

LOPE DE VEGA, ENTRE EGOLATRÍA AUTORIAL
Y CRÍTICA LITERARIA: ALGUNAS CATAS

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale)

CITA RECOMENDADA: Marcella Trambaioli, «Lope de Vega, entre egolatría autorial y crítica literaria: algunas catas», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 578-602.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.587>>

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2025 / Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2025

RESUMEN

La proyección de la imagen autorial lopesca asume diferentes posturas según se trate del ámbito poético o del campo teatral. En el primero el Fénix necesita exhibir sus referentes cultos, tanto españoles como italianos, conforme al precepto de la *imitatio* propio del estilo áulico; en el segundo afirma su primacía y originalidad, ocultando los verdaderos modelos paradigmáticos. Las guerras literarias en que se vio involucrado, por lo general a pesar suyo, le impiden una honestidad intelectual que sabe mostrar tan solo en el caso de Góngora y, por más señas, *post mortem*. Por lo demás, las relaciones de amistad personal y sus objetivos autopromocionales obstaculizan la construcción de un canon realmente conforme a sus gustos literarios, con algunas relevantes excepciones. Un rasgo de indudable modernidad estriba en su empeño en mostrarse no solo atento, sino activo promotor o censor del mercado editorial coetáneo.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; imagen autorial; obras cultas; teatro; guerras literarias; canon poético; mercado editorial.

ABSTRACT

The projection of Lope's authorial image changes in relation to poetic or dramatic field. In the first one, the *Fénix* needs to reveal his cultivated models, both Spanish and Italian, according to the *imitatio* precept of the cultivated style; in the second one he affirms his primacy and originality, hiding his real paradigms. The literary wars in which he was involved, quite always against his will, made difficult his intellectual honesty, showing it in Góngora's case just *post mortem*, to be more specific. For the rest, his intimate friendships and self-promotional aims make difficult the construction of a literary canon really adjusted to his literary tastes, with some relevant exceptions. Anyway, a certainly modern feature deals with his attention to the editorial market both as a promoter and a censor.

KEYWORDS: Lope de Vega; Author's Image; Cultivated Works; Theatre; Literary Wars; Poetic Canon; Editorial Market.



© de la autora

Universitat Autònoma de Barcelona
Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura, 32 (2026), pp. 578-602
ISSN 2014-8860 - <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

Los lopistas apasionados sabemos que a lo largo de su excepcional carrera artística el Fénix de los Ingenios va construyendo en sus textos y paratextos¹ una doble imagen: la de autor culto y digno de formar parte de un templo de la fama, llegando a identificarse con Apolo en tanto que dios de la poesía, y la de personaje lírico, es decir el amante dolorido, cuya figuración más recurrente y conocida es la del pastor Belardo.² Lo primero lo hace a través de la directa publicación de sus libros de cuño italianizante (dos novelas, una pastoril y otra bizantina, colecciones de sonetos y misceláneas, poemas épico-narrativos) encabezados por retratos adecuados para promover la imagen hierática del escritor culto para la élite (Profeti 1999b). Merece la pena advertir de paso que su atención al mercado editorial propio y ajeno, además de evidenciar algunas técnicas que hoy llamaríamos de «marketing», es, sin duda alguna, muy moderna.³ En la otra vertiente de la construcción de la propia imagen, el Fénix va elaborando su mito lírico en sus obras, tanto dramáticas como no teatrales mediante la constante literaturización de su agitada vida sentimental, privilegiando el llamado tema de *La Dorotea*, vinculado a los atormentados amores con Elena Osorio.

En las intenciones del autor, ambas estrategias —la editorial y la metaliteraria— hubieran tenido que garantizarle el favor de algún importante aristócrata

1. Véase Cayuela y Vuillermoz [2018:12]: «le paratexte est le lieu de la définition de la figure du dramaturge et de l'affirmation de son puouvoir».

2. Cfr. Morley [1951:429-430]: «It appears first in *romances* ... We know that Elena Osorio was celebrated by Belardo as his Filis, and that Belardo-Belisa was the combination representing Lope and his first wife Isabel. In *Arcadia*, 1598, Belardo clearly represents Lope. ... He was so closely identified with this name that in five plays which do not contain a character Belardo the final lines employ it as a synonym of Lope de Vega»; en todo caso, Belardo aparece también en numerosas piezas teatrales como *alter ego* reconocible —uno de los muchos— del dramaturgo quien, utilizando una técnica pictórica del Manierismo y del Barroco, mira al público desde el escenario en clave metateatral.

3. Brindemos un ejemplo significativo en que Lope, a través de unos portavoces, pone de relieve la importancia no tanto de la composición de una obra sino de su publicación; en la escena II del acto IV de *La Dorotea*, Ludovico y César hablan de lo mucho que los ingenios españoles escriben. Ludovico pregunta: «¿Qué han impreso hasta agora?», y el interlocutor contesta con un catálogo editorial de obras italianizantes, es decir poemas épico-narrativos, novelas pastoriles y colecciones líricas: «*Austriadas, Araucanas, Galateas, Fílicas* y varias *Rimas*» (*La Dorotea*, p. 352); en general, cfr. Profeti [1999a].

o incluso de la propia familia real. Bien sabido es su empeño baldío en conseguir el cargo de cronista real (Bershas 1963) o, por lo menos, el puesto de secretario particular.⁴ En este mismo sentido, a mi modo de ver, dado que el potencial receptor de sus mensajes directos u oblicuos siempre es la nobleza coetánea, no hace falta distinguir entre lo que el Fénix afirma personalmente o lo que entrega en clave metaliteraria a un personaje teatral o de novela o a la voz lírica de sus versos. Es un hecho que todo le sirve *pro domo sua*, pese a los diferentes estatutos de los emisores.

Sin embargo, pese a ser el gran Lope de Vega, y a escribir a menudo por encargo comedias genealógicas⁵ y fiestas teatrales⁶ —cabe insistir en que fue un dramaturgo cortesano al igual que Calderón—,⁷ lo único que el madrileño alcanzó de forma prolongada, aunque fuera de toda oficialidad, fue servir a un señor muy poco discreto, el duque de Sessa, que no supo ni siquiera ofrecerle *post mortem* una digna sepultura (González de Amezúa 1933).

Verdad es que Lope cometió una serie de errores estratégicos, por así decirlo, que, lejos de favorecer su autopromoción, se convirtieron en tácticas contraproducentes: por un lado, hace falta resaltar la obsesiva proyección de su figura literaturizada en múltiples personajes dramáticos, incluso en una misma pieza, para captar la benevolencia del noble auditorio y, a menudo, pedir sin rodeos el cargo y los favores auspiciados,⁸ y, por otro, es preciso destacar la costumbre de dirigir sus

4. Por ejemplo, en la pieza de ambiente urbano *Servir a señor discreto*, a partir del título, «el dramaturgo consigue construir la trama entera de la comedia desarrollando el tema personal de la búsqueda de protección y empleo cortesanos ocupando el centro del cuadro dramático, según una técnica pictórica prestada al teatro que va perfeccionando a lo largo de los años» (Trambaioli 2015:306).

5. Cfr. Ferrer Valls [1991, 1998, 2001]. Entre otras cosas, la estudiosa valenciana apunta con acierto que en numerosas circunstancias «es evidente que Lope está vendiendo su imagen de cronista histórico y genealógico» (Ferrer Valls 1998:228).

6. Entre las numerosas comedias que presentan las típicas características de la práctica escénica cortesana, aunque no de todas han quedado noticias documentales del estreno, podemos citar: *El premio de la hermosura*, *La Arcadia*, *El vellocino de oro*, *La burgalesa de Lerma*, *Lo que pasa en una tarde*, *Por la puente*, *Juana*, *La fábula de Perseo*, *El amor enamorado*, *La selva sin amor*, *La noche de san Juan*.

7. Se equivoca Neumeister [1989:141] cuando escribe que Lope «jamás ha sido realmente un poeta de corte».

8. Cfr. Trambaioli [2010a]. A veces el dramaturgo, en lugar de proyectarse en caracteres secundarios, llega a otorgar rasgos propios al protagonista de la comedia: «Desde un punto de vista pictórico, el poeta, en lugar de encarnarse en figuras lejanas que indican al público el centro de la escena con discreción, se pinta a sí mismo en el medio del cuadro dramático, espacio que no le corresponde

dedicatorias y fragmentos panegíricos a una multitud impresionante de posibles mecenas, desperdigando la potencialidad encomiástica de su escritura.⁹ Tampoco hay que olvidar los casos en que metió literalmente la pata con algunos representantes de la nobleza coetánea, demostrando que no estaba a la altura de los encargos cortesanos correspondientes por falta de una auténtica familiaridad con la mentalidad y la manera de ser de los Grandes del Reino.¹⁰ Lo que no puede asombrar, dado que, según Ruiz Pérez [2009:175] ha puesto de relieve, Lope corresponde a la «figura de poetas ajenos a la aristocracia de la sangre y al academicismo humanista, sin medios económicos destacables ajenos a los derivados de la escritura».¹¹ Dicho de otra manera, el Fénix es hijo de sus obras, como el Teodoro de *El perro del hortelano*, pero, a diferencia del galán de su comedia, le toca constatar personalmente que en la vida real los sueños, sueños son.

No obstante, su condición sociocultural, que resulta incompatible con la ambición de formar parte de la clase aristocrática a la que no pertenece, siendo hijo de un bordador, no le impide tener una lúcida conciencia de su propio valor como autor, más bien todo lo contrario. El mero hecho de encontrarse involucrado en todas las principales guerras literarias de la época con un papel protagonista, *de facto*, fortalece dicha conciencia. Cervantes, los neoaristotélicos, Góngora, Torres Rámila y demás detractores con sus ataques feroces no hacen sino aumentar su fama literaria, deparándole, a la vez, el acicate polémico para afirmarse como la *auctoritas* moderna literaria por antonomasia. A ello remite el poeta cuando utiliza el lema

en absoluto, y lo hace evidentemente cada vez que sus peticiones personales resultan muy apremiantes. Los autorretratos dramáticos del poeta se construyen en piezas que en sus intenciones sirven para pedir el puesto de cronista real o el cargo de secretario particular en alguna familia noble. Es posible que en el primer caso las comedias se pusieran en escena en el ámbito de la misma corte, mientras que las segundas estuvieran destinadas a estrenos en casas particulares sin ninguna oficialidad» (Trambaioli 2010a:557). Ver también Trambaioli [2011a].

9. Cfr. Trambaioli [2016:171-172]: «la proliferación de dedicatarios anula sus esfuerzos de autopromoción, porque es un hecho que nadie le hace caso. Verdad es que en el Barroco la tendencia a fragmentar la figura del mecenas no es exclusiva de Lope; pensemos en el Góngora de las *Soledades* que, tras dedicar la obra al duque de Béjar, con el anónimo príncipe que descuella al final de la procesión de halconería en la *Soledad II* alude oblicuamente al conde de Niebla, según reveló Pedro Espinosa. Pero lo que hace el poeta madrileño es tocar frenéticamente a todas las puertas con el resultado de que ninguna al final se le abre».

10. Un ejemplo nos lo brinda Ferrer Valls [1998:224]: «con los parientes de *El valiente Céspedes* (Parte XX, 1625) había tenido “ciertas pesadumbres” que lo habían “desasosegado”, según confesaba en carta al duque de Sessa en 1616. O la familia le encargó la obra y no fue de su agrado, o quizá en este caso la iniciativa fue otra vez de Lope».

11. Véase asimismo Gutiérrez Valencia [2024].

latino «aut unicus aut peregrinus», por ejemplo en el frontispicio de su novela bizantina, suscitando la ironía cervantina en el *Quijote*.¹²

Otro síntoma de su autoconsideración artística es su tendencia a asimilarse en clave metaliteraria a los cultos autores españoles e italianos que considera sus personales modelos paradigmáticos en el ámbito poético, es decir Garcilaso y Torquato Tasso. Con el primero se relaciona, por una parte, aprovechando las potencialidades dilógicas de su común apellido, Vega, que utiliza a lo largo y a lo ancho de su trayectoria artística como autorreferencia metaliteraria («la fértil Vega»). Por otra, en *Belardo el furioso*, comedia juvenil en que elabora el tema de *La Dorotea* en clave ariostesca, recurre al nombre Nemoroso para denominar a uno de los pastores de las *dramatis personae*, y lo hace no solo para evocar el universo lírico de las églogas del Toledano, sino también para componer una pieza que con mucha probabilidad se compuso y estrenó en la corte del duque de Alba, compartiendo con Garcilaso la condición de escritor al servicio de la ilustre dinastía castellana (Trambaioli 2020a).

En el caso de Tasso, la asimilación se realiza a través del seudónimo Tirsi, que aparece en obras lopescas que presentan claros ecos de los versos del italiano, sobre todo de *Aminta* (a saber: la novela pastoril *Arcadia*, la «Égloga panegírica al epigrama del Serenísimo infante Carlos», la comedia de tema mitológico *El marido más firme*, la égloga «Amarilis»), funcionando como figura por antonomasia del pastor-poeta y como modelo alternativo culto al gongorismo.¹³ No olvidemos tampoco que el rótulo de las colecciones líricas lopescas no es el de Petrarca, sino el de Tasso: *Rimas*. No es nada azaroso, pues, que en una composición de la segunda parte de las *Rimas* (1604), el «Apolo», el yo poético lopesco, que coincide con el corifeo, para nombrar a los «poéticos doctores» que tienen que juzgar la enjambre de mediocres poetastros que surgen por doquier, opte precisamente por Garcilaso para la lírica castellana y por Tasso para la poesía italianizante (Trambaioli 1994). De esta ma-

12. Cervantes (*Don Quijote*, II, p. 638) define de forma oblicua y sarcástica a Lope «famoso y único poeta castellano».

13. Cfr. Trambaioli [2017:98]: «En cuanto a Tirsi, figuración del pastor-poeta, es evidente que funciona en la escritura lopesca como una máscara literaria de Torquato Tasso, poeta culto que no solo Lope utiliza como arma afilada contra los culteranos autóctonos, sino que representa el patrón que él pretende igualar e incluso superar, para intentar salir de la condición de peregrino en su patria en que la falta de mecenazgo le obliga a vivir permanentemente. Bajo esta luz, no resulta azaroso tampoco que Lope empiece y termine el largo proceso de literaturización de sus amores, esto es de la creación de su propio mito lírico, con dos seudónimos —Filis y Amarilis— sacados precisamente de los versos líricos y musicales de *Aminta*».

nera, resulta implícito que el príncipe de los poetas es el que sabe conjugar las dos tradiciones, y que el candidato al laurel no puede ser sino Lope.

Otra recurrente estrategia de autoexaltación consiste en citar en clave metalingüística obras o fragmentos de su inmensa producción, en contextos tanto teatrales como no dramáticos, sin olvidar los paratextos. Sería imposible dar cuenta de ello en pocos renglones, por lo que voy a espigar unos pocos ejemplos sacados respectivamente de una comedia, *El bobo del colegio*, y de un libro, *La Dorotea*, seleccionados al azar. El protagonista de la pieza citada, en el acto intermedio, asumiendo el papel del bobo, se hace fugazmente *alter ego* autorial citando un verso del romance autobiográfico «Hortelano era Belardo»: «de las huertas de Valencia» (*El bobo del colegio*, v. 1931). En la escena II del acto II de la novela en prosa *de senectute*, Celia, dialogando con Dorotea, nombra el río Guadalete y, por asociación de ideas, menciona el conocidísimo romance «Sale la estrella de Venus» (*La Dorotea*, p. 152), que fue una de las composiciones poéticas lopescas de mayor renombre. En la escena de apertura del acto IV, Marfisa cita uno tras otro dos fragmentos líricos, el primero sacado de *La hermosura de Angélica*, y el segundo de un soneto de las *Rimas humanas*, es decir dos libros de la producción italianizante del autor, uno juvenil y otro de la época *de senectute*. Por más señas, es preciso destacar que las citas remiten no solo a la pluma de Lope, sino también a su mito lírico, matando, por así decirlo, dos pájaros de un tiro.

Recordemos, además, que un verdadero catálogo de libros lopescos se incrusta en la «Segunda parte de *La Filomena* de Lope de Vega Carpio», dedicada a doña Leonor Pimentel; más en detalle, se halla en la que José Manuel Blecua define como «una breve autobiografía» (*La Circe*, p. 597, n. 40); en el orden se citan o se alude a las *Rimas*, *La hermosura de Angélica*, la *Arcadia*, el *Isidro*, la *Dragontea*, *El peregrino en su patria*, *Los pastores de Belén*, las *Rimas humanas y divinas*, la *Jerusalén conquistada*, la *Corona trágica*, *El triunfo de la fe en los reinos del Japón*. En el mismo fragmento Lope no pierde la ocasión para autocelebrarse de paso también como el prolífico dramaturgo que ha compuesto «novecientas fábulas» (*La Circe*, v. 1260), reivindicando, pues, la dignidad de su producción, tanto dramática como no teatral.¹⁴

14. García-Reidy [2013:45] afirma al respecto: «En el caso de Lope de Vega, que cultivó multitud de géneros, su actitud hacia su propia escritura debe tener en cuenta ... el contexto desde el que reflexiona sobre su obra: si lo hace bajo su máscara de dramaturgo o con la de poeta épico, por ejemplo». Sin embargo, a mi modo de ver ciertas estrategias autopromocionales son las mismas más allá de la especificidad genérica.

Es preciso notar cómo, a veces, la autocita no tiene solo el objetivo de promocionar sus libros y, por consiguiente, su autoría, sino que resulta asimismo el vehículo de críticas ajenas y/o de ideas literarias. Brindemos un par de ejemplos. En la dedicatoria a Cristóbal Ferreira de Sampayo de *Los españoles en Flandes* (Parte XIII), Lope alude al *topos* de la abundancia de malos escritores, citando la primera de sus colecciones líricas: «yo quiero seguir la opinión de Adamancio y creer que hay poetras ranas en la figura y el estrépito, y sin estos otros muchos de diversas formas, que por haberlos pintado en una carta mía que anda impresa con mis *Rimas* no quiero reiterarlos ni referirlos» (*Los españoles en Flandes*, p. 927). Queda implícito que, si el lector de la comedia en cuestión quisiera aclaraciones sobre dicha referencia, no le quedaría más remedio que acudir directamente al libro lopesco mencionado.

Para brindar otro ejemplo, en la dedicatoria a Francisco Pacheco de *La gallarda toledana* (Parte XIV), con vistas a ensalzar al pintor el madrileño cita una octava de la *Jerusalén conquistada* en que ya había elogiado al amigo sevillano (*La gallarda toledana*, p. 437).

En aparente contratendencia con dichas estrategias que ponen de relieve su egolatría autorial, en ocasiones, para dar voz a cuestiones apremiantes y candentes de teoría literaria, Lope oculta su identidad despachándose como un autor diferente. Es lo que ocurre en los preliminares de *La Dorotea*, donde el prólogo «Al teatro», en que se asimila la prosa del texto a la poesía, resulta a nombre de don Francisco López de Aguilar, humanista madrileño aliado en la guerra literaria contra Torres Rámila,¹⁵ el mismo que firma también la aprobación definiendo al Fénix como «príncipe de los poetas castellanos» (*La Dorotea*, p. 67). En realidad, se trata, con toda evidencia, de una técnica retórica de falsa modestia.

Por lo general, Lope no suele atacar primero a los enemigos declarados, pero sí contesta a veces con la misma virulencia que sus rivales, teniendo a mano una ventaja de la que ellos no disponen, como es la de poder lanzar los dardos satíricos desde el escenario a través de dobles dramáticos, otorgando a sus polémicas literarias una resonancia pública e inmediata. Así pues, si en el año 1613 empiezan a circular manuscritas en la Villa y Corte las obras maestras gongorinas que impli-

15. Morby [1987:59], en su edición de *La Dorotea*, recuerda que fue Menéndez Pelayo quien advirtió que se conserva el borrador autógrafo de este texto.

can no solo una propuesta literaria revolucionaria, sino también un desafío directo al Fénix, paralelamente este irá sembrando en el repertorio teatral coetáneo ataques más o menos solapados al estilo del poeta cordobés.¹⁶ Con todo, sus respuestas estéticas al culteranismo se elaboran en el álveo de la poesía no dramática para que la contienda estética siga en sus cauces más apropiados. Así pues, si Góngora compone el *Polifemo* parodiando, entre otras cosas, algunos fragmentos de *La hermosura de Angélica*, poema épico-narrativo de abolengo ariostesco del joven Lope, que versan sobre la representación burlesca de la fealdad masculina, en *La Circe* el Fénix «vuelve a desarrollar, en su versión más acabada, el retrato del hombre feo, insertándolo en el contexto mítico del cual procede su paradigma, y lo hace no solo teniendo en cuenta sus propios ensayos juveniles, sino también considerando que el cisne andaluz había compuesto *La fábula de Polifemo y Galatea* como respuesta culterana a este motivo».¹⁷ Con todo, la crítica ha reconocido que el polémico diálogo intertextual que los dos ingenios poéticos van manteniendo hasta la muerte de don Luis no excluye la falta de reconocimiento por parte de Lope del magisterio gongorino. Recordemos tan solo el famoso soneto «Canta, cisne andaluz, que el verde coro», con el cual el madrileño remata su «Respuesta» al «Papel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía» incluido en *La Filomena*, o el pasaje elogioso de la silva II del *Laurel de Apolo*.¹⁸ Además, el

16. Cfr. Orozco Díaz [1973:249-250]: «Desde la escena [Lope] podía lanzar [ataques] directamente, ante la variada masa de gentes reunidas en el corral de comedias precisamente con el deseo de emocionarse y de divertirse. Los versos, recitados con gestos y tono burlescos por el actor desde las tablas, eran de un efecto seguro para hacer reír a carcajadas a costa del rival cordobés. ... Hasta este momento Lope había renunciado a este medio por la razón de que con él, lanzada la piedra desde la escena, no era posible esconder la mano. Pero en este momento no pudo contenerse; la lucha estaba en un punto culminante en que renunciar a un arma de tan seguro efecto como este, era exponerse a que en el ambiente siguieran resonando las sátiras a él dirigidas y que comenzaran algunos, como ya habían comenzado, a reaccionar en favor del cordobés»; según el crítico español los primeros ataques teatrales habían empezado en 1615, pero a mi modo de ver ya en *La dama boba* se pueden recortar muchos indicios del deseo lopesco de criticar el gongorismo incipiente. Cfr. Trambaioli [2015:332-334].

17. Trambaioli [2020b]. Véase al respecto también Blecua [1989:853] en su edición de *La Circe*: «Lope, con toda seguridad, pensó esta vez competir con Góngora. Al menos, como ya señaló Dámaso Alonso, el episodio de Polifemo en *La Circe* tiene “coincidencias que no son explicables por Ovidio, ni por Virgilio, ni por Anguilara o los más conocidos traductores e imitadores de las *Metamorfosis*”»; Profeti [1996:42], en su edición de *La dama sciocca*: «nel 1621-24 il trionfo della maniera di Góngora appare inarrestabile; il suo nome è dunque sempre più presente e ingombrante; e *La Circe* intera può essere letta come la reazione di Lope al dilagare del cultismo, fino dai tre poemi iniziali, risposta sul piano della prassi alla scuola del cordobese».

18. «la clara Fama con el mismo Apolo, / amaneció en España y el fecundo / Betis dulce miró, Ti-

madrileño dedica a don Luis la comedia *Amor secreto hasta celos* (Parte XIX), apellidándolo «príncipe de los ingenios» (*Amor secreto hasta celos*, p. 306). Al fin y al cabo, su propia pluma de *senectute* no deja de contagiarse con el estilo gongorino, según se ha destacado.¹⁹ Tanto es así que las alusiones anticulteranas posteriores al fallecimiento del cordobés dirigen sus blancos críticos a los seguidores de Góngora. Escribe Rozas con respecto a las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*: «no es contra Góngora, ya muerto, contra quien directamente se escribe ..., sino contra Pellicer y los llamados por entonces por Lope pájaros nuevos» (Rozas 1985:146). En definitiva, en relación con el cordobés el Fénix más que crítico es un competidor y un admirador, reforzando una fama que, al igual que la suya, está destinada a eclipsarse después de la muerte.

La guerra entre Lope y Cervantes presenta unas características muy distintas, ya que por parte del madrileño se mantiene sobre todo en el ámbito teatral, a sabiendas de que el contrincante lo considera con sarcasmo el monarca del teatro coetáneo por la envidia de haber sido marginado por completo por los autores de comedia. Tampoco hay que olvidar que, a diferencia del aristocrático Góngora, reacio a considerar la escritura un *negotium*,²⁰ el alcalaíno, al igual que él, publica sus obras, hecho que Lope tiene bien en cuenta. Su táctica más recurrente para atacar a Cervantes consiste en introducir en varias piezas secuencias dramáticas burlescas protagonizadas por personajes quijotescos que o bien se portan de forma risible, o bien defienden por contrapunto los ideales artísticos autoriales en clave anticervantina. Dicho sea de paso, con Gómez Canseco, el Fénix, junto con Fernández de Avellaneda, fue uno de los primeros y principales cervantistas coetáneos (Gómez Canseco 2005:197). Pues bien, además del archifamoso fragmento de *La dama boba*

bre segundo, / en la patria de Séneca famosa, / por tantas excelencias gloriosa; / allí con alta voz despierta el río, / que con gallardo brío / a Góngora previene, / que estaba en los cristales de Hipocrene / escribiendo a las candidas auroras: “Estas que me dictó rimas sonoras”» (*Laurel de Apolo*, vv. 306-316).

19. Alonso [1966:441]: «De que Lope, que tantas veces protesta de los excesos gongorinos, padece el mismo contagio que todos, nos dan pruebas evidentes los poemas publicados por estos años, lo mismo *La Filomena* (1621), sobre todo en su primera parte, que *La Andrómeda* (impresa con *La Filomena*), que *La Circe*, aparecida en 1624».

20. Profeti, en la introducción a *Laurel de Apolo* (p. 9): «di fronte al fiume delle opere di Lope, Góngora reagisce con sonetti via via più aggressivi; si capisce che ciò che irrita don Luis è il considerare la scrittura come *negotium*, contro quello che doveva essere il puro e disinteressato *otium* dell'uomo di lettere; la vendita di un prodotto, o meglio ancora di un soggetto poetante, vendita che allora Lope pare voler coprire con ostentazioni di nobiltà».

en que Nise resulta, según su padre, un don Quijote mujer por su pedantería,²¹ contribuyendo Lope a la lectura superficial de la primera novela moderna como libro de mero entretenimiento, otro ejemplo significativo de cómo funciona su crítica militante se halla en *El animal de Hungría*, comedia de la madurez.²² Recordemos tan solo que, entre otras afirmaciones, el Barbero, como *alter ego* autorial, reivindica su paternidad de la comedia nueva, que ha revolucionado el estéril panorama teatral anterior, conforme al principio del contrapunto paródico:²³

Yo fui primero inventor
de la comedia en Hungría,
que las que primero había
eran sin gracia y primor. (*El animal de Hungría*, vv. 328-331)

Adviértase que de la escritura cervantina Lope muestra apreciar casi de forma exclusiva *La Galatea* (1585), novela pastoril que se remonta a cuando la guerra entre los dos escritores no había estallado aún,²⁴ y que, por el género serial y de entretenimiento al que pertenece, no es, con evidencia, el libro más original. Nos lo revela a través de diferentes portavoces en sendos catálogos editoriales. En el acto inicial de *La viuda valenciana* (1595-1599, *Parte XIV*), Otón aparece disfrazado de mercader extranjero, con una cesta de libros que intenta vender a Leonarda; junto con *El pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo, y unas colecciones de poesías líricas, se halla precisamente *la Galatea*. El elogio que le reserva por boca del falso librero pone de manifiesto que para la época de composición de la comedia las relaciones con don Miguel seguían siendo amistosas:

21. «Temo, y en razón lo fundo, / si en esto da, que ha de haber / un Don Quijote mujer / que dé que reír al mundo» (*La dama boba*, vv. 2145-2148).

22. Según Morley y Bruerton [1968:280-281], la comedia se remontaría a los años 1608-1612, posiblemente 1611-1612. Tubau [2007:681-682], en su edición de *El animal de Hungría*, reseña las opiniones de Fichter y Montesinos, que propenden respectivamente por una fecha de composición hacia 1611 y 1609.

23. Para más detalles, véase Trambaioli [2011b].

24. Las desavenencias entre los dos autores surgieron hacia 1602 en Sevilla, y de manera definitiva en 1604, al difundirse en la corte la primera parte del *Quijote* todavía inédita, por los innumerables ataques a la comedia nueva y a la escritura lopesca que Cervantes había introducido en su novedosa novela; cfr. Ruffinatto [2002:225]: «Lope, o per meglio dire, il fantasma di Lope aleggia in molti punti del capolavoro cervantino (alcuni chiaramente identificabili, altri meno) fungendo da bersaglio ad una satira spietatamente allusiva (basterà ricordare le reazioni di Avellaneda al riguardo)»; acerca de este asunto véase también Madroñal [2012].

Aqueste es *La Galatea*,
que si buen libro desea,
no tiene más que pedir.
Fue su autor Miguel Cervantes,
que allá en la Naval perdió
una mano [...] (*La viuda valenciana*, vv. 846-851).

Verdad es que incluso cuando las hostilidades están más que declaradas, la novela pastoril del alcalaíno sigue formando parte del canon librario del madrileño. Lo comprueba la biblioteca de Nise aún en *La dama boba* que ve la presencia de *La Galatea* entre las *Rimas* del propio Lope y el poema épico de Camões. Bien es verdad que, aludiendo al *Quijote*, el padre Otavio confiesa a Miseno que, viendo los tomos de su hija, «se los quise quemar» (*La dama boba*, v. 2120), pero también es cierto que todos los libros citados forman parte del canon áulico del gusto lopesco, con la única excepción del *Guzmán de Alfarache*, que le sirve al dramaturgo para llevarle la contraria a Cervantes, el cual, como es sabido, no aprecia la novela picaresca de Mateo Alemán por su único y por tanto limitado punto de vista narrativo.²⁵ También en *La Dorotea*, en la fase de *senectute*, la *Galatea* se vuelve a mencionar en un elenco de novelas pastoriles encabezado por *La Diana* de Montemayor (*La Dorotea*, pp. 153-154).

Todavía en el ámbito de la prosa de ficción, un Lope ya mayor rinde un ambiguo homenaje a las novelas breves del enemigo ya fallecido: «también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes» (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Presotto, p. 47). En realidad, su juicio de valor acerca de este género literario no es especialmente positivo, considerándolo literatura de entretenimiento mujeril y, por ende, «humilde» (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 45). A la vez, la aceptación en el marco narrativo del supuesto reto que le lanza Marcia Leonarda, máscara de Marta de Nevares, representa una manera, entre muchas, de afirmar su propia habilidad literaria.

25. Según Alfaro [1971:27], «ese historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, que todo lo penetra y escudriña, es la respuesta de Cervantes al yo-autobiográfico y limitado de la novela picaresca»; y añade (Alfaro 1971:31): «Ni el *Lazarillo* ni el *Guzmán* son enjuiciados por Cervantes en el famoso escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, o en el resto de su obra, pero su crítica se encuentra implícita en la manera en que parece estar respondiendo al *Guzmán*, ya sea contraponiendo al pícaro un ser supremamente noble, o sometiendo un mundo pícaro a la crítica de dos perros».

Con palabras de Presotto: «El escritor no pierde ocasión para corroborar la preeminencia de su papel a través de juicios y razonamientos de alcance erudito, con miras a superar los límites estrictos de un género de entretenimiento juzgado, en definitiva, poco digno de las ocupaciones literarias del *Fénix de los ingenios*» (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 17). Por consiguiente, el aparente elogio reservado a Cervantes resulta, en última instancia, un juicio rebajador.

Curiosa o, mejor dicho, maliciosamente, en el *Laurel de Apolo*, texto en el que el viejo Lope se siente autorizado en vías definitivas a fijar su propio canon literario para imponer su magisterio y su visión artística, Cervantes se menciona en relación con sus versos que, por cierto, no representan la parte inolvidable de su producción literaria:

la fortuna envidiosa
hirió la mano de Miguel Cervantes;
pero su ingenio en versos de diamantes
los del plomo volvió con tanta gloria,
que por dulces, sonoros y elegantes
dieron eternidad a su memoria;
porque se diga que una mano herida
pudo dar a su dueño eterna vida. (*Laurel de Apolo*, silva VIII, vv. 489-496)

A mi modo de ver, es sorprendente que una ilustre estudiosa como Profeti («Introduzione», en *Laurel de Apolo*, p. 53) a propósito de este fragmento no divisara ninguna intención irónica, considerando que en otras ocasiones el sarcasmo por la escasa habilidad versificatoria del alcalaíno no puede resultar más contundente. Pensemos tan solo en lo que escribe Lope en una carta al duque de Sessa del 2 de marzo de 1612: «Las academias están furiosas: en la pasada se tiraron los bonetes dos licenciados; yo leí unos versos con unos antojos de Cervantes que parecían güevos estrellados mal hechos» (González de Amezúa 1935:3, 95, con grafía modernizada por mí).²⁶

Bien mirado, el propio catálogo poético del *Laurel* corresponde, entre otras cosas, a una respuesta del Fénix tanto al «Canto de Calíope» incluido en la *Galatea*

26. Pedraza Jiménez [2006:45] cree que la academia en cuestión es la del conde de Saldaña. Montero Reguera [1999:329], en cambio, señala que la academia de Saldaña ya se encontraba disuelta a principios de 1612 y que, con los residuos de la misma, se formó otra llamada la Selvaje. El episodio al cual alude Lope se enmarcaría precisamente en esta nueva academia.

como al *Viaje del Parnaso* del alcalaíno, teniendo en cuenta las muy diferentes posturas autoriales que, oportunamente, Profeti ha puesto de relieve: «mentre Lope lascia trasparire la coscienza non tanto di essere uno dei poeti spagnoli, quanto di essere *il sommo* di essi, il dubbio cervantino lavora su strutture doppie: ragione non ultima delle varie ed antitetiche letture critiche del *Viaje*» (*Laurel de Apolo*, p. 52).²⁷ Es un hecho que, a partir del título, Lope se considera asimilable al dios de la poesía y desde su atalaya va entregando a los lectores su personal canon literario. No obstante, como queda dicho, él había asumido una análoga actitud ya en la mencionada composición juvenil de las *Rimas*, el «Apolo», aun limitándose a citar dos de sus autores referenciales. Otro elemento común de las dos obras es el tono polémico y burlesco,²⁸ que en el *Laurel* utiliza para aludir a enemigos declarados como Cristóbal de Mesa, quien lo atacó desde sus presupuestos neoaristotélicos,²⁹ y Pellicer, pájaro nuevo que, por más señas, se llevó el tan ambicionado cargo de cronista real.³⁰

Con respecto a la dimensión encomiástica del catálogo, Lope va reseñando a los que él considera los máximos ingenios poéticos sobre todo de España, incluyendo en el número a algunos portugueses, y de Italia. No es la única lista de autores que se ajustan a sus ideales estéticos que Lope prepara para una publicación, ya

27. Remacha la profesora florentina: en la silva I «la Fama sparge la notizia che Apollo comanda che si riuniscano sull'Elicona gli “ingenios” di lingua spagnola, per concedere ad uno solo di essi la corona di lauri [...] si indovina una auto-designazione» (Profeti 2002:26). «Non può mancare tra i precetti di Apollo quello di mantenere una purezza linguistica (vv. 646-659), con una rinnovata auto-designazione» (Profeti 2002:41). «Un costante non detto indica Lope stesso come il sommo tra i poeti; suo è infatti il campionario esibito, sia dei poemetti, che dei sonetti finali» (Profeti 2002:48).

28. Profeti, en la «Introduzione» del *Laurel de Apolo* (p. 19): «Anche se Lope sottolinea di essere guidato da una pura intenzione encomiastica, i modelli del testo sono i poemetti satirico-allegorici dei sec. xv-xvi, che rimandano alla tradizione burlesca del Berni e dell'Ariosto».

29. Caravaggi [1974:313]: «fra le *Rimas* che seguono *El patrón de España* (anteriores certo al 1611), si trova una nota *Epístola* di Mesa *A Juan Velasco, Condestable de Castilla* (ff. 145r-149v), autentica professione di fede letteraria, comprendente fra l'altro una lunga esaltazione della tradizione italiana (dal Petrarca al Trissino) e una violenta impennata contro gli autori spagnoli che ignorano tanto “los preceptos del Minturno” quanto “las reglas del grave Castelvetro”, e scrivono comedie irregolari senza la minima preoccupazione di rispettare gli aulici dettami della dottrina aristotelica. Fin d'allora si capì che era Lope il personaggio direttamente incriminato; del resto Mesa attaccava senza ambagi il più rivoluzionario scrittore drammatico dei suoi tempi anche in altri versi delle stesse *Rimas*».

30. Cfr. Profeti [1966-1967:172, n. 5]: «A Lope non poteva certo piacere la presunzione di quel giovanotto addottorato in diritto che si metteva a scrivere versi nel confuso linguaggio gongorino di cui il Fénix si era sempre mostrato acerrimo nemico»; Morby [1987:374, n. 181] en su edición de *La Dorotea*, destaca que toda la escena III del acto IV de *La Dorotea* «es parodia de las *Lecciones solemnes* de Pellicer».

que había incluido un catálogo similar en el libro V de la *Arcadia*, otro en la epístola VIII de *La Filomena*, titulada «El jardín de Lope de Vega», y un par de años más tarde insertará el enésimo elenco en el acto IV, escena II de *La Dorotea*, cerrándolo con ironía, puesto que se incluye a sí mismo como si fuera una joven promesa del panorama literario nacional: «y este Lope de Vega que comienza ahora» (*La Dorotea*, p. 351).

Como suele pasar con esta clase de galerías, no todos los nombres indicados han permanecido en el canon poético posterior, en muchos casos porque se trata de escritores menores que intercambiaron con Lope elogios recíprocos, componiendo versos laudatorios para los preliminares de sus obras respectivas. Tal es el caso de fray Miguel Cejudo, de Maximiliano de Céspedes o de Liñán de Riaza. Ciertamente es que nadie recuerda ya a autores como Fernando Afán de Ribera Enríquez, Gonzalo Mateo de Berrío, Rodrigo Carvajal y Robles, Alonso Franco o Antonio de Huerta, entre otros. La mención de este último me permite advertir que, además de los encomios, el Fénix suele remachar su público reconocimiento a un escritor mediante la cita directa de un fragmento poético de aquel en sus propias obras. Por boca de Celia, en la escena III del acto II de *La Dorotea*, definiéndolo «ingenio ilustre», Lope inserta dos versos de este que fue gran amigo suyo, conocido en Alba de Tormes (*La Dorotea*, p. 156).

En el *Laurel* se concede un gran espacio a los poetas italianos, incluso a autores que hoy consideramos de segunda fila, lo que demuestra, según apunta Canonica de Rochemonteix, el hondo conocimiento de las letras italianas por parte del Fénix, quien, sin ir nunca materialmente a Italia, aprendió el idioma literario³¹ y frecuentó a muchos escritores y artistas de la relevante comunidad italiana afincada en Madrid.³² Ya hemos recordado el papel de Torquato Tasso en la escritura lopesca, que aquí se remacha también con la mención del padre Bernardo. Pero los otros dos autores modélicos para la conformación del universo literario de Lope, así

31. El propio Lope, a través del Fernando, una de sus máscaras literarias más relevantes, en una especie de *curriculum vitae* magistralmente sintetizado nos informa: «supe bien la [lengua] toscana» (*La Dorotea*, p. 314).

32. Canonica de Rochemonteix [1991:109]: «Su cultura literaria italiana es muy amplia y, aparte los clásicos, patrimonio común de todos los letrados españoles, lo que sorprende es su buen conocimiento de los autores modernos. En su *Laurel de Apolo* ... hace un balance de los valores literarios contemporáneos españoles y extranjeros. Entre los poetas italianos aparecen nombres hoy día casi olvidados, y que muestran el especial interés que Lope atribuía a la producción literaria italiana de su tiempo». Cfr. Gariolo [1982].

como de su perfil autorial son sin duda Ariosto y Guarini, que hallan su puesto de honor en el Parnaso del *Laurel*. La influencia del primero ha hecho correr mucha tinta, aunque el real y hondo alcance de su patrón se les ha escapado a muchos estudiosos, puesto que no se limita a la primera época, sino que se mantiene constante, aunque con el tiempo de manera cada vez más encubierta, debido al erotismo de cuño renacentista inherente a sus versos, que tanto armoniza con el sentir individual y poético del madrileño, pero que la represiva cultura del Barroco acabará por dejar de lado. Tanto es así que el viejo Lope le rinde homenaje en *La Dorotea*, verdadero testamento humano y literario del Fénix. En el acto III, escena IV, Julio dice a un personaje que lleva el mismo nombre de pila de Ariosto: «Menester es, señor Ludovico, que busquéis algún entretenimiento a don Fernando, que por los pasos que va furioso, llegará presto a acabar con todo»; no es por nada si en la pieza temprana *Belardo el furioso* el personaje orlándico principal es una máscara teatral del autor. El propio Ludovico, más adelante, sugiere a Fernando que escriba un poema con sujeto grave, pero este último, *alter ego* del Fénix, remite al poema de raigambre ariostesca del joven Lope diciendo: «Más a propósito era para mis hombros débiles un sujeto amoroso, como la hermosura de Angélica» (*La Dorotea*, pp. 264-265 y 269).³³ Como es lógico, el viejo escritor, ya sacerdote, y en búsqueda de una respetabilidad que sus amores escandalosos le habían minado durante mucho tiempo, no puede reconocer como quisiera el magisterio del poeta ferrarés. Sin embargo, es suficiente leer sin prejuicios aunque sea solo *Las bizzarrias de Belisa*, es decir la última comedia de capa y espada que se ha conservado, fechada a 24 de mayo de 1634, para darse cuenta de hasta qué punto ciertos motivos procedentes del *Furioso* se han lexicalizado en la escritura lopesca formando parte integrante de su idiolecto literario (Trambaioli 2015:442-451).

También en lo tocante a Gian Battista Guarini se puede poner de relieve una significativa ambigüedad del Fénix autor y crítico. En efecto, en el *Laurel* se menciona *Il Pastor fido* —«con su fiel amante, / feliz en sus pastores, el Guarini» (*Laurel de Apolo*, silva IX, vv. 232-233)— que es la *favola pastorale* modélica para el drama bucólico y la tradición operística europea con la cual el propio Lope entabla un proficuo diálogo intertextual en una cadena de comedias pastoriles, a saber: *El verdadero amante*, en la fase temprana, *La Arcadia* en la madurez, y *La selva sin amor*,

33. Más en general, cfr. Trambaioli [2005:9-144].

en la época de *senectute*.³⁴ Así y todo, es este el único lugar donde el madrileño se refiere de forma explícita al escritor italiano, callando su indiscutible función paradigmática siempre y cuando se trata de teorizar sobre el teatro, donde él tiene que resultar *aut unicus aut peregrinus*, como anticipación del genio romántico. No lo nombra, en efecto, ni en el *Arte nuevo*, ni en las dedicatorias, ni en los prólogos y paratextos en que esparce comentarios y reflexiones sobre su práctica teatral. Está claro que, en este campo, con vistas a autoexaltarse como iniciador de una fórmula dramática exitosa que no tiene parangón en toda Europa, Lope procura callar toda una serie de puntos de referencia que le resultaron fundamentales a la hora de elaborar su propia dramaturgia.

Algo análogo hace el Fénix con Angelo Poliziano, a quien menciona en el *Laurel de Apolo* —«Angelo Grillo, el docto Policiano» (*Laurel de Apolo*, silva IX, v. 241)— callando, en cambio, su referencia en la dedicatoria de *El marido más firme*, aun sabiendo a ciencia cierta que su *Orfeo* (1471) es el primer drama mitológico profano con intervenciones musicales,³⁵ y el primero de una larga serie de *favole pastorali* sobre la historia mítica de Orfeo y Eurídice.³⁶

La referencia a la dedicatoria de *El marido más firme* me permite apuntar que en los paratextos de las demás comedias mitológicas publicadas en las *Partes*, un Lope ya mayor, «citando algunas fuentes descontadas de los enredos elaborados, calla los modelos verdaderamente relevantes». Además, «en la línea de la autodefensa, proclama la dignidad del oficio de escritor, lanza solapados ataques anticulteranos, reivindica con orgullo la creación de un arte teatral distinto al de los clásicos, así como su contribución fundamental a la importación del estilo operístico en

34. Cfr. Trambaioli [2010b:1340-1360; 2010c], y en su edición de *La selva sin amor*: «El texto dramático, tildado por el Fénix de “égloga pastoral”, se adhiere a la tradición de la *favola pastorale* la cual tiene que ser “de estilo ‘mediano’ según Aristóteles, o sea ni ‘ínfimo’ de la comedia farsa, ni ‘sublime’ de la tragedia, para permitir la convención de la variedad música incluso con los diálogos y dúos o tríos si cabe”. En este sentido *La selva sin amor* es la pieza con que Lope mayormente se acerca a la *tragicommedia* de Gian Battista Guarini, es decir *Il pastor fido*».

35. Menéndez Pelayo [1949:236-237]: «Tenía ya en este *Orfeo* del humanista toscano grande intervención la música, puesto que acompañaba a los principales trozos líricos, a la canción de Aristeo, al coro de las dríadas, a la plegaria de Orfeo y a la bacanal. No es maravilla, por consiguiente, que, al aparecer el drama lírico, se apoderase en seguida de este asunto, que parecía nacido para él».

36. Recordemos la *Euridice* de Rinuccini representada con música de Caccini el 6 de octubre de 1600 en Palazzo Pitti en Florencia; el *Orfeo* de Monteverdi, con libretto de Alessandro Striggio, obra puesta en escena en ocasión del Carnaval de 1607; *La morte di Orfeo* representada en 1619 en Roma con texto y música de Stefano Landi.

España. Pero, sobre todo, se fija en las circunstancias y detalles de la representación palaciega de algunas comedias, subrayando su carácter de encargo y de novedad estética y espectacular» (Trambaioli 2016:173). Es decir, reúne todas las posibles estrategias de autopromoción, así como de autoexaltación que, en algunos casos, por lo visto, implican la ocultación de los hipotextos o de los autores referenciales. En lo tocante a los paratextos teatrales, es preciso reconocer con Case que «El Lope de las dedicatorias es el pensador, el erudito, el consejero, el crítico, el polemista, el adulador y el amigo agradecido» (Case 1975:37).

Un aspecto llamativo de la crítica literaria militante del Fénix atañe a la escritura femenina, que halla un espacio inesperado en el *Laurel de Apolo*, pero también en otros fragmentos textuales, lo que, en parte, se halla en íntima relación con el gran conocimiento y aprecio del universo mujeril por parte del poeta, quien, es preciso aclararlo, a nivel literario participa de las dos tendencias —misógina y protofeminista— de las letras auriseculares. El catálogo de las escritoras que trae a colación en el *Laurel* comprende a dos humanistas italianas, Vittoria Colonna y Laura Terracina; a una portuguesa, es decir Bernarda Ferreira de la Cerda, dama muy erudita y poeta; y una galería de cultas damas españolas, a saber: Beatriz Galindo, humanista salmantina, camarera y profesora de latín de la reina Isabel; Juliana Morella, poeta y erudita barcelonesa; Clara Barrionuevo y Carrión, poeta y hermana de Gaspar de Barrionuevo, amigo de Lope; Ana de Castro Egas, poeta madrileña; Feliciana Enríquez de Guzmán, poeta y dramaturga sevillana, que compuso la tragicomedia *Jardines y campos sabeos*; Cristobalina Fernández de Alarcón, también autora de versos poéticos y dramáticos; Isabel de Rivadeneyra, poeta toledana; Jerónima de Velasco, poeta que vivió en Ecuador y de la que tenemos noticias tan solo a través de esta mención de Lope; la novelista María de Zayas, que será la única española laica del Siglo de Oro que entrará en el canon literario posterior; María Zorrilla y Arce, la erudita condesa de Escalante; Ana de Zuazo, poeta, música y camarera de la Reina, y finalmente Laurencia de Zurita, poeta, cantante y música. El caso de Santa Teresa, mencionada de paso en la silva IV, v. 48, no deja de ser controvertido, porque, según hace notar Profeti en su «Introduzione» del *Laurel de Apolo* (p. 53), es arduo que «vi potesse essere piena consapevolezza ai tempi di Lope del valore “letterario” dei suoi scritti».

De cara a las estrategias de autopromoción del madrileño no resulta secundario que muchas de ellas estén relacionadas con nobles dinastías que él pretende

halagar con todos los medios al alcance (Cayuela 1995). Un caso emblemático es el de Vittoria Colonna, mujer de Francisco Ferrante de Ávalos, marqués de Pescara y capitán de Carlos V, muy exaltada por los contemporáneos por sus dotes poéticas y su belleza. Pues bien, el Fénix la ensalza también en *Las bizzarrías de Belisa* y en *La Dorotea*. En una secuencia del II acto de la comedia *de senectute*, el criado Tello, después de que la protagonista recita un soneto, le confiesa admirado: «¡Por Dios!, que es soneto digno / de que en sus obras le ponga / la Marquesa de Pescara / que Italia celebra y honra» (*Las bizzarrías de Belisa*, vv. 1613-1616). En la acción en prosa, Fernando compara el entendimiento de su amada al de «la marquesa de Pescara» (*La Dorotea*, acto I, escena V). Adviértase que en la pieza *La contienda de Diego García de Paredes* (1600) se incrusta una secuencia que tiene sentido tan solo si la relacionamos con una representación nobiliaria en que estuviera presente algún miembro de la ilustre dinastía del esposo de Vittoria Colonna. En el acto III se produce, en efecto, la aparición del sepulcro del marqués de Pescara anunciada por una acotación larguísima y muy pormenorizada, típica de la práctica escénica cortesana. También, en *La gallarda toledana*, posible fiesta teatral que pudo ver la participación activa de unos nobles como actores,³⁷ se mueve un personaje, don Diego, cuyo apellido es Ávalos (Trambaioli 2015:191-196), remitiendo de nuevo al deseo autorial de halagar a dicha dinastía. En íntima relación con este hecho, no deja de ser significativo que, en la acción en prosa, Ludovico —que, como queda dicho, funciona como máscara literaria de Ariosto— advierta a Fernando/Lope que el ferrarés compuso un epitafio al marqués de Pescara (*La Dorotea*, pp. 259-260). Con lo cual, diríase que el Fénix, tal como hace con otros escritores modelícos, pretende asimilarse de forma implícita al autor del *Furioso* para confirmar su personal gloria literaria.

Distinto es el caso de María de Zayas, que debió de frecuentar el círculo de escritores amigos y partidarios de Lope de Vega,³⁸ sin pertenecer a ningún linaje especialmente poderoso. Por esto mismo es sorprendente el largo elogio que le dedica el Fénix en el *Laurel de Apolo*:

37. Acerca de esta práctica cortesana, cfr. Lobato [2007].

38. A propósito de las relaciones con el Fénix, asienta Redondo Goicoechea, en Zayas (*Tres novelas amorosas y ejemplares*, p. 9): «su relación literaria más fructífera la mantiene con Lope de Vega que le influye en su forma de escribir, tanto en poesía como en prosa».

¡Oh dulces hipocrénides hermosas!
Los espinos pangeos
aprisa desnudad, y de las rosas
tejed ricas guirnaldas y trofeos
a la inmortal doña María de Zayas,
que sin pasar a Lesbos, ni a las playas
del vasto mar Egeo,
que hoy llora el negro velo de Teseo,
a Safo gozará mitilenea
quien ver milagros de mujer desea;
porque su ingenio, vivamente claro,
es tan único y raro
que ella sola pudiera,
no solo pretender la verde rama,
pero sola ser sol de tu ribera,
y tú [Manzanares] por ella conseguir más fama
que Nápoles por Claudia, por Cornelia
la sacra Roma y Tebas por Targelia. (*Laurel de Apolo*, silva VIII, vv. 579-596)

Según se echa de ver, al lado de los símiles sacados del repertorio grecorromano, algunos trillados, otros oscuros, para ensalzar la pluma de doña María Lope compara entre líneas el ingenio de la mujer al suyo propio mediante la alusión al ave Fénix. A falta de noticias concretas sobre las relaciones entre los dos escritores, por razones biográficas³⁹ podemos conjeturar que Zayas, aunque su pluma es eminentemente narrativa, sacó provecho del repertorio teatral lopesco para la conformación de sus osadas heroínas, siendo, a su manera, una discípula del dramaturgo. A la vez, cabe reconocer que algunas soluciones de las *Novelas a Marcia Leonarda* reflejan el gusto por lo heterodoxo que caracteriza las dos colecciones novelísticas de la escritora. Dicho de otra manera, es plausible que el homenaje que Lope le rinde en el *Laurel* constituya uno de esos raros casos en que se pudo permitir el lujo de expresar un auténtico aprecio surgido en el cauce de una comunidad de intereses literarios, más allá de las polémicas de las que fue protagonista y de sus estrategias autopropagandísticas.

Un campo ulterior en que se desdibuja el perfil autorial del Fénix es el de las cartas al duque de Sessa, que ha sido estudiado por Chozas Ruiz Belloso, poniendo

39. Uno de los pocos datos que se conocen sobre su biografía es que nace en 1590 en Madrid.

de relieve hasta qué punto sus intereses políticos lo fuerzan a presentar una imagen insincera, en relación con sus objetivos promocionales.⁴⁰

Pues bien, las calas que hemos realizado en la dimensión militante del Lope escritor y crítico literario —tan solo algunas de las innumerables que se podrían recortar en el *mare magnum* de su producción— ponen de relieve unas implicaciones evidentes en la proyección de su propia imagen autorial que asume diferentes posturas según se trate del ámbito poético o del campo teatral. En el primero, el Fénix necesita exhibir sus referentes cultos, tanto españoles como italianos, conforme al precepto de la *imitatio* propio del estilo áulico; en el segundo, afirma sin más su primacía y originalidad, ocultando los verdaderos modelos paradigmáticos. Las guerras literarias en que se vio involucrado, por lo general a pesar suyo, le impiden una honestidad intelectual que sabe mostrar tan solo en el caso de Góngora y, por más señas, *post mortem*. Por lo demás, las relaciones de amistad personal y sus objetivos autopromocionales obstaculizan la construcción de un canon realmente conforme a sus gustos literarios, con algunas relevantes excepciones. La marginación de las octavas ariostescas a la que se vio obligado a partir de un momento dado no es sino el precio más llamativo que tuvo que pagar a la censura y al espíritu del tiempo. No cabe ninguna duda. El Lope autor y crítico vive las mismas paradojas que el Lope hombre: el de ser el brillante hijo de sus obras en una época en la que el escritor no es libre todavía de las trabas ideológicas y sociales. De todas formas, un rasgo de indudable modernidad estriba en su empeño en mostrarse no solo atento al mercado editorial coetáneo, sino activo promotor o censor de él.

Lo único que nunca en Lope vacila, pese a los chascos y a las frustraciones de sus ambiciones cortesanas, es la conciencia de ser un mito de carne y hueso, el Fénix de los Ingenios, el monstruo de la naturaleza, el poeta y dramaturgo sublime que en vida todos aclamaron. Tan solo ya con un pie en el estribo, el viejo escritor llega a dudar de su fama imperecedera, y lo hace en el cierre de *Las bizzarrias de Belisa*, encomendándose a la Musas para que el público no lo olvide.

40. Chozas Ruiz Belloso [2004]: «en muchas ocasiones el genial dramaturgo se diseña a sí mismo para responder a las expectativas del duque y crea una imagen, a veces premeditadamente insincera, para cumplir con las esperanzas que se han puesto en él».

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Gustavo A., «Cervantes y la novela picaresca», *Anales Cervantinos*, 10 (1971), pp. 23-31.
- ALONSO, Dámaso, «Lope de Vega, símbolo del Barroco», *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 419-478.
- BERSHAS, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 109-117.
- CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- CARAVAGGI, Giovanni, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università di Pisa, Pisa, 1974.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Castalia-Department of Romance Languages-University of North Carolina, Madrid, 1975.
- CAYUELA, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 73-83.
- CAYUELA, Anne, y Marc VUILLERMOZ dirs., *Les mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Droz, Genève, 2018.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998.
- CHOZAS RUIZ BELLOSO, Diego, «El estilo epistolar de Lope», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 28 (2004), en línea, disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/epsilope.html>>. Consulta del 25 de octubre de 2025.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer Valls, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, València, 1991, pp. 189-199.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. José María Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, eds. Roberto Castilla

- Pérez y Miguel González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013.
- GARIOLO, Joseph, «Lope de Vega y los italianos que vivían en Madrid en su tiempo», *Arbor*, 111, 433 (1982), pp. 115-123.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *El Quijote, de Miguel de Cervantes*, Síntesis, Madrid, 2005.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín de, «Unas honras frustradas de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 86, 2 (1933), pp. 225-247.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Real Academia Española, Madrid, 1935, 3 vols.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina, *Tantas veces Lope. La autoconfiguración del primer autor moderno*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2024.
- LOBATO, María Luisa, «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de Palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Iberoamericana, Madrid, 2007, pp. 89-114.
- MADROÑAL, Abraham, «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», *eHumanista / Cervantes*, 1 (2012), pp. 300-332.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, CSIC, Madrid, 1949, vol. 2.
- MONTERO REGUERA, José, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 39 (1999), pp. 313-336.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad», y «Cervantes y Lope: a vueltas con la génesis del *Quijote*», en *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Octaedro, Barcelona, 2006, pp. 15-62 y 63-77.
- PROFETI, Maria Grazia, «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999a, pp. 11-44.
- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del "Fénix de los Ingenios"», en *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999b, pp. 45-70.

- ROZAS, Juan Manuel, «Burguillos como heterónimo de Lope», *Edad de Oro*, 4 (1985), pp. 197-220.
- RUFFINATTO, Aldo, *Cervantes, Un profilo su smalti italiani*, Carocci, Roma, 2002.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2009.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El Apolo de Lope de Vega: un fragmento burlesco de teoría poética», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 70 (1994), pp. 127-137.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2005.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope in fabula: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanas», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, eds. Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Visor, Madrid, 2010a, pp. 537-563.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*Il pastor fido* de Battista Guarini: paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias», en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII). Congreso Internacional*, eds. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Polifemo, Madrid, 2010b, pp. 1337-1373.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega ante la tragicommedia de Giovan Battista Guarini», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (20-23 de julio de 2009), ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial-Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid, 2010c, pp. 1013-1023.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ««Aquí Senado se acaba...»: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte Nuevo»*, eds. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze, 2011a, pp. 185-198.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso da Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, eds. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosque-

- ra, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011b, vol. 3, pp. 457-466.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor, Madrid, 2015.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Las dedicatorias de las comedias mitológicas de Lope de Vega», en *Le paratexte théâtrale face à l'auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, eds. Jean-François Lattarico, Philippe Meunier, Zoé Schweitzer, Sandrine Blondet y Marc Vuillermoz, Université Savoie Mont Blanc-Laboratoire LLSETI, Chambéry, 2016, pp. 151-173.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Torquato Tasso (Tirsi), *Aminta* y Lope de Vega», en *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna*, eds. Salomé Vuelta García y Michela Graziani, Leo S. Olschki, Firenze, 2017, pp. 83-98.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Reflexiones en torno al libro en la escritura de Lope de Vega (entre autopromoción y crítica literaria)», en *El libro y sus circunstancias. In memoriam Klaus D. Vervuert*, ed. Mariano de la Campa, Ruth Fine, Aurelio González y Christoph Strosetzki, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2019, pp. 175-196.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*Belardo el furioso*: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 26 (2020a), pp. 146-170.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La fealdad masculina en la escritura épico-narrativa de Lope de Vega», en «*Que todo lo feo es malo y bueno todo lo hermoso*». *Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*, eds. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Claudia Jacobi, LIT, Berlin-London, 2020b, pp. 19-38.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amor secreto hasta celos*, ed. Patricia Marín Cepeda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. 1, pp. 279-414.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El animal de Hungría*, ed. Xavier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, coord. Marco Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2007, vol. 2, pp. 679-816.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2004.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bobo del colegio*, ed. Jorge Checa, en *Comedias de Lope de*

- Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 2, pp. 553-724.
- VEGA CARPIO, Lope de (1989), *La Circe*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, pp. 849-1225.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2013, vol 3, pp. 1293-1463.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama sciocca*, ed. Maria Grazia Profeti, Marsilio, Venezia, 1996.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1987.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. 2, pp. 905-1172.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La gallarda toledana*, ed. Daniel Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 1, pp. 414-581.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Laurel de Apolo*, introd. Maria Grazia Profeti, ed. Christian Giaffreda, Alinea, Firenze, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Castalia, Madrid, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Marcella Trambaioli, Clásicos Hispánicos EdoBNE, Madrid, 2014, e-book.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 1, pp. 831-999.
- ZAYAS, María de, *Tres novelas amorosas y ejemplares y tres desengaños amorosos*, ed. Alicia Redondo Goicoechea, Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1989.