protagonismo de los asuntos bélicos que, sin embargo, no bastan por sí mismos sin una dosis de intención encomiástica y mitificadora. En contraparte, los paradigmas de la vertiente cómica son la invención novelesca, el viaje del héroe y los obstáculos que éste ha de superar. Se habla, pues, de la *Odisea* y de los libros I-VI de la *Eneida*; además de la novela de Heliodoro y los poemas caballerescos italianos que, si bien están atravesados por el medievalismo de los libros de caballerías españoles y franceses, preservan las características esenciales (justamente lo épico) de la epopeya clásica de la que Pulci, Boiardo y Ariosto se sirvieron.

En el caso de los poemas de Lope, en la vertiente trágica (la *Jerusalén conquistada*) se nota un mayor acercamiento al modelo de la epopeya clásica, no sin la visión de Tasso de por medio; mientras que en la vertiente cómica (*La hermosura de Angélica*) se observa la influencia directa de Ariosto, además de la de las *Etiópicas* que permite relacionar algunos pasajes con la novelas de aventuras o bizantinas (como modernamente se ha llamado a las epopeyas cómicas en prosa de Heliodoro y Aquiles Tacio). No obstante, esta novelización de *La hermosura de Angélica* no responde a la categoría de “heroico”, pues, aun cuando Lope limita la *laus Hispaniae* a unos

cuantos pasajes, éstos resultan de máxima importancia en la conducción del poema que se lleva a cabo en tiempos de la reconquista cristiana de la península hispánica.

Pasando a la prosa, por conducto de las interpretaciones de Pinciano y Cascales, el apartado dedicado a *El peregrino en su patria* ha sido de gran importancia para este trabajo, pues tanto su posición cronológica entre las obras de Lope como su muy marcada epicidad han permitido dar el paso definitivo entre la épica y lo épico.

En esta novela se difuminan los límites entre trágico y cómico entendidos desde el punto de vista de la clasificación de los poemas italianizantes lopescos. La presencia alegórica de los autos sacramentales permite una reinterpretación de la guerra (epopeya trágica) en lo que se refiere al interior de un peregrino cuya motivación de santa tiene poco. La peregrinación o movimiento (epopeya cómica), a su vez, se inserta dentro de un juego inteligente potenciado por la ironía del título, pues no habría de haber peregrino que sea tal en la propia patria, a menos que se trate de un conflicto interno entre profano y espiritual o una forma distinta de llamar a la peripecia del pícaro que no ha de encontrar un lugar cómodo en el mundo. La solución única, como en el modelo bizantino, es el matrimonio que en la novela alcanza vetas religiosas (hay que purgarse para poder acceder a él), mismo que en *El castigo sin venganza* y en la *Jerusalén conquistada* está estrechamente relacionado con el poder y las nociones épicas de estado e imperio.

Lo heroico, por el contrario, se ha ejemplificado sobre todo a partir del análisis de dos novelas a la italiana, aquellas que modernamente se han agrupado como *Novelas a Marcia Leonarda*. La distancia cronológica entre *Las fortunas de Diana* y *Guzmán el Bravo*, ambas de desenlace positivo, delata ese paulatino desinterés por lo épico tal como se había expuesto en los poemas italianizantes y *El peregrino en su patria* que representa un puente experimental entre ambos poemas. La ficción novelesca de estas novelas a la italiana son testimonio de una crisis en la poética lopesca de lo épico. Sus referencias históricas y alusiones a personajes de la España imperial no tienen mayor relevancia, como sucede en *La hermosura de Angélica*. El modelo bizantino que motiva a *Las fortunas de Diana* se desvanece paulatinamente en la ficción caballeresca de *Guzmán el Bravo*. Importa más la representación del héroe a partir de los moldes de la comedia cómica de la Comedia Nueva que en *El peregrino en su patria* o en la *Jerusalén conquistada* es sólo circunstancial a la hora de aportar variedad a la tragicidad épica.

La Gatomaquia es, también cronológicamente hablando, el último eslabón de la poética lopesca. La diferencia entre este poema y las *Novelas a Marcia Leonarda* es que la primera se escribe una

vez que la crisis que da origen a *La Filomena* y *La Circe* ha escindido el camino lopesco en dos direcciones definitivas que antes no se veían con tanta claridad: la de lo heroico (*La Dorotea* y *La mañana de San Juan*) y la de lo épico (*La Gatomaquia* y *El castigo sin venganza*). El análisis del poema sobre Marramaquiz y Micifuf ha exigido la lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, así como del heterónimo cuyo origen, al igual que la crisis épica lopesca, se puede rastrear durante la década de 1620.

La atención dada a la estructuración de este libro ha puesto sobre la mesa, en primer lugar, la importancia del poeta épico, que no sólo del poema épico. En segundo lugar, se ha asistido a una nueva reformulación de la poética por parte de Lope al analizar la cercanía entre lírica y épica tan presente en *El peregrino en su patria*. Los resultados son del todo relevantes, pues la década de 1630 apunta a un legado, a un testamento o bien, al triunfo definitivo de la poética épica lopesca luego un periodo de esplendor entre 1598 y 1609, y una época de crisis religiosas y replanteamientos poéticos entre 1614 y 1627. Y es que es justamente durante el llamado “ciclo de *senectute*” en el que se puede hablar de un trío de obras maestras, cada una de ellas inscritas en las tres formas esenciales que han dado unidad al presente trabajo. Primero se hablaría del teatro con *El castigo sin venganza*; luego de la prosa de ficción con *La Dorotea*, y, finalmente, del verso (épico y lírico) con las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*.

Ahora bien, dentro de las tres categorías de lo épico, *La Gatomaquia* acompañaría a *El castigo sin venganza* entre las obras que se han clasificado bajo el apartado de lo épico en esencia, o al menos estaría a medio camino entre ésta y lo épico propiamente dicho. Su cualidad paródica y burlesca tiene una relación directa con la forma que evidentemente se remonta al universo de lo heroico. No obstante, aun cuando el encomio imperial no esté presente como en la *Jerusalén conquista* o como en *La mayor victoria de Alemania*, destaca el choque de poéticas estrechamente ligado a la cuestión de la lengua gongorina y la lengua castellana. Por si fuera poco, las intenciones de este poema son tan herméticas como las de *Peribañez y el comendador de Ocaña* y *El castigo sin venganza*, sin que esto signifique que sus implicaciones no sean políticas bajo la apariencia de la Italia de Bandello y los tejados madrileños.

En conclusión, el examen de una cantidad significativa de las obras de Lope de Vega a partir de un fundamento poético intergenérico que he llamado “lo épico” ha permitido estudiar más de cerca los procesos de escritura y experimentación en los Siglos de Oro, durante la era de mayor influencia española en el mundo y en tiempos en los que es imposible ignorar esta tensión entre novedad y

preceptiva. Que se haya tratado acerca de lo épico en Lope de Vega no cierra las puertas a analizar lo épico en Cervantes o en Góngora. Así mismo tampoco habrían de descartarse otros autores pertenecientes a otras tradiciones literarias, pues el siglo XVII y la fastuosidad de aquel periodo que modernamente llamamos barroco han sido fundamentales para la construcción identitaria de muchas naciones europeas en competencia con la Monarquía Hispánica. Tan sólo piénsese en la Francia de este siglo y en su teatro que, inaugurado bajo la influencia española, tuvo como padre fundador a Corneille, en cuya “tragedia política” se vislumbra algo de esa esencia épica que Lope explotó en *El castigo sin venganza*.

Lo épico también podría estudiarse en otro autor u obra pertenecientes a una estación literaria diferente: por ejemplo en la *Raquel* de García de la Huerta, en el Romanticismo de una generación nueva de dramaturgos o en los *Episodios nacionales* galdosianos. De igual manera, hay que decir que Lope de Vega y su inmensa obra no puede reducirse a lo épico, si bien —a mi juicio— es algo preponderante en su producción literaria. Su obra se podría tratar en un futuro a través del cristal de lo lírico, lo picaresco o de cualquier otro elemento extraído de la poética aristotélica o de alguna otra teoría moderna. Lo que es cierto es que una selección numerosa de sus obras es indispensable para su estudio, y más cuando se trata de un poeta tan prolífico que engloba gran parte de la producción literaria de un siglo tan complejamente rico como el XVII hispánico en el que la separación entre poesía, teatro y prosa debe servir únicamente para intentar delimitar y organizar el estudio de los clásicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Simon y Geoffrey Parker, “Europa y la guerra del Palatinado”, en Geoffrey Parker (ed.), *La guerra de los treinta años*, trad. Daniel Romero Álvarez, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004, pp. 80-93.
- ALBI DE LA CUESTA, Julio, *De Pavía a Rocroi. Los Tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII*, Balkan, Madrid, 2005.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, t. I, ed. José María Micó, Cátedra, Madrid, 2012.
- ALIGHIERI, Dante, *De vulgari eloquentia*, ed. Giorgio Inglese, BUR Rizzoli, Milano, 2010.
- _____, *Epistole, Tutte le opere*, ed. Giovanni Fallani, Nicola Maggi y Silvio Zennaro, Newton Compton, Roma, 2015.
- _____, *La Divina Commedia*, texto crítico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazziniano, rifatto da Giuseppe Vandelli, Ulrico Hoepli, Milano, 2019.
- ALONSO, Amado, *Lope de Vega y sus fuentes*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1953.
- ALONSO, Dámaso, *Ensayos de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Gredos, Madrid, 1981.
- _____, *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, Los Cardenios*, Gredos, Madrid, 1972.
- ALVAR, Manuel (selecc., introd., trad. y notas), *Romancero viejo y tradicional*, Porrúa, México, 2005 (Sepan Cuantos, núm 174).
- ALVAR ESQUERRA, Alfredo, *El Duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2016.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, “Reconstrucción del Salón de los Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, en Andrés Úbeda de los Cobos (ed.), *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, pp. 91-167.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2017.
- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Premsas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza; Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Huesca; Instituto de Estudios Altoaragoneses, Teruel, 2009.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino, 2014.
- ARISTÓTELES, *Ética*, trad. Julio Pallí Bonet y Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2015.
- _____, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista, *La novela española*, Itsmo, Madrid, 1974.
- _____, *Las novelas y sus narradores*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2006.
- BANCES CANDAMO, Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Támesis, London, 1970.
- BANDELLO, Matteo, *Novelle*, ed. Elisabetta Menetti, BUR Rizzoli, Milano, 2011.
- BATAILLON, Marcel, “La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope”, *Nueva revista de filología hispánica*, 1 (1947), pp. 14-41.
- _____, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964.
- BERNI, Francesco, *Rime*, ed. Danilo Romei, Mursia, Milano, 1985.

- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012.
- BROWNLEE, Marina, Scordilis Brownlee, *The poetics of literary theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and their cervantine context*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Balbuena Briones, en José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque (coords.), *Obras maestras*, Madrid, 2000, pp. 291-327.
- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- CARREÑO, Antonio, "Introducción" a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 15-96.
- _____, "Introducción" a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 9-59.
- _____, "Introducción" a Lope de Vega, *Obras completas. Poesía*, t. VI, Biblioteca Castro, Madrid, 2005, pp. IX-LIV.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Beros, 1617 (Edición consultada en la Biblioteca Digital Hispánica).
- CASTIGLIONE, Baldassarre, Cesare Gonzaga, *Rime e Tirsi*, ed., Giacomo Vagni, Emil, Bologna, 2015.
- CASTRO, Américo y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562- 1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Cátedra, Madrid, 2016.
- _____, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Real Academia Española, Madrid, 2013.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Delmas, Bordeaux, 1966.
- CIROT, George "Valeur litteraire des Nouvelles de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, 28 (1926), pp. 321-355.
- CLAVERO, Dolores, "La manipulación del epos en *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35 (2000), pp. 107-115.
- CONDE PARRADO, Pedro y Xavier Tubau Moreu (eds.), *Expostulatio spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2015.
- CONTRERAS, Jerónimo de, *La selva de aventuras*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 19 (2015), Textos, p. 275.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camareno, Castalia, Madrid, 1994.
- CUEVA, Juan de la, *Comedia de la Libertad de España por Bernardo del Carpio*, en Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro renacentista*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987, pp. 239-309.
- _____, *El infamador. Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*, ed. Francisco A. de Icaza, Espasa-Calpe, Madrid, 1941.
- _____, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. José Cebrián García, Editora Nacional, Madrid, 1984.

- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena, “Introducción” en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Cátedra, Madrid, 2008.
- D’ARTOIS, Florence y Héctor Ruiz, “Prólogo”, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, t. I, Gredos, Barcelona, pp. 55-84.
- DEFFIS DE CALVO, Emilia I., *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Anejos de *RILCE*, 28 (1999).
- DEYERMOND, Alan, *El «Cantar de Mío Cid» y la épica medieval española*, Sirmio, Barcelona, 1987.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, Ignacio J., “La «Epístola satírica y censoria»: un memorial reaccionario... y moderno”, *La Perinola*, 12 (2008), pp. 47-67.
- DÍAZ-ROIG, Mercedes (ed.), *El Romancero viejo*, Cátedra, Madrid, 2012.
- EGIDO, Aurora, “Los trabajos en el Persiles”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 17-66.
- ELLIOTT, John Huxtable, *El conde-duque de Olivares*, trad. Teófilo de Lozoya, rev. Antonio Feros y el autor, Austral, Barcelona, 2016.
- _____, *La España imperial. 1469-1716*, trad. J. Marfany, Vicens-Vives, Barcelona, 1979.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Estudio crítico”, en Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, t. III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954.
- _____, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los Preceptistas aristotélicos*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, t. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, pp. 63-580.
- _____, *Lope de Vega y su tiempo*, Teide, Barcelona, 1961.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Cátedra, Madrid, 2011.
- FARINELLI, Arturo, *Italia e Spagna*, Fratelli Bocca, Torino, 1929.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, “Lope de Vega se reescribe: De la comedia bizantina a la novela corta (La viuda, casada y doncella, Guzmán el Bravo y La prudente venganza)”, *Bulletin of the Comediantes*, 70 (2018), pp. 33-48.
- FEROS, Antonio, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Marcial Pons, Madrid, 2006.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe III*, Tàmesis, London, 1991.
- _____, “Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*”, *Anuario de Lope de Vega*, 2002, 18 (2002), pp. 40-62.
- FOLENGO, Folengo, *Baldus*, t. I, ed. Mario Chiesa, UTET, Torino, 2006.
- _____, *Orlandino*, ed. Mario Chiesa, Antenore, Padova, 1991.
- GARCÍA VELÁZQUEZ, María Antonia (ed.), *Batracomiomaquia*, Akal, Madrid, 2000.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana, Madrid, 2013.
- GARIOLO, Joseph, *Lope de Vega’s Jerusalén conquistada and Torquato Tasso’s Gerusalemme liberata face to face*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- GIULIANI, Luigi, “En el taller del dramaturgo: Uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*”, *Anuario de Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 19-36.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Torquato Tasso*, en *Obras completas*, t. IV, ed., trad. y notas Rafael Cansinos Assens, Aguilar, México, 1991.

- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Planeta, Barcelona, 2009.
- _____, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2013.
- _____, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2016.
- _____, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 2019.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Romances viejos. De lo épico a lo novelesco”, en Aurelio González y Lilian von der Walde Moreno (eds.), *Edad media: marginalidad y oficialidad*, UNAM, México, 1998, pp. 77-93.
- _____, “El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope”, Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, pp. 37-55.
- GRACIÁN, Baltasar, *El héroe*, en *Obras completas*, ed. Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 69-90, Bibliotheca Avrea.
- GÜNTERT, George, “Lope de Vega: novelas a Marcia Leonarda”, *Studia Aurea Monografica: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1 (2010), pp. 227-247.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, ed. Ángela Figuera, Carlos Vería, M. Miniati, Gredos, Madrid, 1972.
- HELIODORO, *Las Etiópicas*, introducción general, trad. y notas de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 2002.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. I, trad. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2018.
- HORACIO, *Tutte le opere*, ed. Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma, 2006.
- HUGON, Alain, *Felipe IV y la España de su tiempo. El siglo de Velázquez*, pról. Joseph Pérez, trad. Carme Castells, Crítica, Barcelona, 2015.
- IOPPOLI, Eleonora, “Estudio”, en Lope de Vega, *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba en La vega del parnaso*, t. III, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 386-404.
- KOSSOFF, A. David, “Introducción bibliográfica y crítica” en Lope de Vega, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 9-50.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Imprenta Helénica Madrid, 1935.
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Manojuelo de romances*, Saeta, Madrid, 1942.
- LAPESA, Rafael, “La Jerusalén de Tasso y la de Lope”, *De la edad media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Gredos, Madrid, 1982.
- LARA GARRIDO, José, “Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2 (1983), pp. 111-120.
- _____, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, *Analecta Malacitana*, Anejo 23 (1999).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Tamesis, London, 1974.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “Genera dicendi y géneros poéticos. A propósito de la *dispositio* editorial de las obras de Luis Carrillo”, en Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Obras completas*, t. I: *Philosophía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Biblioteca Castro, Madrid, 1998.

- MAESTRO, Jesús G., “Cervantes y *La Numancia*: la secularización de la tragedia” en su libro *Crítica de la razón literaria*, t. II: *Razón crítica. El Materialismo Filosófico como Crítica de la Literatura*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2017, pp. 1407-1427.
- _____, “Cristianismo e Islam en *El amante liberal*”, en su libro *Crítica de la razón literaria*, t. II, Academia del Hispanismo, Vigo, 2017, pp. 1449-1476.
- _____, “¿Hay un Calderón trágico?”, en su libro *Crítica de la razón literaria*, t. II, Academia del Hispanismo, Vigo, 2017, pp. 1725-1754.
- _____, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana, Madrid, 2000.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
- MARINO, Giovan Battista, *Adone*, ed. Emilio Russo, BUR Rizzoli, Milano, 2013.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique, *Felipe II. Hombre, Rey. Mito*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2020.
- MÁRTIR RIZO, Juan Pablo, *Poética de Aristóteles traducida de latín, ilustrada y comentada*, ed. Margarete Newels, Westdeutscher Verlag, Köln-Opladen, 1965.
- MEJÍA GONZÁLEZ, Alma “Espacios de afirmación y contraposición en *El casamiento en la muerte*”, en Aurelio González (ed.), *Teatro y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 45-58.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II: *Siglos XVI y XVII*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1943.
- _____, *Obras completas, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, t. III, ed. ordenada y anotada por don Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1922.
- _____, *Obras completas*, t. II: *Orígenes de la novela*, ed. Universidad de Cantabria/Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2017.
- _____, *Orígenes de la novela*, t. II: *Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril*, Consejos Superior de Investigaciones Científicas, Aldus, Santander, 1943.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- _____, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1974.
- _____, *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, con la colaboración de Antonio G. Solalinde, Manuel Muñoz Cortés y José Gómez Pérez, Gredos, Madrid, 1955.
- _____, *Romancero tradicional*, t. I: *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, ed. y estudio a cargo de Rafael Lapesa, Diego Catalán, Alvaro Galmés y José Caso, Gredos, Madrid, 1957.
- MICÓ, José María, “Épica y reescritura en Lope de Vega”, *Crítica* 74 (1998), pp. 93-108.
- MINTURNO, Antonio Sebastiani, *Arte poetica*, Napoli, Stamperia di Gennaro Muzio, 1725.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Asunción Rallo, Cátedra, Madrid, 2018.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, El Colegio de México, México, 1951.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, ed. Albert Thibaudet, La Pléiade, Bruges, 1939.
- MOORE, Jerome Aaron, *The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo aquello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.

- MÜLLER-BOCHAT, Eberhard, *Lope de Vega und die italienische Dichtung*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1956 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1956, Nr. 12, S. [1019]-1176).
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, “El *Amadís de Gaula* como posible fuente de *La Galatea*”, *Nueva Revista de filología hispánica*, 52 (2004), pp. 29-44.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el siglo de oro*, vers. de Amadeo Sole-Leris, Tamesis Books Limited, London, 1974.
- OLEZA, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología III, Literatura: análisis*, 1-2 (1981), pp. 153-223.
- OÑA, Pedro de, *Arauco domado*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1944, (fac. 1596).
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote, ¿Qué es la filosofía?, La rebelión de las masas*, pról. José Gomá Lanzón, estudio introductorio de José Lasaga Medina, Gredos, Madrid, 2014, Colección Grandes Pensadores: *Ortega y Gasset I*.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, ed. Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 2017.
- PARKER, Geoffrey, *El ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1659*, pról. Felipe Ruiz Martín, trad. Manuel Rodríguez Alonso, Alianza, Madrid, 1972.
- _____, *España y la rebelión en Flandes*, trad. Gonzalo Gil Catalina y José Luis Gil Aristu, Nerea, Madrid, 1989.
- _____, *Felipe II*, pról. Felipe Martín, trad. Ricardo de la Huerta Ozores, Alianza, Madrid, 1991.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000.
- _____, *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003.
- _____, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018.
- _____, *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”*, Edaf, Madrid, 2009.
- _____, *Sexo, poder y justicia en la comedia española*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, t. IV: *Barroco: Teatro*. Cénlit, Navarra, 1980.
- PÉREZ, Joseph, *La leyenda negra*, trad. Carlos Manzano, Gadir, Madrid, 2017.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. Paola Vecchi Galli, Rizzoli, Milano, 2015.
- _____, *Mi secreto. Epístolas*, ed. Rossend Arqués Corominas, Cátedra, Madrid, 2011.
- PEYTON, Myron A. “Introducción” en Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971, pp. 11-74.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. J. C. Cayol de Bethencourt, Gredos, Madrid, 1968.
- PROFETI, Maria Grazia, “I ritratti del «Fénix de los ingenios»”, en *Nell’officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, *España defendida y los tiempos de ahora*, en *Obras completas*, t. I: *Obras en prosa*, ed. Felicidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 488-526.
- _____, *Mundo caduco y desvaríos de la edad*, en *Obras completas*, t. I: *Obras en prosa*, ed. Felicidad Buendía, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 707-730.
- _____, *Obra poética*, t. III, ed. José Manuel Blecha, Castalia, Madrid, 2001.

-
- _____, *El Parnaso español compilado por José Antonio González de Salas*, ed., estudio y notas de Ignacio Arellano, Real Academia Española, Madrid, 2020 (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, t. LVIII).
-
- _____, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, Madrid, 2014.
- QUINTANA, Manuel José, “Sobre la poesía épica castellana”, en *Obras completas*, Madrid (Biblioteca de Autores Españoles, XIX), 1852, pp. 158-173.
- RABELL, Carmen R, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer “Novellas”*, Tamesis, London, 1992.
- REYES, Alfonso, “El peregrino en su patria de Lope de Vega” en *Capítulos de literatura española (primera serie)*, en *Obras completas*, t. VI: *Capítulos de literatura española. De un autor censurado en el “Quijote”*. Páginas adicionales, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 68-73.
- RICO, Francisco, “Prólogo” a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza, Madrid, 1968, pp. 7-20.
- RILEY, Edward C., “Cervantes: una cuestión de género”, en George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 37-51.
- ROCA BAREA, María Elvira, *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, pról. De Arcadi Espada, Siruela, Madrid, 2020.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles*, El Colegio de México, México, 2017.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Castalia, Madrid, 1972.
- ROSES LOZANO, Joaquín, “Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernando del Carpio en el teatro de Lope de Vega”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, 28 (1988), pp. 89-105.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, 1990.
- RUIZ DE BURGOS MORENO, Eduardo, *La difícil herencia. Las batallas de Felipe III en defensa del legado de su padre (1599-1608)*, Edaf, Madrid, 2012.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios del teatro clásico y contemporáneo*, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1978.
-
- _____, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1981.
- RUSSO, Emilio, *Marino*, Salerno, Roma, 2008.
- RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la consciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celina, “Introducción” en Lope de Vega, *La Gatomaquia*, Castalia, Madrid, 2001.
- SÁEZ, ADRIÁN J., *Godos de papel. Identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, prol. Luis Alberto de Cuenca, Cátedra, Madrid, 2019.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, “Nota preliminar” a *Cinco ensayos sobre poesía*, en Lope de Vega, *Obras selectas*, t. II, Aguilar, México, 1991, pp. 1049-1069.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
-
- _____, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 2016.
-
- _____, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Universidad de Navarra/Iberoamericana, Madrid, 2011.
- SANNAZARO, Jacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Mursia, Milano, 2014.

- SCHACK, Adolf Friedrich von, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, t. II., Duncker und Humblot, Berlin, 1845 (Consulta esta obra de la digitalización de archive.org).
- SNYDER, Jon R., *L'estetica del barocco*, Il Mulino, Bologna, 2005.
- SCHILLER, Friedrich, *Don Carlos. Infante de España*, en *Teatro completo*, trad. Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 383-533.
- SERÉS, Guillermo, "Prólogo" a Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, t. II, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, Lleida, 2009, pp. 577-596.
- SPINGARN, Joel, *A history of Theory Criticism in the Renaissance*, McMillan, London, 1899.
- TASSO, Torquato, *Discorsi del poema eroico*, Einaudi, Torino, 1977.
- _____, *Gerusalemme liberata*, ed. Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino, 2014.
- TASSONI, Alessandro, *La secchia rapita aggiuntevi le altre poesie e le prose politiche*, Salani, Firenze, 1964.
- TICKNOR, George, *Historia de la literatura española*, t. II, trad. Pascual de Gayangos, Rivadeneyra, Madrid, 1851 (Consulta esta obra de la digitalización de archive.org).
- TIMONEDA, Juan, *El Patrañuelo*, ed. Rafael Ferreres, Castalia, Madrid, 1971.
- TRAMBAIOLI, Marcella, "El viejo Lope de divierte" en A. Gallo, M.G. Profeti *et al.* (eds.), *Per ridere. Il comico nei secoli d'oro*, Alinea, Firenze, 2001.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Iberoamericana, Madrid, 2014.
- VALBUENA PRAT, Angel, *Historia de la literatura española*, t. II, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obras completas con comentario*, ed. Elias E. Rivers, Castalia, Madrid, 2001.
- VEGA, Lope de, *Adonis y Venus*, ed. Mercedes Blanco y Felipe Joannon, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, t. I, Prolope/Gredos, Barcelona, 2017, pp. 213-378.
- _____, *Angélica en el Catay*, en *Obras completas. Comedias*, t. X, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, pp. 677-765.
- _____, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
- _____, *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. Guillermo Serés, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, t. II, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, Lleida, 2009, pp. 577-718.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2012.
- _____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Castalia, Madrid, 2011.
- _____, *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, ed. Enrico di Pastena, *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, t. I, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, Barcelona/Lérida, 2002, pp. 289-411.
- _____, *Belardo el furioso*, en *Obras completas. Comedias*, t. II, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, pp. 457-550.
- _____, *Carlos V en Francia*, en *Obras completas. Comedias*, t. XII, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1995, pp. 803-893.
- _____, *Cartas (1604-1633)*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2018.
- _____, *El casamiento en la muerte*, ed. Giulio Giuliani, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, t. II, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, Lleida, pp. 1149-1276.
- _____, *Los celos de Rodamonte*, en *Obras completas. Comedias*, t. II, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, pp. 639-732.

- _____, *Los cinco misterios dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo con su Sagrada Resurrección*, en *Obras completas. Poesía*, t. VI, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2005, pp. 99-152.
- _____, *La Circe*, en *Obras completas. Poesía*, t. IV, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2004, pp. 351-747.
- _____, *La dama boba*, ed. Diego Marín, Cátedra, Madrid, 2016.
- _____, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 2001.
- _____, *La Dragontea*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2007.
- _____, *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, t. II, Prolope/Gredos, Madrid, 2014, pp. 905-1108.
- _____, *La Filomena*, en *Obras completas. Poesía*, t. IV, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2004, pp. 1-349.
- _____, *La hermosura de Angélica*, ed. Marcella Trambaioli, Iberoamericana, Madrid, 2005.
- _____, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en *Obras completas. Poesía*, t. III, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003.
- _____, *Justa poética que hace de la insigne villa de Madrid a la beatificación del Bienaventurado San Isidro, su patrón*, en *Obras completas. Poesía*, t. VI, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2005, pp. 443-488.
- _____, *El laurel de Apolo*, ed. Christian Giaffreda, intro. Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze, 2002.
- _____, *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, ed. Eleonora Ioppoli, en *La vega del parnaso*, t. III, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 385-551.
- _____, *El mejor mozo de España*, en *Obras completas*, t. III, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, pp. 1041-1072.
- _____, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, en *Obras completas. Comedias*, t. XIII, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, pp. 1-92.
- _____, *El postrer godo*, ed. Jorge García López, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, t. II, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, Lleida, 2009, pp. 723-870.
- _____, *El premio de la hermosura*, ed. Florence d'Artois y Héctor Ruiz, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, t. I, Prolope/Gredos, Barcelona, 2017, pp. 53-207.
- _____, *La Santa Liga*, ed. Juan Udaondo Alegre, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, t. I, Prolope/Gredos, Madrid, 2016, pp. 689-874.
- _____, *Peribañez y el comendador de Ocaña. Fuenteovejuna*, edición, prólogo y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez, Edad, Madrid, 2003.
- _____, *Rimas*, en *Obras completas. Poesía*, t. II, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 1-272.
- _____, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Iberoamericana, Madrid, 2019.
- _____, *Rimas sacras*, en *Obras completas. Poesía*, t. II, ed. Antonio Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 273-542.
- _____, *Valor, fortuna y lealtad*, en *Obras selectas*, t. I, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, México, 1991, pp. 441-470.
- VILA-BELDA, Reyes, "Onomástica y humor en la *Gatomaquia* de Lope de Vega", en *Hispanic Research Journal*, 3 (2003), pp. 207-221.

- VILLAVICIOSA, José de, *La Mosquée. Poétique inventiva en octava rima*, ed. Ángel Luis Luján Atienza, Diputación de Cuenca, Cuenca, 2002.
- VIRGILIO, *Eneida*, introd. trad. y notas Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis*, en *Teatro clásico en Valencia*, t. I, ed. Teresa Ferrer Valls, Biblioteca Castro, Madrid, 1997.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. Ramón Gómez de la Serna, Revista de Occidente, Madrid, 1933.
- YNDURAIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1961.