

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**



Programa de Doctorado en Investigaciones Humanísticas

*Procesos de configuración autorial en el Siglo  
de Oro: el caso de Lope de Vega*

Cristina Gutiérrez Valencia



## RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

<b>1.- Título de la Tesis</b>	
Español/Otro Idioma: Procesos de configuración autorial en el Siglo de Oro: el caso de Lope de Vega	Inglés: Authorial configuration processes in Golden Age Spain: the case of Lope de Vega
<b>2.- Autor</b>	
Nombre: CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA	DNI/Pasaporte/NIE: 705005007
Programa de Doctorado: DOCTORADO EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS	
Órgano responsable: CENTRO INTERNACIONAL DE POSTGRADO	

### RESUMEN (en español)

Mi investigación se propone profundizar en el estudio del concepto de autor haciendo una revisión de las aportaciones teóricas que hasta la fecha han aparecido, para poder crear, aplicándolo a un determinado momento histórico, social y literario, un nuevo marco teórico desde el que abrir las posibilidades interpretativas de una de las figuras autoriales más importantes de nuestro panorama literario y de la literatura universal, como es Lope de Vega (1562-1635). He llevando a cabo un estudio en paralelo en el ámbito de la teoría literaria contemporánea, con especial atención a la conceptualización teórica y social de la instancia autorial, y en los estudios literarios de la época áurea española, para enriquecer así ambas disciplinas, probar la eficacia en la aplicabilidad de ciertas teorías literarias en contextos y autores concretos y expandir las posibilidades exegéticas de un autor tan estudiado como el Fénix.

El estudio de la polémica sobre la *muerte del autor*, que nacía en el seno de la hermenéutica y la controversia sobre la intencionalidad autorial en la recepción de los textos, tiene como conclusión fundamental la idea de la historicidad del concepto de autor que proclamaba Foucault. El estudio de su genealogía, que hemos llevado a cabo desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro, da la razón a esta idea: el *autor* es una idea en transformación, cuya evolución tiene que ver con el surgimiento de la interioridad y la autoconsciencia individual, con la poética y la racionalización de la creación literaria de cada época y con elementos de la historia material como la imprenta y la profesionalización del escritor que produce el teatro comercial. El *autor* es una necesidad históricamente creada en las comunidades receptoras que nos hace leer de una determinada manera, anhelando su presencia. Su desarrollo es paulatino, desde un orgullo incipiente hasta la instauración de casi una institución alrededor de este y a los actuales "autores sin obra". El autor está ligado a la *episteme* de cada época, a los campos culturales y de poder, y a escritores concretos que produjeron un tipo de lectura de sus obras mediante sus textos y su presencia social estratégica.

El análisis de las acciones de Lope de Vega y de sus *actos de habla*, literarios y no literarios, nos demuestran el elemento fundamental que queríamos demostrar con esta tesis doctoral: gracias a la unión de los factores históricos y culturales, Lope de Vega es el primer autor moderno de nuestra literatura. Pero no solo eso: es el primer autor porque es el "fundador de discursividad" que crea el marco teórico, discursivo y de acción que posibilita la lectura de sus obras y de su vida desde el punto de vista de la necesidad de su presencia constante. Lope actúa continuamente para crearse como autor en sus textos y fuera de ellos, no solo para configurar la marca LOPE, cosa que logra con creces, sino para construir, un paso antes, la figura social del escritor que no existía hasta el momento, fuera del prestigio prediscursivo, de clase o familiar. Lope se





construye como autor a la par que construye el propio concepto de autor moderno, nos crea la necesidad de este artificio teórico para aprehenderlo y poder leerlo.

#### RESUMEN (en Inglés)

My research aims to deepen the study of the concept of author by reviewing the theoretical contributions that have appeared so far, in order to create, applying to a specific historical, social and literary moment, a new theoretical framework from which to open interpretative possibilities of one of the most important authorial figures of our literary panorama and universal literature, such as Lope de Vega (1562-1635). I have carried out a parallel study in the field of contemporary literary theory, with special attention to the theoretical and social conceptualization of the authorial instance, and in the literary studies of the Spanish Golden Age, in order to enrich both disciplines, to prove the effectiveness in the applicability of certain literary theories in concrete contexts and authors and to expand the exegetical possibilities of an author as studied as the Phoenix.

The debate of the *death of the author* was born in the bosom of hermeneutics and the controversy over authorial intentionality in the reception of texts. The fundamental conclusion on the study of this debate is the idea of the historicity of the concept of author that Foucault proclaimed. The study of author's genealogy, which we have carried out from Antiquity to the Spanish Golden Age, shows this idea is right: the *author* is a concept in transformation, whose evolution is related to the emergence of interiority and individual self-consciousness, to the poetics and the rationalization of the literary creation of each epoch and to elements of material history such as the printing and the professionalization of the writer that commercial theatre produces. The *author* is a historically created need in the interpretative communities that makes us read in a certain way, longing for his presence. Its development is gradual, from an incipient pride to the establishment of an authorial institution and the current "authors without work". The *author* is linked to the *episteme* of each era, to the cultural and power fields, and to specific writers who produced a way of reading their works through their texts and their strategic social presence.

The analysis of the actions of Lope de Vega and his *speech acts*, literary and non-literary, shows us the fundamental element that we wanted to demonstrate with this doctoral thesis: Lope de Vega was the first modern author of our literature. This is possible due to the union, in his case, of the historical and cultural factors. In addition to that, he was also the first author because he was the "founder of discursivity" that created the theoretical and discursive framework that makes it possible to read his works and his life from the point of view of the need for his constant presence. Lope acted continuously to create himself as an author in his texts and outside them, not only to configure the LOPE brand, which he accomplished, but to build, before that, the social figure of the writer that did not exist until then, outside of prediscursive prestige, class or family. Lope is created as an author while building the very concept of modern author, he created the need for this theoretical device to apprehend and read him.

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**



Programa de Doctorado en Investigaciones Humanísticas

*Procesos de configuración autorial en el Siglo  
de Oro: el caso de Lope de Vega*

Cristina Gutiérrez Valencia





Para Marta, Artai y Gala. A mamá, a quien no le hace falta leer esta tesis.

*“dos libros, tres pinturas, cuatro flores”*

Lope de Vega, *Epistolario*

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

Antonio Orejudo, *Grandes éxitos*

*“aprender una lengua es aprender cómo se piensa en esa lengua”*

Roland Barthes, *Crítica y verdad*

*“de inorantes huyo.*

*De donde saco, en cierto silogismo,  
que huyo de mí mismo, por lo mismo”*

Lope de Vega, *A Claudio*





## AGRADECIMIENTOS

Este proyecto de tesis doctoral nació de un trabajo de investigación para la obtención de la Suficiencia Investigadora sobre la melancolía en los autores norteamericanos actuales. El dato puede extrañar, dado el tema de la presente investigación, pero si allí mezclé un concepto muy barroco con un corpus contemporáneo, aquí simplemente revertí los términos y apliqué un concepto tan contemporáneo como el del autor a un corpus barroco. Ni que decir tiene que este trazado inverso ha sido un camino de rosas, es decir, un itinerario dulce y espinoso, pero sobre todo ha llevado un tiempo que quizá no había previsto. Esto ha hecho que los compañeros de viaje fueran creciendo y tuvieran que demostrar verdadera paciencia conmigo. A todos ellos les quiero dar las gracias.

En primer lugar a mis directores, amigos y maestros: Javi y Pedro. Porque puede que algún día hubiera acabado una tesis sin ellos (por romper el tópico), pero hubiera sido mucho peor —incluso— que esta. Hace mas de veinte años que Javier García Rodríguez escribió lo siguiente:

Resulta evidente que no es discípulo quien quiere sino quien lo merece y de la misma manera no ejerce un magisterio aquel que lo desea, aunque sea con vehemencia, sino aquel que a lo largo de los años y de su trabajo ha ido creando, desde su condición casi de pionero, una obra que de una manera radical ha transformado las ideas que se tenían sobre un tema cualquiera (García Rodríguez, 1998: 27).

(Viva el apropiacionismo y la recontextualización, que nos hacen muchas veces entendernos. Esto también lo aprendí de ti). Poco puedo decir: no era digna de que entrarais en mi casa, pero... tuve suerte. He dado mucha guerra, pero creo que con vosotros he aprendido a leer, o, al menos, que tras estos años soy otra —y mejor— persona. Gracias.

Esta tesis debe mucho también a los profesores que me han ayudado estos años, en la Universidad de Valladolid, donde comencé esta tesis (Germán Vega, Alfonso Martín, Gema Cienfuegos, Héctor Urzáiz, Teresa Gómez Trueba, Carmen Morán), y en las universidades en las que he realizado estancias (Luis Martín-Estudillo, Ana Merino, Ana Rodríguez-Rodríguez, de la Universidad de Iowa; Alain Bègue y Emma Herrán Alonso en la Universidad de Poitiers; y Elena Marcello, de la Universidad Roma Tre<sup>1</sup>). También a mis compañeros doctorandos con los que tanto tiempo compartí. Aquello sí

---

<sup>1</sup> Por mi estancia en Roma tengo que agradecer en esta nota al pie a la la Mrs. MGV Fund for Aimless Children, que la hizo posible.



era aprendizaje cooperativo, aunque fuera por ósmosis. A la Universidad de Valladolid he de agradecerle también la beca predoctoral que me permitió sentar las bases de esta investigación durante cuatro años.

Mis amigos de COLMO Colectivo, de la Universidad de Valladolid, vieron nacer este proyecto. Muchos de ellos son más amigos todavía ahora (los Osos, el núcleo duro) y han aguantado estoicamente todas las vicisitudes de esta tesis y de su autora, especialmente Eva, Diego, Merino, Uri y Espe. A Supiot aún le debo una edición de Lope (*work in progress*). Todos los demás saben también que escribo crítica por no ser poeta, aunque los versátil.es con ellos marcaran mi vida.

La Tropa Goofy donostiarra siempre confió en mí, y va a hacer una fiesta cuando defienda esta tesis durante un fin de semana completo. Ellos han hecho esta labor de años más llevadera (y han tenido una tribu de hijos adorables mientras tanto).

Por último, no puedo dejar de agradecer a mi familia, a quien tantos días he robado (en estos años ha dado tiempo a regar nuevos amores, los de Artai y Gala, futuros lectores). Sobre todo a Marta, que confío sea doctora antes que yo, y que es *mi igual, mi hermana* (literalmente y de corazón), y a mis padres. Sé que ellos estarán más contentos que yo cuando termine, y quizá dejen de calzar las puertas con mis libros. Les quiero y espero tener mucha más vida que agradecerles.

# ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	11
1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE EL AUTOR.....	23
1.1 <i>Autour de</i> la muerte del autor.....	23
1.1.1 Teoría del dominó.....	23
1.1.2 La muerte del autor por Roland Barthes.....	26
1.1.3 Antecedentes. El origen del fin. Del autor al lector.....	28
1.1.4 Vida y opiniones del lector.....	36
1.1.5 <i>Post-mortem</i> : reacciones y consecuencias.....	40
1.1.5.1 Revitalización y resurrección del autor.....	40
1.1.5.2 Intencionalismos <i>moderados, parciales o sofisticados</i> ... 46	
1.1.6 De qué hablamos cuando hablamos del <i>autor</i> .....	48
1.2 La función-autor y otras funciones del autor.....	52
1.2.1 El autor como causa-origen / El autor como función-efecto del texto.....	53
1.2.2 Qué es un autor para Michel Foucault.....	55
1.2.3 El autor tras Foucault. Las instancias en el espacio intermedio.... 59	
1.2.3.1 El <i>proxy</i> de Hix.....	59
1.2.3.2 El <i>autor postulado</i> de Nehamas.....	60
1.2.3.3 Otras propuestas intermedias.....	62
1.3 <i>Ethos</i> , figuras, posturas, regímenes y escenografías autoriales.....	70
2. EL AUTOR ANTES DEL AUTOR: APUNTES PARA UNA BREVE PREHISTORIA.....	83
2.1 El autor en la Antigüedad.....	85
2.1.1 El autor en la Grecia antigua.....	86
2.1.2 El autor en la cultura romana.....	92
2.2 San Agustín como enlace.....	97
2.3 El autor en la Edad Media europea.....	100
2.4 Dante como enlace.....	112
2.5 El autor en el Renacimiento europeo.....	115



2.5.1 Autoría y subjetividad en el Renacimiento.....	116
2.5.2 Autopromoción y <i>self-fashioning</i> en el Renacimiento.....	121
2.5.3 Autoría y factores externos en el Renacimiento.....	127
3. LA CONFIGURACIÓN AUTORIAL EXTERNA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: FACTORES CONTEXTUALES.....	134
3.1 Concepto foucaultiano de <i>episteme</i> y concepto de <i>campo literario</i> .....	134
3.2 Monarquía absolutista y sociedad jerárquica estamental.....	148
3.3 Condición social del escritor en la España barroca. Tipos de escritores....	155
3.3.1 Profesionalización.....	167
3.3.1.1 Imprenta.....	168
3.3.1.2 Explosión del teatro comercial.....	174
3.3.1.3 Derechos de autor: estado de la cuestión.....	184
3.3.2 Escritura y nobleza.....	190
3.3.2.1 Clientelismo y mecenazgo.....	191
3.3.2.2 Reticencia a la publicación, prestigio del manuscrito...	207
4. LOPE POR LOPE: CONFIGURACIÓN AUTORIAL ESTRATÉGICA, <i>SELF- FASHIONING</i> .....	218
4.1 Estrategias de construcción autorial en primera persona.....	222
4.1.1 Estrategias extraliterarias.....	226
4.1.1.1 Estrategias extralingüísticas.....	226
4.1.1.1.1 Discursos públicos y justas poéticas.....	226
4.1.1.1.2 Cargos y aspiraciones de roles públicos.....	229
4.1.1.1.3 Apariciones públicas y otras actuaciones.....	231
4.1.1.1.4 Quejas, pleitos y decisiones editoriales.....	244
4.1.1.1.4.1 Pleitos.....	244
4.1.1.1.4.2 <i>Partes</i> de comedias.....	246
4.1.1.1.4.3 Publicación del <i>Arte nuevo</i> .....	252
4.1.1.1.4.4 Otras publicaciones.....	257
4.1.1.1.4.5 Paratextos no lingüísticos.....	263

4.1.1.2 Estrategias lingüísticas.....	278
4.1.1.2.1 Títulos y subtítulos de las obras.....	278
4.1.1.2.2 Lemas.....	288
4.1.1.2.3 Aprobaciones.....	296
4.1.1.2.4 Dedicatorias.....	297
4.1.1.2.5 Reivindicaciones de autoría en paratextos lingüísticos y quejas.....	306
4.1.1.2.6 Textos ajenos en los preliminares.....	320
4.1.2 Estrategias literarias.....	321
4.1.2.1 La ficcionalidad del yo poético lopesco.....	321
4.1.2.2 Poses de autor, (auto)construcción autoconsciente.....	367
4.1.2.2.1 Madrileño, castellano, español-llano.....	370
4.1.2.2.2 Estoico.....	390
4.1.2.2.3 Erudito.....	392
4.1.2.2.4 Poeta exitoso.....	396
4.1.2.2.5 Hombre de fe, pecador arrepentido.....	397
4.1.2.2.6 Noble por sus obras y su valía.....	398
4.1.2.2.7 Poeta fértil, creador natural.....	402
4.1.2.3 La creación de la biobibliografía. La carrera literaria...	409
4.2 Estrategias de construcción autorial: la expresión del yo a través del otro	432
4.2.1 La ocultación del autor, anonimia y pseudonimia autorial como estrategia.....	433
4.2.2 Pseudonimia.....	445
4.2.3 La expresión del yo a través de sus comedias y ficciones.....	469
4.2.4 Heteronimia.....	494
4.2.5 La autoría deslizada en la instancia del narrador.....	514
 5. CONCLUSIONS/CONCLUSIONES.....	 544
 6. BIBLIOGRAFÍA.....	 565



## 0. INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral, inscrita en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y bajo la dirección del Prof. Dr. Javier García Rodríguez (Universidad de Oviedo) y del Prof. Dr. Pedro Conde Parrado (Universidad de Valladolid) lleva por título “Procesos de configuración autorial en el Siglo de Oro: el caso de Lope de Vega”.

Mi investigación se propone profundizar en el estudio del concepto de autor haciendo una revisión de las aportaciones teóricas que hasta la fecha han aparecido, para poder crear, aplicándolo a un determinado momento histórico, social y literario, un nuevo marco teórico desde el que abrir las posibilidades interpretativas de una de las figuras autoriales más importantes de nuestro panorama literario y de la literatura universal, como es Lope de Vega (1562-1635). He llevado a cabo un estudio en paralelo en el ámbito de la teoría literaria contemporánea, con especial atención a la conceptualización teórica y social de la instancia autorial, y de los estudios literarios de la época áurea española, para enriquecer así ambas disciplinas, probar la eficacia en la aplicabilidad de ciertas teorías literarias en contextos y autores concretos y expandir las posibilidades exegéticas de un autor tan estudiado como el Fénix.

Comienzo el estudio con un repaso por la teorización contemporánea respecto al autor literario, desde la ruptura con los excesos biografistas de los inmanentistas, la idea de la falacia intencional, la muerte del autor proclamada por Barthes y su resurrección en los últimos tiempos, deteniéndonos más demoradamente en la noción de función-autor que Foucault promulga en “Qu'est-ce qu'un auteur?” en sus propuestas de arqueología y genealogía, acercándolo a una función discursiva, y el relevo que los estudios de análisis del discurso, tomando elementos de la retórica clásica, realizan en el ámbito de la autorialidad.

Es importante explicar aquí por qué comenzar el acercamiento teórico al autor que servirá para construir toda la arquitectónica conceptual del resto de la tesis precisamente con *la muerte del autor*. A pesar de la apariencia de paradoja de la elección, hay dos razones de peso para ello, y su explicación es necesaria para la comprensión de la estructura general de nuestro trabajo. En primer lugar, la propuesta de la muerte del autor supuso una indagación tanto terminológica como conceptual que llevó a la conclusión importantísima de la historicidad de la idea de *autor*, de lo que Foucault llamó la función-autor. El autor tal y como se venía entendiendo y estudiando era una necesidad creada históricamente que había tenido un inicio y cuyo fin se promulgaba,

más como desiderátum que como constatación descriptiva. Lo que era la base de los estudios positivistas y exegéticos de toda una tradición crítica se puso en entredicho como verdad universal, afirmando la contingencia del concepto. Los estudios panorámicos a lo largo de los siglos previos a la Modernidad dan la razón a esta conceptualización del autor que se basa en su historicidad. Era muy importante comenzar nuestro estudio por este punto porque la tesis fundamental que se deriva del conjunto del trabajo es que Lope fue, en nuestro ámbito, no solo el primer *autor* moderno, sino el agente que posibilitó y produjo la necesidad del *autor* en su tiempo, fue un “fundador de discursividad”. Es decir, que del mismo modo que Barthes anuncia en 1968 la muerte del autor tal y como se entendía, Lope encarna el nacimiento de ese entendimiento del autor, de la función-autor.

En segundo lugar, dar los primeros pasos con *la muerte del autor* era necesario porque del importantísimo debate y controversia que generó se derivaron todas las propuestas sobre autoría y autorialidad que permiten estudiar al autor hoy. A pesar de nacer como un debate en el ámbito de la hermenéutica, sobre el problema de la intención autorial y la necesidad o no de hacer de ella objeto de estudio, fue la polémica sobre la muerte del autor la que hizo que toda teoría literaria implique una determinada postura frente a la autoría, y este posicionamiento es básico para entender el concepto mismo de literatura de cada corriente o escuela teórica. Son en general consideradas obsoletas las aproximaciones puramente biográficas que tratan de descifrar las obras en busca de datos, así como las lecturas exegéticas que se quedan en la búsqueda de la intención de significado del autor en cada palabra o pasaje. Para poder comprender a autores históricos desde nuestra contemporaneidad tan alejada la interpretación tiene que venir acompañada de una consciencia del concepto de autoría que estamos utilizando. En este caso *la muerte del autor*, además de llevar a la conclusión clave de la historicidad de la función-autor foucaultiana, produjo variadísimos intentos por reconceptualizar el autor de manera que los estudios se alejaran del escritor empírico para poder analizar la instancia autorial teórica que emerge tanto de los textos como de su recepción y del conocimiento de las acciones del escritor concreto que escribió las obras (entre otras acciones ligadas a su condición de escritor, fueran *actos de habla* o no). Las propuestas teóricas son muy variadas, llegan desde múltiples disciplinas y algunas están relacionadas entre sí: podríamos mencionar, además de la “función-autor” de Foucault y de sus “fundadores de discursividad”, el “*pseudo-historical author*”, de Jorge J. E. Gracia, el “proxy” de Hix, los autores del intencionalismo hipotético

propuesto por Tolhurst o Jerrold Levinson, el “*urauthor*” de William Irwin, el “*implied author*” de Booth, el “autor postulado” de Nehamas, el “nivel apreciativo” de Todorov, el “*inferred author*”, el “autor textual” de Aguiar e Silva o Buescu, el “autor modelo” de Umberto Eco, el “autor liminal” o “autor en el umbral” de Mauro Ferraresi, el “*apparent artist*” o “*apparent author*” de Kendall Walton, el “*fictional author*” de Gregory Currie, el “autor abstracto” de Wolf Schmid, la “imagen de autor” de Bajtín, el “ethos” de Aristóteles y el del análisis del discurso actual, el “locutor” de Ducrot, la “postura autorial” de Viala y Meizoz, el “estereotipo” de Amossy o José-Luis Diaz, el “escritor imaginario” o las “escenografías” o “escenarios autoriales” de este mismo estudioso, la “figura autorial” de Maurice Couturier, “el escritor como fantasma” de Jean-Claude Bonnet o “el escritor como representación” de Daniel Oster, o el “autor espectral” de García Hubard. Todas estas instancias teóricas están emparentadas y han surgido al calor de la polémica sobre la muerte del autor y gracias a ella. Todas ellas son las que hemos utilizado para formar el concepto de *autor* que hemos querido analizar en Lope de Vega. Ante tal variedad de propuestas podemos dividir en dos bloques toda esta conceptualización, tal y como la hemos aplicado: por un lado tendríamos un autor que emerge de los textos, tal y como el autor tuvo intención de mostrarse y tal y como es recibido en su lectura; por otro lado tendríamos una figura o imagen de autor que es la suma de los autores textuales de sus diferentes obras más las intenciones y recepciones que tienen sus acciones, tanto en cuanto a sus obras propiamente dichas (qué géneros escribir, la decisión de imprimir, a quien dedica sus obras, etc.) como en su vida en general (puesto que estudiamos a un autor que inscribe su vida en su condición de escritor, ya que no tiene un ser social preestablecido). Ambos conceptos del autor tienen gran parte consciente, voluntaria, estratégica, y otra parte condicionada, inconsciente, casi circunstancial. Estos modelos de autoría que aplicamos al análisis de Lope y su obra, instancias teóricas que ocupan espacios intermedios entre la creación y la recepción situadas en unas circunstancias históricas y unos campos literarios concretos, nacen de *la muerte del autor*. Por todo ello iniciamos aquí nuestro estudio, pues ello nos permitirá sentar las bases para la reconstrucción desde sus ruinas.

Ocupa, asimismo, una parte relevante de este apartado teórico-metodológico una revisión histórica del concepto de autor desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> Utilizamos esta etiqueta de “Siglo de Oro” en lugar de la también utilizada de “Siglos de Oro” (puesto que el periodo que recoge el membrete pertenece a dos siglos diferentes, el XVI y el XVII, aunque su



proponiendo un recorrido que señala, por un lado, el avance del autor en lo que hoy entendemos como *literatura*, y por el otro la irregular y compleja configuración de la subjetividad, cuyo estudio siempre es realizado desde el ámbito de la inscripción de esta en la escritura. Vemos, así, cómo la noción de individuo o de personalidad, no puede separarse, ni es previa —menos aún en el caso especial de Lope de Vega, a quien tratamos de tener presente desde estos capítulos iniciales— a su formulación en un discurso, literario o no, pero siempre a través de una retórica y unas estrategias concretas.

Enmarcamos posteriormente el estudio en el marco conceptual de la *episteme* desarrollado por Michel Foucault explicando los regímenes de conocimiento y estructuras epistémicas que engloban y se filtran en todos los campos de los diferentes periodos históricos, con especial atención al *campo literario* teorizado por Bourdieu. En estos paradigmas y en su relación con las sociedades y los sujetos que representan y validan estos moldes de pensamiento es donde se generan, redefinen, construyen y deconstruyen las ideas y los conceptos, entre ellos el del autor, en paralelo a otros relacionados como el individuo, la identidad y la subjetividad. Estudiamos, una vez cerrado el marco teórico, la *episteme* de la primera modernidad española y su relación con el poder y con la historia material, y las direcciones de la relación entre lo que de ella se filtra en el autor en proceso de formación y lo que las individualidades aportan para el avance o reconfiguración de la *episteme*. Entraremos así de lleno en la pregunta sobre cómo avanza la historia literaria, en un equilibrio entre la modelación colectiva de la *episteme* y las aportaciones de los “logotetas”, “fundadores de lengua” (Barthes) o “fundadores de discursividad” (Foucault), aquellos autores empíricos cuyas acciones son tales que su ejercicio de la función-autor posibilita la creación de nuevos textos, de los que funcionan como modelo, autores en una posición transdiscursiva, creadores de teorías, tradiciones, estilos o disciplinas en el interior de las cuales se ubicarán otros autores y obras que serán posibles gracias a ellos. Entre estos estaría Lope de Vega, en una doble cara de supuesto defensor de la tradición en ciertos momentos y géneros, y dinamizador de las estructuras del estatus autorial en otros, especialmente el teatro (recordemos que fue considerado por Cervantes “Monstruo de la naturaleza”). Encaminamos así nuestro estudio a los binomios de autoría y autoridad, arte y naturaleza, tradición y novedad artística en paralelo al estudio de los procesos de

---

duración es de algo más de cien años) porque es la más utilizada en los estudios académicos del Renacimiento y el Barroco.

legitimación, el desarrollo del gusto, la conformación histórica y teórica del canon y su relación con la innovación, tratando de aplicar teorías contemporáneas que arrojen luz sobre estas cuestiones pero sin perder de vista la significación que cada uno de esos signos lingüísticos y conceptos tenían en la época de recepción inicial.

Así pues, asentada la parte teórica e histórica, el objetivo es analizar después, centrándome en el siglo XVII español ya contextualizado, diferentes estrategias que intervienen en los procesos de configuración autorial. Para ello, la complejidad de una época que marca un punto de inflexión y la casuística tan diversa que caracteriza a un momento de cambio nos obligan a centrar el estudio en un caso concreto para hacer viable la investigación y poder seleccionar material y un corpus abarcable para la parte analítica. La selección del caso de Lope de Vega puede resultar paradójica en su planteamiento: Lope es, por un lado, una excepción, ejemplar único —el fénix de los ingenios, recordemos— (como escribió M. Chavalier: “Lope aparte, siempre aparte” [2004: 203-204])<sup>3</sup> y por otro lado el autor más representativo. Esto es así porque con su especial situación por su clase social, su profesionalización y su afiliación voluntaria a la tradición, sumadas a las estrategias conscientes que lleva a cabo para inscribirse en el mundo y el campo literario, es quien instauro un nuevo concepto de *autor* que servirá de molde para toda la Modernidad, sin poder ocuparlo plenamente él mismo. Los “procesos de configuración autorial” de los que hablamos en el título de nuestro estudio se refieren, por tanto, al *self-fashioning* llevado a cabo por Lope para el moldeado de su figura autorial, pero también a la configuración epistémica que produce Lope, su condición de *fundador de discursividad*: mediante sus acciones y su escritura instauro un nuevo *ser autor* que no era posible antes de su caso. Estudiados ya los elementos contextuales que hacen de condición de posibilidad para su excepción, estudiaremos lo concerniente a lo estratégico, que es lo que verdaderamente funcionará como génesis de la función-autor explicada por Foucault.

---

<sup>3</sup> Es interesante recordar aquí una apreciación que José María Micó ha hecho sobre los autores y obras clásicas en su reciente edición de la *Comedia* de Dante (2018: 7): “A los grandes autores y textos clásicos que constituyen lo que suele llamarse el canon literario los perjudica un equívoco que conviene deshacer: nos parece que están ahí, en su limbo, porque contienen la esencia y alcanzaron la excelencia en la representación de las líneas de fuerza de la historia, la cultura y el pensamiento de su época; damos por hecho que son característicos de una lengua, o de una nación, o de un tiempo histórico, o de un estilo artístico, o de una institución literaria como pueden ser los grandes géneros. Pero lo cierto es que no los define su representatividad y están ahí porque no se parecen a sus contemporáneos, porque transgredieron las normas, superaron las teorías e hicieron algo que nadie más hizo. [...] El canon literario no recoge la uniformidad, sino la singularidad y la diferencia. La tradición literaria no es una exposición de modelos, sino una reunión de excepciones y extravagancias. Son clásicos porque son de otra clase”.

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

En segundo lugar los elementos paratextuales, como prólogos, retratos, dedicatorias, etc., en su conexión con las prácticas de la época y la situación socioeconómica, de jerarquía social y literaria de los autores. El paratexto en el Siglo de Oro ha sido un objeto de análisis importante en los últimos años, con trabajos como los de Alberto Porqueras Mayo, Anne Cayuela o Florence d’Artois, y este campo de estudio se ha revelado como uno de los grandes caminos a seguir por los investigadores siglodoristas en los próximos años. El caso de Lope es especialmente rico en este material, por su feracidad y su temprana aceptación de la imprenta que otros escritores rechazaban, por lo que el estudio de todo el aparato paratextual es una parte imprescindible en esta tesis doctoral.

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

Por otro lado, dentro también de las estrategias de construcción autorial literarias intratextuales encontramos otras formas de autorrepresentación y creación novedosa de la función-autor: la expresión del yo a través del otro. Esto lo lleva a cabo Lope en una

amplia diversidad de “experimentos” e innovaciones, como la ocultación del autor como forma de marcación, mediante la anonimia y pseudonimia autorial como estrategia; la pseudonimia de los romances de juventud, las comedias o *La Dorotea*; la expresión del yo a través del teatro, práctica de difícil realización y que pone a prueba mediante la metaficción; la heteronimia a través de la figura del Licenciado Tomé de Burguillos, y la autoría deslizada en la instancia del narrador en varias obras épicas y en sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

Como se puede ir intuyendo, el corpus utilizado para la realización de la tesis consta de la totalidad de la obra de Lope. Es cierto que, a diferencia de la mayoría de estudios amplios sobre el autor madrileño, el teatro, donde ostentaría la monarquía cómica y tendría la mayor cantidad de obras, es el género menos representado en cuanto a los textos, con una serie de calas en momentos precisos sobre muy diversos temas. Esto se debe a que el teatro, por sus peculiares condiciones en el modo de elocución, se resiste más a la intervención o el deslizamiento autorial: allí donde no hay narrador ni yo poético el autor se esconde tras los personajes y sus parlamentos, el biografismo tras elementos de la historia o nombres, o la arquitectura metateatral de pasajes metadiscursivos, pero siempre estará más escondido entre estas bambalinas que en otros géneros. Por lo demás, las obras no teatrales de Lope están recogidas, creemos, en su totalidad, en un intento por que la variedad genérica y del corpus ayudara a entender la multidimensionalidad autorial que tratamos de prefigurar en este estudio.

Cuando la ejemplificación se refiere a un elemento transversal, y no parte del análisis de una obra determinada, hemos tratado en todos los casos de comenzar la muestra con extractos sacados de *La vega del Parnaso* (1637), última obra que Lope dejó preparada y en la cual se recogen, aunque no solo, sus últimos escritos literarios. Esta decisión viene dada por mi participación en el proyecto de investigación “Edición y estudio de los poemas de *La vega del Parnaso* de Lope de Vega” (FFI2011-25673). Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación e integrado en el programa Consolider *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación* (CSD-2009-00033)-Ministerio de Ciencia e Innovación. Al colaborar en la edición de algunos textos de *La vega del Parnaso* pude percatarme de que esta obra, tan poco conocida y estudiada en general pese a su calidad, era un compendio de lo mejor de Lope en diversos géneros. La obra es un microcosmos textual en el que se recogen textos de diferentes épocas, tanto de comienzos del siglo XVII como de pocos días antes

de su muerte, de diferentes géneros —desde discursos hasta comedias palaciegas<sup>4</sup> u obras de excéntrica genericidad— y de variados tonos y contenidos: se entremezclan el desengaño de la etapa *de senectute* con la irreverencia, la elegancia y cortesía de un Lope servil con los agentes del poder con la crítica y oposición abierta a los gobernantes y poderosos, la autobiografía profesional con los versos intimistas y pesimistas del anciano Lope. Me pareció, así, que tomar como punto de referencia este microcosmos y utilizarlo en la ejemplificación de todas las estrategias era una buena forma de demostrar que los procesos de los que voy dando cuenta no son residuales en la obra de Lope, ni rebuscados ejemplos de las obras más recónditas, o extraídos cada uno de forma independiente para el asunto que argumentamos, sino que en una sola obra como esta podemos encontrar prácticamente todo aquello que vamos desgranando de la amplia práctica autorial de Lope. Asimismo, reivindicamos con este pequeño gesto una obra bastante olvidada y cuya reciente edición pretendemos que sirva como revitalización.

Los objetivos generales de nuestro trabajo, por tanto, serían:

1. Mostrar la viabilidad de la aplicación de las teorías literarias contemporáneas a ámbitos concretos de creación y recepción como herramientas que arrojan luz sobre los estudios de crítica y teoría literaria.

2. Indagar y profundizar en los conceptos generales de *episteme* y *autor* en los procesos de su desarrollo y especialmente aplicados a la España del siglo XVII.

3. Expandir nuevas estrategias interpretativas sobre Lope de Vega como figura clave de la reconfiguración del concepto y la instancia autorial en el camino a la Modernidad, en una visión abarcadora de los procesos propios y ajenos, conscientes e inconscientes mediante los que esto se produce, que trata de ir de lo microtextual a lo social en un camino que recorra los elementos retóricos y discursivos en todos sus niveles, los campos literarios y culturales, las estructuras epistémicas y los ámbitos de poder, económicos, políticos y sociales.

Mi propuesta, en última instancia, es aportar una nueva perspectiva global de Lope de Vega en todas sus dimensiones, huyendo del tradicional biografismo al que se ha sometido la lectura de su obra, y haciendo un esfuerzo de lectura integral, que no se fije en un aspecto concretísimo de su producción, sino que aúne en lo posible todas sus

---

<sup>4</sup> La crítica no se pone de acuerdo en si la inclusión de las comedias en esta obra fue idea de Lope o decisión posterior de los editores: la primera postura es sostenida por Profeti (2013), mientras que la segunda tiene a Pedraza a la cabeza (*vid.* edición).

facetas. Continuamente encontramos textos que utilizan la obra de Lope para reconstruir su vida y a partir de ahí su personalidad real, partiendo de la premisa de la sinceridad, de una plasmación poco menos que directa o transparente en lo literario. A mí me gustaría señalar los procesos que hacen de eso una falacia. No es que quiera invalidar esas reconstrucciones históricas, que presumiblemente se ajustan bastante a la realidad, pero lejos de dar una interpretación o una figura nítida o definitiva desde toda esa información que se tiene de Lope, me gustaría negarla. Creo que la manera de entender a Lope autor ha de ser dialéctica, superponiendo distintas láminas desde lugares diferentes hasta formar un autor tridimensional u “holograma” (el famoso *self-fashioning* o la creación de un ethos textual, paratextual y extratextual —estratégico—, biográfico y autorial-literario, que es diferente en el tiempo y los diferentes géneros; las imágenes de Lope que crean los demás, literarias y no literarias, directas e indirectas, lo que el campo literario y el momento histórico-social —desde el punto de vista de la episteme— tiene que ver con las diferentes lecturas y estrategias de Lope y los demás...). En definitiva, no contestar a la pregunta de quién fue Lope, sino más bien a aquella de qué es y qué supone Lope, entendiendo “Lope” como una instancia literaria.

Son amplios y variados los estudios sobre el concepto de autor en el siglo XX y las revisiones que de esos estudios se han realizado en los últimos años. Asimismo, Lope es un autor que desde su éxito inicial no ha salido del canon y es uno de los clásicos españoles que siguen generando nuevas visiones, acercamientos e interpretaciones (incluso nuevo *corpus* recuperado, como el reciente caso de la comedia *Mujeres y criados*) por su prolijidad, la novedad que supuso en su momento, la ambigüedad de algunas de sus posturas y la complejidad tanto biográfica como de su personalidad y su obra. Sin embargo, no ha habido hasta ahora un intento de aunar la teoría literaria contemporánea en alguna de sus corrientes y la obra y la figura de Lope como un todo en una mirada totalizadora que ofrezca nuevas aportaciones tanto en el campo teórico como en los estudios lopescos. Sí que hay propuestas interesantes en un ámbito más general, como la obra de Ruiz Pérez en el ámbito de la lírica, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* o muy recientemente (2019) “Subjetividad sentimental y sujeto autorial: trayectoria y niveles (en la lírica áurea)”, el trabajo de David Castillo y Nicholas Spadaccini sobre “La construcción de identidades en la primera modernidad española”, o las jornadas sobre “El autor oculto



en la España de los siglos XIV a XVIII” organizadas por el Instituto de España en 2011<sup>5</sup>, trabajos específicos dentro de problemáticas concretas que vamos a tratar, como en el ámbito de los paratextos el volumen que coordinan Arredondo, Civil y Moner sobre *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)* (2009), el artículo de Fernando Rodríguez Mansilla “«Como es uso y costumbre»: el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes”, así como obras sobre otros autores españoles del periodo que son claves tanto para el estudio de la literatura áurea desde una nueva perspectiva como para nuestro trabajo, como el de Carlos M. Gutiérrez sobre Quevedo (*La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*), el de Javier Jiménez Belmonte en torno a la figura del marqués de Esquilache (*Las Obras en Verso del príncipe de Esquilache. Amateurismo y conciencia literaria*), el de Albert Jornet Somoza, *El autor en los tiempos de Góngora. Hacia una teoría de los regímenes autoriales*, o la obra de conjunto *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. También existen obras recientes centradas en la figura de Lope de Vega que trabajan en la línea de estudio que he pretendido seguir, pero centrando su objetivo en uno de los géneros u obras trabajados por Lope: o bien en el Lope dramaturgo como figura clave de la profesionalización del escritor en el siglo XVII español (Alejandro García Reidy, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*), o bien en los paratextos iniciales de las *Rimas* como forma de figuración autorial (Avilés Icedo, 2018), en las diferentes posturas hacia sus actos de escritura (Brown, 2010) o bien fijándose en el Lope poeta lírico defensor de la tradición española de poesía *llana*, como en el caso de Antonio Sánchez Jiménez (*Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*), quien ha estudiado varias estrategias de autoconfiguración de nuestro autor en diversos trabajos. Entendemos por esto que parte del objetivo de esta tesis es de carácter recopilatorio. Siguiendo sus modelos nos hemos propuesto retornar a Lope con una nueva visión que, utilizando las herramientas y posibilidades de la teoría, no nos haga caer en el anacronismo, sino comprender mejor cómo era la estructura de pensamiento de esa otra época y entender, desde esa nueva perspectiva, los conceptos en su propio marco.

La aportación de este trabajo, por tanto, es, además de recopilatoria en cuanto a lo bibliográfico, unificadora en cuanto a una nueva mirada hacia Lope desde todas las perspectivas posibles. Se aporta aquí una visión general del autor desde una visión

---

<sup>5</sup> Las actas están recogidas en Le Guellec (ed.) (2014).

nueva, aunque tenga grandes deudas con miradas parciales anteriores. Aporta también todo un estudio sobre el autor en la contemporaneidad, algo que no se había realizado en nuestro ámbito de una manera general, junto a un recorrido histórico del concepto, elementos que permiten cimentar el estudio analítico e interpretativo posterior. Arriesga, además, en proponer a Lope de Vega no solo como una marca, como ya habían hecho otros estudiosos, sino como el primer autor moderno y el causante de la llamada *función-autor*.

Esta tesis pretendía desde sus inicios tomarse como lo que es por definición: un trabajo con las pretensiones y expectativas de una investigadora en formación que tiene como objetivo el aprendizaje profundo de todos los aspectos de la práctica investigadora. Por ello quise que tuviera un triple carácter: teórico, histórico y analítico. De este modo, estas tres formas de acercamiento al fenómeno literario están reunidas en un conjunto que visto parcialmente puede parecer a simple vista no del todo unitario, pero que tiene su razón de ser en la fundamentación metodológica pluralista que creo necesaria para el acercamiento a una obra y un autor tan inmensos, en todos los sentidos, como Lope. Por otro lado, este trabajo de investigación pretende ser un estudio interdisciplinar con dos grandes pilares; de un lado la Teoría literaria contemporánea, y de otro los estudios literarios en torno al Siglo de Oro español y sobre Lope de Vega. Hemos tomado de la primera los marcos teóricos, las propuestas terminológicas, las explicaciones del funcionamiento de los procesos históricos e ideológicos, las nuevas herramientas de análisis, ejemplificando con elementos de la obra y figura de Lope de Vega. Por otro lado, y en un segundo momento, nos centramos en Lope tratando de ordenar los datos generales y extraídos del análisis en las propuestas de clasificación teórica.

Dentro de las disciplinas que se inscriben en la Teoría de la literatura en la contemporaneidad nos hemos acercado a las propuestas teóricas de Michel Foucault en sus estudios arqueológicos sobre la *episteme* y el autor, y en general a las del *New Historicism* que estudia la obra como producto de una época y que presta especial atención a las prácticas discursivas en relación a la cultura y el conocimiento y las estrategias de poder, en especial a las propuestas iniciales de su figura clave, Stephen Greenblatt y su concepto de *self-fashioning*, aplicando las teorías que él desarrolla para el siglo XVII inglés a nuestro ámbito de estudio hispánico.

También nos han resultado de interés los llamados *Career Studies*, los estudios de la carrera de un escritor o escritores fundándose en modelos “profesionales” de la

Antigüedad clásica y en las alternativas genérico-estilísticas. Este tipo de estudios aplicados a Lope de Vega nos han parecido muy útiles, por la delicada y compleja relación de Lope con la tradición asentada, la producción en muy diversos géneros y las diferentes ideas y niveles de equilibrio entre arte y naturaleza, originalidad y tradición que mantiene en cada uno de ellos, y por las amplias diferencias que a lo largo de su vida y su carrera mostró respecto a su producción literaria y respecto a su pensamiento sobre la creación.

Para el análisis retórico del corpus literario lopesco que pretendemos abordar nos han sido de gran utilidad las herramientas y sobre todo la perspectiva de disciplinas como la psicología social (Goffman), el construccionismo social (Gergen [1986]), la neorretórica y el análisis del discurso aplicado a la autorialidad (grupo ADARR), y las teorías de la recepción nos ayudarán a sentar la base para la parte concerniente a la construcción autorial autoconsciente que planifica su recepción.

Las siguientes páginas son el intento de puesta en práctica de lo anteriormente expuesto. Pese a lo escurridizo y proteico del objeto de estudio (decía Luis Cernuda que “Lope fue siempre el listo Lope, vivo o muerto”), esperamos aportar un mínimo de luz, aunque por sí mismo, Lope, como dice en uno de sus emblemas, *Suo se lumine prodit* (“Se delata por su luz”).

## **1. PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE EL AUTOR**

“The point of departure for any contemporary investigation into the history of the author is Michel Foucault’s influential formulation in the essay «What Is an Author?» (1969) of the «author-function» as a historical phenomenon”. Con estas palabras comienza Kevin Pask *The emergence of the English author. Scripting the life of the poet in Early Modern England* (1996: 1). A nosotros, que nos disponemos a abordar la tarea de rastrear la configuración autorial en el ámbito hispánico en esa temprana modernidad, la cautela nos obliga a adelantar el punto de partida y comenzar el marco teórico con otro ensayo, publicado un año antes. Hablamos, claro, de “La muerte del autor”, de Roland Barthes, texto tan influyente como el del propio Foucault y con el que este dialoga. Si buscamos demostrar el surgimiento o la creación de una nueva conceptualización del autor en un momento concreto, en consonancia con la caracterización foucaultiana de esta figura-función como fenómeno histórico, el manifiesto de Barthes que proclama su muerte en 1968 se nos presenta como el broche perfecto para cerrar la “biografía” de un concepto y abrir simultáneamente el círculo de reflexión (y hermenéutico, por su contenido) que tenemos por delante.

### **1.1 *Autour de la muerte del autor***

La cuestión teórica de la muerte del autor ha tenido y tiene una enorme influencia en la teoría de la literatura y en variados campos del saber a lo largo y ancho del continente europeo y también fuera de él. Es una cuestión, sin embargo, que surgió de forma muy localizada en Francia, a través de dos grandes figuras del país galo. Desde allí las repercusiones y la polémica fueron disgregándose y llegando a gran parte del globo. Estudiaremos tanto las propuestas esenciales primigenias como el proceso de expansión que tuvo este concepto.

#### **1.1.1 Teoría del dominó**

Es difícil de creer que un texto de apenas unas pocas páginas esté a la altura en trascendencia e impacto de los acontecimientos que supusieron su trasfondo: “La

muerte del autor”, con el París del 68 de escenario histórico, es una obra cuya repercusión en diferentes niveles es complicada de calibrar por su magnitud y la heterogeneidad de sus derivaciones, que llegan hasta la actualidad. *LAS ESTRUCTURAS NO SALEN A LA CALLE* es un lema que apareció en la pizarra de un salón de la Sorbonne en mayo del 68, según se recuerda en el diálogo posterior a la conferencia de Foucault del año siguiente (Foucault y Link, 2010: 50). Y sin embargo, el mensaje de quien había sido uno de los estructuralistas más renombrados, en ese momento ya postestructuralista, Roland Barthes en “La mort de l’auteur” ha repercutido y sigue resonando con fuerza en varios campos de todos los estudios humanísticos<sup>6</sup>. Manifestar que el autor ha muerto es, evidentemente, sembrar minas en algunos campos, como la hermenéutica, con sus implicaciones en la teoría, la crítica y la historia literarias, pero tiene también sus consecuencias, quizá no tan obvias, allá donde miremos: muerto el Autor, muertas “sus hipóstasis” (Barthes, 1987a: 70). La teología, basada en la mayoría de grandes religiones en sus libros sagrados dictados directamente por Dios, se queda huérfana de Padre (veremos la relación entre la muerte del autor y las anteriores manifestaciones de la muerte del “hombre” y la muerte de Dios); la Ley, como la suma de los textos que la componen, se tambalea; desaparece la responsabilidad que se le adjudicaba al autor, con la mirada puesta alternativamente en la ética y el ámbito jurídico<sup>7</sup>, y con ella, su reverso: los derechos de autor<sup>8</sup>, que no solo remiten al plagio y otras complicaciones jurídicas, sino que tienen en la economía del campo literario, y por tanto en el mercado, una importancia decisiva. En la sociedad y las ciencias sociales, aliadas con la estocada hermenéutica que supone la desaparición del autor, poco ha importado la deriva del sentido de la que se ha hablado como resultado lógico, porque esta defunción ha sido también condición de posibilidad para una mirada seria a todas las interpretaciones del feminismo<sup>9</sup>, el poscolonialismo, las

---

<sup>6</sup> Para un resumen de las actuales visiones interdisciplinares sobre el tema *vid.* Pérez Fontdevila y Torras, 2016 y Pérez Fontdevila, 2017

<sup>7</sup> Una buena monografía sobre la relación del autor con el derecho a través del nombre del autor, elemento unificador de la persona jurídica y creadora, la obra y la responsabilidad, es la de Sandra Travers de Faultrier (2001).

<sup>8</sup> Para una visión interdisciplinar de la relación entre el debate sobre el autor y las leyes sobre *copyright* y derechos de autor, *vid.* Woodmansee y Jaszi (eds.), 1994. Para una revisión profunda del plagio literario en las literaturas hispánicas *vid.* Perromat, 2010, Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, 2011 y Castán, 2009 (especialmente los capítulos VIII y IX).

<sup>9</sup> Para una ampliación de la relación entre el concepto de autor y la crítica feminista *vid.* Nancy Miller (1993), Cróquer (2016), Kamuf (2016) y la recopilación de trabajos editados por Pérez Fontdevila y Torras Frances (2019). Un panorama diacrónico sobre la identidad autorial femenina en nuestras letras es la recopilación de Neira y Martos (eds.), 2018; también lo lleva a cabo para el final de la Edad Media y primer Renacimiento Villegas de la Torre (2019).

humanidades digitales y estudios de performatividad<sup>10</sup> y todas las nuevas corrientes que Harold Bloom englobaba en la Escuela del Resentimiento. La política, la sociología, la historia, la antropología, la filosofía, por mucho que “las estructuras no salgan a la calle”, son testigos de cómo el llevar a sus últimas consecuencias ciertos planteamientos estructuralistas ha hecho que el aislamiento de lo textual se convierta en la apertura a una nueva etapa gnoseológica. Los giros lingüístico e interpretativo (la cualidad discursiva de todo lo experiencial, el mundo leído como texto, como ensaya la antropología hermenéutica siguiendo a Ricoeur (*vid.* Fernández de Rota y Monter, 2007: 522) o la textualidad de la historia y su literariedad, como postula Hayden White (2003), unidos a la muerte del autor, van señalando el nuevo paradigma postmoderno. En él no puede haber valores si no hay autoridad (aparejada esta, evidentemente, al autor recién suprimido), ni grandes relatos, como planteaba Lyotard, si no hay quien los cuente (hemos borrado la teología, la razón como el sueño ilustrado de la modernidad civilizadora, y el hombre<sup>11</sup>, diluido en el marxismo como efecto de un sistema o conjunto de estructuras, o en el psicoanálisis como fuerza inconsciente), y nos replanteamos incluso el estatuto de la realidad (la cultura del simulacro de Baudrillard, el constructivismo social, etc.). La muerte del autor se revela, en definitiva, como una verdadera ruptura epistemológica, cuyo valor político performativo se suma al resto de actos revolucionarios del 68 francés, como apunta Marc Escola: “le texte est à lire comme un «manifeste», et la réflexion est ouvertement politique (elle s'attache aux enjeux politiques d'une «rupture» épistémologique) qui fait entendre l'écho des «événements» de mai 1968” (2002).

Maurice Biriotti apunta seis elementos que tienen que ver con la muerte del autor y que podemos entender desde la causalidad o desde las implicaciones y consecuencias

---

<sup>10</sup> Sobre la aplicación del concepto de autoría a estos dos últimos estudios *vid.* el trabajo conjunto de Berensmeyer, Buelens y Demoor, 2016.

<sup>11</sup> Foucault hablaba en *Les mots et les choses* del “hombre” como un constructo resultado de una determinada *episteme*, que se define así por su historicidad, y, en consecuencia, vaticinaba la muerte del “hombre”: “el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido —la cultura europea a partir del siglo XVI— puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber nos ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y sus secretos; de hecho, entre todas las mutaciones que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las identidades, las diferencias, los caracteres, los equivalentes, las palabras [...], una sola, la que se inició hace un siglo y medio y que quizá está en vías de cerrarse, dejó aparecer la figura del hombre. Y no se trató de la liberación de una vieja inquietud, del paso a la conciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que desde hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin” (1968: 375). Otros filósofos de la posmodernidad han hablado también de la muerte del “Sujeto”, desde Ihab Hassan a Hal Foster o Jean François Lyotard (*vid.* Oleza, 2008: 6).



que el ensayo de Barthes trae consigo: 1. El descrédito del concepto de intencionalidad. 2. Estructuralismo: arbitrariedad del signo lingüístico de Saussure y prevalencia de la estructura social sobre los actos o intenciones individuales. 3. Teoría de la recepción, hermenéutica y semiótica: el lector. 4. Deconstrucción. 5. Elemento político: ataque al sujeto humanista por su implicación racista, sexista e imperialista. 6. Freud. Complejidad de la psique, dificultad de su intencionalidad (Biriotti, 1993). A partir de estas premisas de partida-llegada, podremos leer el ensayo de Barthes prestando atención a todo el espectro de ramificaciones que comporta.

Veremos cuáles son los postulados clave del ensayo de Barthes y dónde están las raíces y la savia que lo alimenta, para poder así comprender sus derivaciones y el debate crítico que ha originado y esbozar una breve revisión de las voces que en él han intervenido.

### **1.1.2 La muerte del autor, por Ronald Barthes**

Barthes explica que el acto de escritura es un acto de borrado de toda voz, del origen (1987a: 65). La escritura supone para él la disolución de toda identidad, hasta su desaparición. Descubrimos aquí la huella de la influencia derrideana, que Foucault le achacará por la oposición obra/escritura. Atento al reproche, Barthes publica en 1971 *De l'œuvre au texte* y resuelve el malestar de la clasificación en favor del texto y no de la escritura, como explica Link en las apostillas a “¿Qué es un autor?” (Foucault y Link, 2010: 70). El autor para Barthes termina, muere irremediamente donde comienza la escritura (1987a: 65-66); lo argumenta con presupuestos de las últimas corrientes de la lingüística, sin mencionar nombres (resuena obviamente Benveniste) (1987a: 68). La necesidad de la proclamación de esta muerte del autor viene dada por lo que podemos llamar una “ilusión de autor” que ha existido durante siglos por una ficción históricamente constituida, un “personaje” producido socialmente en la modernidad, resultado de la revalorización del sujeto gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la nueva fe personal de la Reforma (1987a: 66). En la traslación a la literatura de esta dignificación moderna del individuo, Barthes nos dice que “es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor” (1987a: 66). Nos da aquí una de las claves de aquello a lo que pretende

enfrentarse el crítico con el anuncio de esta defunción: los estudios literarios, sobre todo los académicos y universitarios, especialmente en Francia, seguían anclados, salvo algunas excepciones que visitaremos, en el historicismo positivista nacido en el siglo XIX y representado por Sainte-Beuve<sup>12</sup>, o ya en el siglo XX por Gustave Lanson. Estos estudios tienen una pretensión científicista y toman como objeto de estudio el autor literario. El biografismo y el conocimiento exhaustivo y erudito del contexto de producción son la base de su metodología, medio por el cual pretenden llegar al conocimiento profundo del autor, y con ello al significado último de la obra, la intención autorial, depositada en el texto. Esto es lo que algunos teóricos caracterizarían como *intencionalismo subjetivo*<sup>13</sup>.

Contra este intencionalismo es contra el que batalla Barthes, con un texto que se introduce en la esencia de la Hermenéutica. El autor que suprime es el que es considerado la autoridad sobre el texto, aquel que es garante de su significado inequívoco y cuya intención hay que descifrar en el texto para poder comprenderlo. El autor es, en “La mort de l’auteur”, al menos en uno de sus sentidos, sinónimo del autor empírico, el individuo “real” que ha creado el texto en un momento histórico concreto y encerrando en él un significado invariable a descubrir. La exégesis de los textos se convierte así, desde esta noción y valoración del autor, en una *lectura hacia el origen* que desvelará el significado oculto, validado por aquellos que han sido legitimados para ello. La necesidad de interpretación, es decir, la opacidad de los significados, no está, por tanto, reñida en absoluto con la búsqueda de la intencionalidad autorial, sino todo lo contrario. Esta visión de las condiciones de comprensión e interpretabilidad de los textos que el historicismo perpetúa en los estudios literarios tiene una sombra alargada desde los comienzos de la reflexión sobre la historicidad de los textos. Desde la

---

<sup>12</sup> Es lógico que Barthes, cuando recorre los autores pioneros que han sentido la tentación del derrumbamiento del autor, incluya a Proust, quien escribe *Contra Sainte-Beuve*, manifestando su rechazo al modelo y el método crítico del historiador literario y explicando ya distinciones que reaparecerán con más fuerza avanzado el siglo XX: “qu’un livre est le produit d’un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c’est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir” (Brunn, 2001: 148).

<sup>13</sup> *Vid.* Gibbs, 1999: 240-245. Puede ser interesante, en la revisión que Gibbs lleva a cabo en este capítulo (pp. 234-272) de las perspectivas sobre la intención, la separación que establece entre las diferentes corrientes y posturas que vamos a ir desarrollando: “Subjective Intentionalism”, “New Criticism”, “The Intentionalist Backlash” (aquí estarían Hirsch y Juhl), “Poststructuralist view”, “Reader-Response criticism”, “The Intentions-are-everything view” (Knapp y Michaels, fundamentalmente), “Hypothetical Intentionalism” y “Departing from Authorial Intentions”.

hermenéutica bíblica<sup>14</sup>, básicamente establecida por Santo Tomás, que lidiaba con la incontestable palabra de Dios a través de la teoría de los cuatro sentidos (literal, moral, alegórico y anagógico), de tanta influencia en la historia de la disciplina (*vid.* Domínguez Caparrós, 1993 y 1998), a la retórica clásica o las teorías de san Agustín que distinguían lo escrito (*scriptum*) de la intención del autor (*voluntas*), y el sentido literal (*propria*) del figurado (*translata*) en el ámbito estilístico, pasando por las lecturas alegóricas de los mitos en la antigua Grecia (Compagnon, 1998: 56-59), o los debates entre los lingüistas andalusíes del siglo XI por la naturaleza del significado de los textos, superficial u oculto (Said, 2008: 55). El anclaje de la intencionalidad autorial como base de la interpretación se da para los textos literarios en la hermenéutica filológica y fundacional de Schleiermacher, para quien “la reconstruction de l’intention est la condition nécessaire et suffisante de la détermination du sens de l’oeuvre” (*apud* Compagnon, 1998). Contra todo esto se posiciona la muerte del autor, negando la validez de estos presupuestos e invirtiendo el polo desde el autor hacia el lector, utilizando el argumento de la autonomía del texto (“es el lenguaje, y no el autor, el que habla” [Barthes, 1987a: 67]) como camino para llegar a la emancipación del lector: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1987a: 71).

### 1.1.3 Antecedentes. El origen del fin. Del autor al lector

La muerte del autor anunciada y promulgada por Barthes en el 68 supone una oposición frontal a estos principios y métodos de los estudios literarios, y con ello un posicionamiento político<sup>15</sup>, contra una forma de control social y de ideología doctrinaria, que es el punto de llegada de la ejercitación del poder mediante la autoridad y la autorización que supone la creencia en un único sentido originario. Esta defunción, sin embargo, no aparece *ex nihilo*, sino que es el último eslabón y la consecuencia

---

<sup>14</sup> La hermenéutica cristiana católica (la lectura protestante de la Palabra permite una interpretación individual) exige por definición una doble determinación: la autoridad, que emana de Dios en el caso del Antiguo Testamento, y de los Apóstoles en el caso del Nuevo; y la autoría, la posesión de la Palabra divina. Requiere normativismo, significado único, universalismo, intencionalidad, aceptación personal y colectiva, acomodación de la actuación vital a lo leído en la palabra, etc.

<sup>15</sup> Desde las posturas contrarias, del intencionalismo radical, también están de acuerdo en que este es en última instancia un debate político. Ian Wright da la razón a Hirsch en esto: “the dispute between these two modes is not one which is likely to be resolved either by literary or by epistemological argument alone, since what is at stake here is ultimately a political question, a question of what kind of culture we wish to have” (1986: 60).

lógica de un recorrido con antecedentes en diferentes disciplinas: desde la muerte de Dios —es obvio el sentido teológico que adquiere la interpretación basada en la intención autorial— planteada por Nietzsche<sup>16</sup> a la ruptura de la unidad y la intención consciente del sujeto que suponen tanto la crítica psicoanalítica como la marxista, así como la práctica creativa y reflexiva de algunos creadores literarios que tienden a difuminar su presencia en el texto o a subrayar directamente su ausencia de él (Barthes habla de Mallarmé, Valéry, Proust y el Surrealismo [1987a: 66-68], pero podríamos añadir también ciertas corrientes narrativas modernas y postmodernas<sup>17</sup>) (Couturier, 1995: 240).

Las aportaciones más decisivas que se suman al proceso de desaparición del autor las encontramos en la hermenéutica y en la crítica literaria, en un momento en que esta última lucha por constituirse como disciplina científica autónoma, independiente de la historia y la psicología. Con la fenomenología hermenéutica heideggeriana, deudora de la fenomenología trascendental de Husserl, es donde se rompe con la ilusión de la intencionalidad. La naturaleza de la interpretación, introducido el factor de la inherente e imperativa precomprensión, no puede basarse en una intención original no reconstruible. Esta idea es continuada y aplicada a los textos literarios pocos años antes de la proclamación de Barthes, en *Wahrheit und Methode (Verdad y método)* (1960) de Hans-Georg Gadamer, quien enuncia la fusión de horizontes como posibilidad de aunar el pasado originario con el presente del lector, desterrando la visión centrada en el autor y el restablecimiento de su intención significativa (*vid.* Ferraris, 2000: 203-249).

En la crítica literaria, por su parte, surgieron a comienzos del siglo XX una serie de corrientes en oposición al historicismo positivista, el creciente interés por la excéntrica figura del genio maldito heredada de las poéticas románticas (un buen ejemplo sería la aparición en 1884 de *Les Poètes maudits* de Verlaine [*vid.* Pron, 2014: 254]) y la crítica literaria impresionista. El Formalismo ruso, surgido en Moscú y San Petersburgo en los años anteriores a la revolución rusa, mantiene las pretensiones de científicidad del

---

<sup>16</sup> Para Helena Buescu “o proyecto de Barthes retoma o motivo nietzschiano da «morte de Deus» e introdu-lo nos estudos literários” (1998: 15). Hay que ser cuidadosos, de todos modos, al realizar esta identificación, puesto que aunque se comprende la similitud en su sentido general, algunos autores han señalado la diferencia fundamental entre ambas “muertes”: para William H. Gass, por ejemplo, no se pueden equiparar, porque la muerte de Dios implica que nunca ha existido y que no puede seguir existiendo racionalmente la creencia en él, mientras que la muerte del autor, bajo su punto de vista, es una cuestión de grado, un giro, un rebajamiento de la autoridad “teológica” del autor, que, no obstante, sigue existiendo y siendo necesario (1984: 3). Para la visión de Nietzsche y Kierkegaard como antecedentes del debate sobre la muerte del autor *vid.* también Sáez Tajafuerce (2015).

<sup>17</sup> Para el caso español *vid.* Lozano Mijares, 2007.

positivismo, pero trasladando el objeto de estudio del autor al texto literario. Es el propio texto, en la especificidad de su lenguaje literario, desviado del estándar, el centro de su atención, la fuente de la literariedad, la unidad y el sentido. Así es también para otras corrientes inmanentistas como el *New Criticism* estadounidense<sup>18</sup>, que con su método de *close reading* pretende obviar la historicidad de los textos y opta por un acercamiento puramente intrínseco a lo literario. Fue en el seno de esta corriente del formalismo americano donde surgió el influyente concepto de *falacia intencional*. Tal era el título del artículo que en 1946 publicaron el *new critic* William Wimsatt y el filósofo Monroe C. Beardsley, en el que negaban tanto la posibilidad<sup>19</sup> como la pertinencia de la indagación en la intención del autor para valorar la obra literaria, sentando así las bases teóricas de la práctica crítica que ya un nutrido grupo de estudiosos estaban llevando a cabo en la universidad americana. El punto de vista de Wimsatt y Beardsley parte de la controversia *The Personal Heresy*, un intercambio de artículos entre Tylliard y Lewis (1939) sobre si la obra literaria reflejaba la psicología del autor (Tylliard) o era independiente de ella (Lewis). Para la pareja de estudiosos esta teoría del “reflejo” encubre la fe en la diferencia o superioridad del genio creador de la teoría expresiva, y la falacia intencional que impregnaba la crítica hasta la llegada de los formalismos era por tanto una falacia romántica, que hundía sus raíces en la afirmación de Pseudo-Longino de que la sublimidad es eco de una gran alma. La idea principal de Wimsatt y Beardsley es que “the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judgment the success of a work of literary art” (Wimsatt y Beardsley, 1972: 334). No niegan, por supuesto, que el poema se cree con un propósito, pero admitir un proyecto creador como causa de un poema no significa aceptar la intención como criterio para juzgar el éxito de una obra literaria. Si la intención autorial se realizó con éxito, el propio texto la mostrará y la indagación en la obra será condición suficiente del análisis (accedemos en realidad, por tanto, a *lo que el texto dice*); si la intención fue fallida solo el acercamiento biografista y extratextual nos lo desvelaría y ayudaría a validar la intención autorial (¿y de qué valdría acceder a esta si no se ha cristalizado en la obra?). El alegato de Wimsatt y Beardsley fue desde el inicio objeto

---

<sup>18</sup> Como dice Dámaso López García, “una de las raíces que une al formalismo ruso con el *New Criticism* se hunde en el suelo bajo el que desaparece el autor” (1993: 108, n. 2).

<sup>19</sup> Algunos autores, como Patrick Swinden, han argumentado que Wimsatt y Beardsley parten de un concepto equivocado de “intención”, concluyendo la incapacidad de su aprehensión a partir de su carácter privado, que dan por sentado como punto de partida: “Wimsatt and Beardsley were mistaken in insisting on the privacy, and the unavailability to public inspection, of intentional acts. Intention has to be defined in a way that allows it some measure of publicity, at the same time as it is identified as a force that accompanies action rather than either a hidden cause of action or an action in its own right” (1999: 51).

de controversia (entre sus detractores, Fowler y Searle, Hirsch y, siguiendo a este, Juhl [vid. Polletta, 1984: 111]), en parte porque no fue entendido del todo, o fue mal interpretado, como señaló Cleanth Brooks glosando el artículo de los nuevos críticos:

From the very first, their essay has been widely misunderstood. [...] «The Intentional Fallacy» is often interpreted to mean that Beardsley and Wimsatt considered the author to have been a kind of inspired idiot who had no intention at all in writing the poem; that the poem somehow mysteriously wrote itself; or, less radically, that one need pay no attention to the author's intention, even if it is ascertainable—in short, that the author's purpose is not worth bothering with. The Beardsley-Wimsatt position, of course, does not involve any such absurd view of the relation of the work to its author. What does do is to take into account the fact, long acknowledged, that writers sometimes write better than they know, that oftentimes more than *conscious* design is involved, and that the writer does not always tell the truth, the whole truth, and nothing but the truth about what his specific intentions were (1995: 177).

La falacia intencional es una de las proposiciones teóricas de mayor alcance en el siglo XX, y un complemento esencial para comprender la deriva de formalismos y estructuralismos hacia el texto, y en última instancia hacia el lector en los estudios postestructuralistas<sup>20</sup>.

La Estilística, que también es una corriente crítica textualista, no se libera sin embargo de la intencionalidad autorial, que es el caballo de batalla del debate crítico y hermenéutico del siglo XX. Esto se debe a que su estudio lingüístico minucioso de los textos es entendido en muchas ocasiones por algunos de los grandes valedores de la corriente crítica, como Spitzer, como vía para comprender y llegar a la interioridad del autor, a sus características psicológicas. Asumen para ello como premisa la relación directa entre artefacto estilístico y psique o estado de ánimo, y parten de la base de que el verdadero arte está apoyado en la vivencia del autor, en la *Erlebnis*, incurriendo así en una variación de la falacia biográfica (vid. para las críticas al psicologismo de la Estilística Wellek y Warren, 1981: 218-219).

Algunos de los más influyentes autores, por la creación de todo un sistema crítico original, alejado de la práctica crítica positivista, como Northrop Frye, advirtieron en fechas tempranas la poca racionalidad de lo que en la crítica se había dado por sentado y

---

<sup>20</sup> Es significativo, creemos, que Wimsatt continúe precisamente en el año clave de 1968, en “Genesis: An Argument Resumed” (vid. 1976), el asalto contra el autor iniciado en 1946 por la falacia intencional (vid. Cain, 1980: 622), y Beardsley responda el mismo año a la “Identity Thesis” de Hirsch en “Textual Meaning and Authorial Meaning”. El posicionamiento de los *New critics* y el de los autores postestructuralistas, sin embargo, no es del todo equiparable, como recuerda Polletta: “The American New Critics Wimsatt and Beardsley expelled authorial intention, and demystified any vital respect for the author's declared intentions [...] [b]ut they did so in order to ensure the correct interpretation of literary works. Barthes, on the other hand, excludes the author's declared intention in order to release the text from any authoritarian control or interpretative circumscription” (1984: 111).



puesto en práctica de forma radical. Por eso denuncia la aplicación a la forma literaria de lo que llama la falacia de la teleología prematura:

The absurd quantum formula of criticism, the assertion that the critic should confine himself to «getting out» of a poem exactly what the poet may vaguely be assumed to have been aware of «putting in», is one of the many slovenly illiteracies that the absence of systematic criticism has allowed to grow up (Frye, 1973: 17).

La crítica literaria se va reconfigurando en un puente del formalismo al estructuralismo, en la reformulación de algunos de sus miembros, como el caso de Jakobson como nuevo impulsor del estructuralismo checo (*vid.* Viñas Piquer, 2002: 358 y 378-381), y gracias al esfuerzo recapitulatorio de estudiosos como Todorov con la antología de formalistas rusos (Todorov [ed.], 1987). La noción de la descentración del sujeto, elemento que se relaciona con el estructuralismo y el postestructuralismo (aunque sus raíces estén ya en Heidegger, Freud o Nietzsche), se puede rastrear en el concepto del “sujeto descentrado” de Saussure. Para este el lenguaje es un sistema de signos, constituido por diferencias, con una relación arbitraria con los objetos. Si esto incluye objetos del mundo exterior, también debe abrazar las características del productor de lenguaje, del hablante. Como explica Giddens,

[j]ust as the meaning of «tree» is not the object tree, so the meaning of terms that refer to human subjectivity, most particularly the «I» of the thinking or acting subject, cannot be the states of consciousness of that subject. Like any other term in language, «I» is only constituted as a sign by virtue of its differences from «you», «we», «they», etc. Since the «I» has sense only by virtue of being an element in an «anonymous» totality, there can be no question of according it some distinctive philosophical privilege (1988: 205-206).

Lévi-Strauss, por su parte, puede entenderse como eslabón entre Saussure y los críticos del humanismo en la filosofía posestructuralista, aunque él no haya escrito tanto explícitamente sobre el descentramiento del sujeto como muchos de sus sucesores: no se centra tanto en cómo los hombres piensan en los mitos, sino en cómo los mitos operan en la mente de los hombres sin que estos sean conscientes de ello. En consonancia con esto, no hay un “Yo pienso” en esta caracterización de la mente humana. El descentramiento del sujeto emerge de varias maneras en la literatura postestructuralista: Foucault, sobre el “Age of man” y el desarrollo de la filosofía occidental y la cultura occidental como un todo; Barthes y la relación de los autores con sus textos; Lacan, sobre psicoanálisis y lenguaje, etc. Todos tienen en común la actitud crítica ante el cartesianismo y toda filosofía que trate la consciencia como un elemento sobre el que fundar el conocimiento (Giddens, 1988: 206).

Además de recibir la influencia de la lingüística y la antropología estructural de Saussure o Lévi-Strauss, entre otros, el estructuralismo francés parte de trabajos concretos del ámbito del formalismo: así, en el campo de la narratología, del germen del famoso estudio de Propp sobre las funciones del cuento tradicional ruso, que fue extendido hacia una gramática general del relato por Greimas y Todorov (Pozuelo Yvancos, 1994: 224). Los estudios estructuralistas, en los que se enmarca el trabajo de Barthes hasta cierto momento, buscan en los textos las estructuras que los sostienen y los explican como unidad, también en relación a su significado: buscan las estructuras que justifiquen qué dice el texto, variando el punto de mira hacia el significado del texto como elemento independiente. La autonomía del texto como unidad orgánica, sin limitarse ya solo al lenguaje literario analizado por los formalistas, es el elemento primordial de estudio del estructuralismo: Riffaterre publicó un artículo paradigmático al respecto, “The Self-Sufficient Text”, donde partía de la premisa de que el mero conocimiento de la lengua era suficiente para hacer una lectura correcta del texto, y analizaba un poema haciendo únicamente uso de la evidencia interna para determinar hasta qué punto el texto literario es autosuficiente (1973: 39). Riffaterre rechaza así la tradición crítica, pues, a pesar de reconocer que esta ya había superado lo que llama la “falacia referencial” y aceptado la supremacía del lenguaje (el camino que abrió Jakobson con la distinción de la función poética y la reflexividad del lenguaje en la literatura es clave en este sentido), cree que persiste en el hecho de dar importancia a la tematología y en subsumir los elementos del texto a arquetipos o *topoi* previos y exteriores a él. El estructuralismo, en cambio, no va al exterior del texto en busca de su sentido ni a la intención del autor ni al universo referencial. Todorov explica en su *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique* la visión del estructuralismo frente al significado:

La interpretación [...] se define, en el sentido que aquí le damos, por aquello a lo que apunta, que consiste en nombrar el sentido del texto examinado. Este objetivo determina, de una sola vez, su ideal —que consiste en **hacer hablar al texto mismo**; en otras palabras: se trata de la fidelidad al objeto, al otro, y por consiguiente la desaparición del sujeto— y su drama, que consiste en no poder alcanzar nunca *el* sentido sino únicamente *un* sentido, sometido a las contingencias históricas y psicológicas. (2004: 24). (La negrita es nuestra)

El estructuralismo apunta, por tanto, a la *intención del texto*. Tal formulación es la que encontramos algo más adelante en Umberto Eco, en su distinción entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. La *intentio operis* consiste en la consideración de la validez de la interpretación de un texto en base a la confirmación (o

la no confrontación) que de ella dan otros lugares del texto; es decir, en medir la plausibilidad de una interpretación utilizando como herramienta validadora el propio texto, que solo podrá significar o decir algo si su conjunto de significación lo permite o no lo niega (1992: 40)<sup>21</sup>. También Ricoeur habla de esta “intención del texto” cuando en “¿Qué es un texto? Explicar y comprender”, analizando la distinción de raíz diltheyana de las nociones de *interpretar* y *explicar* y utilizando la idea de *apropiación* que ha explicado anteriormente, manifiesta que “interpretar es apropiarnos *hic et nunc* de la intención del texto” (2002: 144), por lo que debemos buscar, a su entender, más allá de la interpretación como operación objetiva *sobre* el texto, una operación objetiva que es el acto *del* texto. Poco después, en “El modelo del texto”, nos da más pistas sobre esta intención del texto y cómo opera la construcción del significado desde su unidad estructural:

existe un problema de interpretación, no tanto a causa de la incomunicabilidad de la experiencia psíquica del autor, sino por **la naturaleza misma de la intención verbal del texto. Esta intención es algo distinto de la suma de los significados individuales de las oraciones individuales**. Un texto es algo más que una secuencia lineal de oraciones; es un proceso acumulativo y holístico. Esta estructura específica del texto no puede ser derivada de la de la oración. Por eso la plurivocidad que se atribuye a los textos como tales es algo diferente de la polisemia de las palabras individuales y de la ambigüedad de las oraciones individuales en el lenguaje ordinario. **Esta plurivocidad es típica del texto considerado como totalidad** (Ricoeur, 2002: 185). (La negrita es nuestra)

El concepto de “intención del texto” no ha sido aceptado con facilidad por las corrientes o estudiosos más conservadores de la controversia intencional, que defienden la intención autorial y la evidente historicidad de los textos y su interpretación. Un caso claro es la visión de Compagnon, que asimila “intención del texto” a “intención del autor”, identificándolas y presentando la primera como una simple formulación retórica:

---

<sup>21</sup> Resulta significativo el camino seguido por Umberto Eco en su posición sobre este tema. Si estamos viendo el camino cronológico progresivo en el esquema comunicativo literario desde el autor (positivismo) hacia el texto (estructuralismo) para llegar al lector (Barthes en “La muerte del autor), Eco parece seguir la dirección opuesta: se acerca a los presupuestos textualistas del estructuralismo en la tardía fecha de 1990 —en *I limiti dell'interpretazione* con su apuesta por la *intentio operis* (aunque esta sea formulada como hipótesis por los lectores según sus posibilidades, contextos, preconcepciones, etc.)—, mientras que en el temprano año de 1962 había agitado el mundo literario con *Opera aperta* —un paso clave, sin duda, hacia la muerte del autor—, donde defendía la apertura inagotable de los significados en el abanico de los lectores, separándose del estructuralismo. Explica en la introducción a la segunda edición de esta obra: “El modelo de una obra abierta no reproduce una presunta estructura objetiva de las obras, sino la estructura de una relación de disfrute; cabe describir una forma sólo en cuanto genera el orden de sus propias interpretaciones y está bastante claro que, al proceder de este modo, nuestro procedimiento se aparta del aparente rigor objetivista de cierto estructuralismo ortodoxo que presume analizar unas formas significantes abstrayendo del juego mudable unos significados que la historia hace converger en ellas. Si el estructuralismo tiene la pretensión de poder analizar y describir la obra de arte como un «cristal», pura estructura significativa, en el lado de acá de la historia de sus interpretaciones, entonces tiene razón Lévi-Strauss [...]: nuestra búsqueda no tiene nada que ver con el estructuralismo.” (1984: 41-42).

Mais ces attelages curieux —«intention du texte», *intentio operis*— sont des solécismes, en rupture avec la phénoménologie à laquelle ils feignent d'emprunter le terme *intention*, puisque, pour celle-ci, intention et conscience sont fondamentalement liées. Comme le texte est sans conscience, parler d'«intention du texte» ou d'*intentio operis*, c'est réintroduire subrepticement l'intention d'auteur comme garde-fou de l'interprétation, sous un terme moins suspect ou provocateur. (1998: 87)

Otros autores que derivaron hacia el postestructuralismo, como lo hizo Barthes, siguieron el camino contrario, e intuyeron que, al igual que podía prescindir por completo de la voluntad autorial de significación, la intención del texto necesitaba del establecimiento de hipótesis de la intención del lector, y por tanto la intención del lector era el elemento que confería unidad al texto, su entidad como estructura significativa, mientras que la intención del texto sería solo el marco en cuyos límites el lector puede proponer lecturas unificadoras. Paul de Man lo explica en relación al círculo hermenéutico proveniente de la fenomenología hermenéutica:

Pero, ¿de dónde deriva entonces la unidad contextual, que el estudio de los textos confirma una y otra vez y a la que la crítica norteamericana debe su efectividad? ¿No se trata acaso de que dicha unidad —que, de hecho, no es una unidad que cierra en círculo sino más bien en la semicircularidad— reside no en el texto poético en sí, sino en el acto de interpretar el texto? El círculo que encontramos aquí y que se denomina “forma” no deriva de una analogía entre el texto y la cosa natural, sino que constituye el círculo hermenéutico (1991: 36).

Thomas Docherty, acercándose a la cuestión con el foco de atención situado en el concepto de “autoridad”, cree que tanto las posturas intencionalistas como las centradas en el lector son idealistas, por su modo de identificación con la autoridad. La autoridad para ambas posturas —aquí sigue presente la suposición de Vico de que la autoridad tenía que ver con la propiedad y, por extensión, con el individuo— está localizada en un solo nombre propio (autor o lector), separado de todos los demás factores históricos. La autoridad, sin embargo, es histórica, dialógica, está determinada por una situación socio-histórica que excede la capacidad de cualquier consciencia individual. Para Docherty “it is in history that authority authorises itself as such” (1993: 53). Ambas posturas, centradas en autor y lector respectivamente, derivan del concepto moderno de autoridad, impuesto desde 1500 aproximadamente, que implica una resistencia a esta historicidad. Para Docherty es un error adoptar una posición intencionalista que adscribe un nombre específico a una autoridad específica. La autoridad no es una cuestión de intención individual, sino un efecto de la interrelación de varias intencionalidades. Lo que se dirime es una articulación transpersonal de un juego de fuerzas que Docherty llama “authoritative”. Para algunos, como Hartman, esta autoridad

transpersonal, superior a autor y lector, es la autoridad del texto, pero esta sigue siendo una postura idealista para Docherty, porque hablar de la intencionalidad del texto es hablar de una autoridad *originaria*, y dada la historicidad inherente a la autoridad no puede haber una localización originaria *en* el texto, sino que será resultado de esa interacción socio-histórica (Docherty, 1993: 56-57).

#### 1.1.4 Vida y opiniones del lector

Hemos visto el progresivo cambio de eje que las nuevas propuestas críticas del siglo XX supusieron en el esquema comunicativo literario: del eje del autor nos desplazamos hacia el eje del lector, convirtiendo a este en nuevo protagonista de una teoría literaria volcada ahora en el acto pragmático de la lectura en lugar de en el proceso creativo del autor. El resultado de tantos gestos de apertura hermenéutica hacia la pluralidad de significados de las obras literarias es la muerte del autor, que no solo clausura una etapa crítica, sino que inaugura una nueva hora del lector (*La hora del lector* es la visionaria obra que José María Castellet publicó en España en 1958). La consecuencia de este giro hacia el polo del lector (no hay que entender la obra fundacional de Barthes como el origen de todo lo posterior, o la causa y la influencia máxima de las formulaciones cercanas y subsiguientes, más bien como la cabeza visible de una poligénesis resultado de un ambiente crítico epocal que, en definitiva, tiene que ver con cierta *episteme*) es la proliferación de estudios centrados en esta figura, desde diferentes puntos de vista y disciplinas: más allá del signo o la etiqueta de cada corriente, podemos hablar de una serie de “Reader-oriented theories”<sup>22</sup>. Terry Eagleton<sup>23</sup> habla incluso —no sin grandes dosis de ironía—, en “The Revolt of the Reader”, de un *Readers Liberation Movement (RLM)*, cuyo eslogan revolucionario sería “The authors need us; we don't need the authors!” (1982: 449).

---

<sup>22</sup> Algunas muestras se pueden ver en Freund, 1987, Holub, 1984 y Acosta Gómez, 1989.

<sup>23</sup> Para Eagleton la problemática oposición autor/lector tiene ante todo importancia política, como vemos en “Self-authoring subjects”. Para él la muerte del autor negó el autor como fuente trascendental de significado, pero no podemos prescindir del sujeto, como pretendía el postestructuralismo. “There is always something which precedes or grounds or underlies the human subject” (1993: 42). No hay Yo sin una diferenciación, un afuera, un otro, y esto lo construimos desde el sujeto. De ahí el dilema político sobre la cuestión de la autoría: no podemos simplemente volver al viejo y desacreditado sujeto humanista burgués (y las alternativas no parecen valer mucho para él —Bajtín, Lacan—). Cualquier proceso de transformación social radical va mucho más allá de la visión esporádica de nosotros mismos como agentes sociales efectivos. Una transformación política necesita un autor colectivo consciente, más confiado de lo normal en su identidad (1993: 42-50).

La Deconstrucción, ciertas teorías de raíz psicologista como las de Norman Holland poniendo en relación unidad textual e identidad del lector, o la de David Bleich, centrada en la subjetividad; las teorías narratológicas estructuralistas sobre el narratario o el lector implícito representado y no representado, las teorías semióticas sobre el lector modelo de Umberto Eco o el lector ideal son ejemplos bastante identificables de la orientación hacia el lector. La teoría expuesta por Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*<sup>24</sup>, pese a aparentar ser una propuesta para comprender el proceso creativo de los grandes autores, no deja de ser al mismo tiempo una teoría orientada hacia la lectura, puesto que presenta la creación como una interpretación creativa, un *misreading* de los “autores fuertes” anteriores, y el autor como una desintegración que se presenta como unidad únicamente por ser la suma de sus influencias y lecturas, a las que reta en el ejercicio de creación, basando en esto su originalidad (Bloom, 1997: XXIII). Hay que recordar que una de las razones por las que Barthes otorgaba en “La mort de l’auteur” la capacidad unificadora exclusiva del significado al lector era su visión del texto literario como “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (1987a: 69), por eso, para él “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (1987a: 71). Bloom y Barthes están en consonancia, por tanto, con las teorías sobre la intertextualidad tanto de Genette<sup>25</sup> como de Kristeva —retomando estas ideas de Bajtín—<sup>26</sup>, pero mostrando que la naturaleza palimpséstica de los textos no solo compete a la producción textual, sino también a la producción de sentido en el acto unificador del lector.

Pueden considerarse igualmente teorías de la recepción o críticas orientadas al lector ciertos aspectos de la obra de los estructuralistas Riffaterre y Jonathan Culler: Michael Riffaterre, de quien antes veíamos su férrea opinión sobre la autosuficiencia de los textos, suele englobarse también entre las teorías de la recepción por focalizar algunos de sus estudios en el proceso de lectura en aras de inferir conclusiones sobre el estilo literario. Originariamente utilizó el término “lector medio”, que pronto abandonó

---

<sup>24</sup> Es significativo el hecho de que este libro esté dedicado a William Wimsatt, el creador de la noción de la falacia intencional de la que hemos hablado.

<sup>25</sup> Vid. Genette: 1989b.

<sup>26</sup> Recordemos la idea de Kristeva en 1969: “...todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (*apud* Domínguez Caparrós, 1985: 101).

en favor del de “archilector”. Este archilector, conjunto de lectores empíricos, supondrá una suma de lecturas, no una media, que será una fórmula de buscar estímulos del texto, eliminando todo lo referente al contenido, así como la reacción subjetiva en la recepción. El archilector es, por tanto, un mero método para encontrar los hechos de estilo pertinentes, y el mismo Riffaterre advierte pronto, salvaguardando su postura textualista: “Que no se me acuse de sustituir el autor y su texto por el lector y su psicología: [...] en cuanto al lector, sus reacciones son procesos psicológicos, ciertamente, pero el archilector sólo está afectado por lo que las desencadena, es decir, los componentes del texto” (1989: 100). Sin embargo, algo más adelante admite que “el objeto del análisis del estilo no es, por lo tanto, simplemente el texto, sino la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector” (1989: 101).

Jonathan Culler observa en la diversidad de interpretaciones que un mismo texto genera el punto sobre el que se tiene que sostener una teoría de la lectura: diferentes sentidos no implican diferentes operaciones y convenciones interpretativas, de modo que el centro de la teoría de la lectura que expone son las constrictivas estructuras interpretativas de la mente del lector, que serían en lo esencial estáticas y sincrónicas, a pesar de la variabilidad histórica y genérica de tales convenciones de lectura (*vid.* Selden, 1996: 144-145).

El norteamericano Stanley Fish es una figura clave para la comprensión de este mundo *post-mortem* del autor: es uno de los adalides del anti-fundacionalismo y de la crítica anti-intencionalista, líder instigador de la aceptación de la plurisignificación textual y con ello de esa revolución del lector de que se burlaba Eagleton. En una primera época propuso, en contra de la falacia afectiva de los *new critics*, la llamada estilística afectiva —criticada en algunos de sus puntos por Jonathan Culler (*vid.* 1976: 250-253)—, que sugería un método, aplicado al ámbito de la frase, asentado en “un análisis de las respuestas sucesivas del lector a las palabras que se van desplegando una tras otra en la página”, respuestas cuyo desarrollo se produce dentro de un mecanismo regulador y organizador de las competencias de los lectores (Fish, 1989a: 122-123). Para Fish el lector es quien crea la obra literaria como tal, en su significado y su literariedad. La lectura es un proceso en el que se experimenta lo que el texto le hace al lector, de modo que la crítica tiene como objeto las respuestas del lector, la estructura de su experiencia. Ante la peligrosidad del subjetivismo y el relativismo absoluto que pueden suponer sus afirmaciones, Fish plantea posteriormente, en *Is there a Text in this Class?* (1980), la existencia de ciertas “estrategias interpretativas” que comparten los

lectores, y habla de los lectores como personas informadas, lectores habituales, incluso académicos, organizados en *comunidades interpretativas* que determinan la lectura.

La corriente con mayor repercusión de entre las teorías de la recepción es la Estética de la recepción, llamada también Escuela de Constanza, heredera de las aportaciones de la hermenéutica de Heidegger y Gadamer, y cuyos representantes máximos son H. R. Jauss y Wolfgang Iser. Jauss pretende superar en su “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” los sistemas positivista y formalista, y refundar una historia de la literatura cimentada en la evolución de la recepción de las obras y sus efectos en los lectores. La admisión de la historicidad y el carácter dialéctico del acontecimiento literario hace necesario el estudio de las actualizaciones que realizan los lectores en la experiencia estética<sup>27</sup>, en cuyo horizonte de expectativas aparece la relación de contingencia de la literatura (2000: 172). El horizonte de expectativas se refiere a dos sistemas: por un lado el horizonte de expectativas codificado en la obra, dislocando en ocasiones ciertas expectativas —de ahí la variable magnitud de la distancia estética—, y por otro el horizonte de expectativas que el lector desde su experiencia vital aporta a la obra. En la interacción de ambos se da la recepción entendida como experiencia estética, que será objetivable para la incorporación a esta historia de la literatura de carácter hermenéutico.

Wolfgang Iser adopta, en cambio, una perspectiva sincrónica de la estética de la recepción. Rescata de Roman Ingarden la categoría de indeterminación, que para él es el elemento principal de articulación entre el texto y el lector, permitiendo los lugares vacíos la concreción que suponen las actualizaciones, en un proceso de ensanchamiento recíproco entre la experiencia del texto y la experiencia del lector (1989: 149-153). La estructura esquemática formada por los lugares de indeterminación postula unas estrategias de lectura que serán actualizadas en cada proceso de recepción. Los significantes, por tanto, no designan objetos ni significan, sino que ofrecen instrucciones para producir significados. A esto es a lo que Iser llama el *lector implícito*, el modelo abierto planteado por el texto susceptible de concreciones que generan los significados y, en definitiva, las obras literarias.

---

<sup>27</sup> Para una profundización en el concepto de “experiencia estética” de Jauss ver su *Pequeña apología de la experiencia estética* (2002).



### 1.1.5 *Post-mortem*: reacciones y consecuencias

Todas estas teorías orientadas hacia el polo del lector y la muerte del autor como hito del proceso de renovación intelectual que se dio en los años 60 no son, sin embargo, una clausura del planteamiento sobre el significado de los textos y la problemática historicidad de las obras y sus interpretaciones, sino más bien un catalizador del debate sobre la intencionalidad autorial y la pertinencia del autor en la comunicación literaria. Los dos ejes de la polémica se escenificaron en la confrontación a lo largo de los años sesenta, los inmediatamente anteriores a la publicación de “La mort de l’auteur”, entre el propio Barthes y Raymond Picard, representantes de la nueva y la vieja crítica, respectivamente, en base a la pertinencia de ciertas interpretaciones de la obra de Racine<sup>28</sup>, con réplicas y contrarréplicas varias y otros agentes en la discusión, como Jean-Paul Weber, contra quien también había arremetido Picard, o Serge Doubrovsky, autor de una obra muy original sobre la contienda dialéctica. En 1966, en *Critique et vérité* Barthes responde a las acusaciones de impostura intelectual<sup>29</sup> y uso de una jerga inaceptable y arremete contra la claridad, objetividad y gusto que promulga la vieja crítica (Barthes, 1987b: 13-33). La polémica, así pues, estaba por comenzar.<sup>30</sup>

#### 1.1.5.1 Revitalización y resurrección del autor

Desde variadas disciplinas (e incluso desde la práctica de la creación literaria<sup>31</sup>) se ha retomado la figura autorial como ancla para evitar el caos, la ausencia de autoridad y la pérdida del significado, del texto y del mundo, que suponía la apertura sin límites y la eliminación de la validación del significado, regresando al autor como autoridad y “seguro” del texto, como planteaba Barthes: “Darle a un texto un Autor es imponerle un

---

<sup>28</sup> En *Homo academicus*, de Bourdieu, se puede encontrar un buen resumen y análisis de la polémica entre los dos críticos, denominada incluso “el *affaire* Dreyfus del mundo de las letras”: *vid.* Bourdieu, 2008: 153-158. En el ámbito español, Jerónimo Martínez Cuadrado publicó un librito explicando la polémica (1983).

<sup>29</sup> El asunto de las imposturas intelectuales y la polémica de las jergas seguirá abierto y recorrerá la postmodernidad, llegando a un punto álgido con la publicación de *Intellectual Impostures* por parte de Alan Sokal y Jean Bricmont (1999).

<sup>30</sup> Como curiosidad, para comprender la larga sombra tanto de la polémica como del debate abierto por Barthes y su propia figura, se puede leer la novela de Laurent Binet publicada en Francia en 2015, donde se tematizan todos estos asuntos con la misteriosa muerte de Barthes como núcleo central (2016).

<sup>31</sup> Antonio Garrido Domínguez cree que son “dos las vías por medio de las cuales se ha intentado recuperar la figura del autor: la teoría literaria, a través de la acuñación de la categoría del autor implícito, y la creación, desde la modalidad de la autobiografía conocida como autoficción” (2012: 52).

seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (1987a: 70). En este camino han aparecido líneas de acción frontal contra la muerte del autor y lo que esta conlleva, oponiéndose en ocasiones con aspereza y ferocidad. Desde ciertos ámbitos del materialismo filosófico aplicado a la teoría de la literatura, por ejemplo, se celebra que “la figura del autor en la Literatura se ha recuperado inteligentemente en los últimos tiempos” (González Maestro, 2014: 224), atacando con virulencia la “falacia negacionista” posmoderna, ya que desde la visión de esta corriente “el autor, pues, no es autor exclusivamente de formas o textos. Esta paupérrima y grosera noción de Autor es la que, desde una suerte de primer mundo retórico y tercer mundo semántico, han sostenido sofistas como Barthes, Derrida o Foucault” (González Maestro, 2014: 226)<sup>32</sup>.

En otras reacciones el anuncio y la promulgación del regreso del autor no responde solo a la sustentación de una teoría que defiende o implica en alguno de sus postulados la validez de la autoridad y la intención autorial, sino que camufla una animadversión personal o hacia una corriente crítica en su totalidad. Es el caso de “The Return of the Author”, de John Halperin, que, si bien promulga la necesidad de la restauración del autor como constructor de los significados<sup>33</sup>, deja al descubierto que su objetivo principal es un ataque directo contra el postestructuralismo y la deconstrucción<sup>34</sup>, así como contra figuras concretas como Foucault o Derrida. Su ausencia de argumentos teóricos, los ataques *ad hominem*, el poco taimado sentido del humor y la negación acrítica *in toto* de los presupuestos postestructuralistas (se posiciona contra la deconstrucción, contra la dificultad de sus textos, contra la desaparición del autor, de los significados fijos y de los valores tradicionales, contra la supresión de los estudios biografistas, de la difuminación de los géneros, contra la teoría, etc. [1988: 52-53]). Es decir, se autoproclama valedor de todo el paradigma tradicional, lo cual no es óbice para que una de sus acusaciones contra la deconstrucción sea la de totalitarista, utilizando como argumento, cómo no, la relación de Heidegger

---

<sup>32</sup> Otras opiniones que se oponen a las posturas de la muerte del autor —pero desde una posición mucho más informada y de honda reflexión que quizá no se ha tenido lo suficientemente en cuenta— son, desde el ámbito hispánico, la de Dámaso López García en *Ensayo sobre el Autor* (1993), y desde el francés la de Steven Bernas en *Archéologie et évolution de la notion d’auteur* (2001).

<sup>33</sup> “I think language is always employed intentionally: that is, the writer when he writes intends to say something particular and specific. The author always *means something*. Language does not speak; people do. The meaning of a text is the author’s meaning, not the critic’s, and it can be shared by the reader. If you don’t believe this, why read? The critic’s job is, and has always been, to find out the author’s meaning” (Halperin, 1988: 55).

<sup>34</sup> Utilizamos los términos como las dos maneras que se han utilizado para referirse a una misma corriente. Como explicaba con buen humor David Foster Wallace, “«deconstructivista» y «postestructuralista» significan lo mismo, por cierto: postestructuralista es como se llama a un deconstructivista que no quiere que lo llamen deconstructivista” (2008: 171).

con Hitler y el conocido pasado de Paul de Man (Halperin, 1988). Estas parecen pruebas suficientes para advertir cuál es su objetivo principal.

Quien también utiliza el pasado colaboracionista de Paul de Man como punto de partida para explicar la necesidad de reclamar un nuevo advenimiento del autor, es Séan Burke en su *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992). Su ya clásica obra parte de la ironía de que fuera la figura de uno de los más conocidos deconstruccionistas de la Escuela de Yale, contrario por tanto al autor y partidario del estudio de la experiencia de la lectura, quien evidenciara, con la salida a la luz de sus actos y actitudes pasadas, la exigencia de la toma de consideración del autor, en cuanto al significado y la responsabilidad que tiene sobre sus textos. El estudio de Burke, que no esconde en ningún momento su defensa de la figura autorial y lo indefendible que para él es la muerte del autor, supone un interesante repaso de las posturas anti-autorialistas y un alegato teórico bien informado y cimentado<sup>35</sup> en respuesta a ellas. Para Burke el autor es, como puente entre el texto y el mundo, agente de verosimilitud, frente a quienes, como Barthes, creen que el autor es más allá de esto, la causa de la concepción representacional de la literatura, que es en parte lo que los postestructuralistas quieren combatir (“what Roland Barthes has been talking of all along is not the death of the author, but the closure of representation” [Burke, 1992: 48]). Para Burke la muerte del autor solo encuentra su justificación como consecuencia de otros acontecimientos, como la muerte de Dios, del hombre, de la representación, de la metafísica, del libro, del humanismo burgués, pero esta relación directa procede de la identificación del autor con Dios, el hombre, etc. como si la “autorialidad” solo pudiera concebirse en un plano de abstracción metafísica e idealista (1992: 173). Para Burke la clave estará en adaptar la visión del autor a las nuevas coordenadas respecto al sujeto.

Otras posturas abordan el asunto de la muerte del autor desde la perspectiva de un intencionalismo no semántico, y desde una clara honestidad intelectual, como la de Carla Benedetti, que en *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author* no niega que la muerte del autor —refiriéndose a este como guardián del significado— sea para ella un desiderátum, pero trata de hacer ver, como diagnóstico, que la función del autor moderno, tanto en la literatura como en las demás artes, es más

---

<sup>35</sup> No es de extrañar que Séan Burke sea el prologuista y editor de la recopilación *Authorship: from Plato to the Postmodern: A reader* (1995), con algunas de las aportaciones más importantes sobre el tema en cuestión.

fuerte que nunca, existiendo incluso autores sin obra por la hipertrofia de las estrategias actuales de promoción<sup>36</sup>. Lo importante en su configuración, sin embargo, ya no es la intención de significado, lo que el autor quiso *decir*, sino la intención artística, lo que quiso *hacer*, su intención de crear una obra de arte. Para la estudiosa italiana hay dos grandes mitos terminales en la modernidad: la muerte del arte y la muerte del autor, y la segunda deriva de la primera (Benedetti, 2005). El “authorialism” hace que la obra de arte no pueda existir sin un autor, porque sin su intención artística no sería considerada obra de arte en primer lugar, por tanto, “the modern author is nothing other than that required element or hypostasis to which is attributed that artistic intention without which there is no work of art” (2005: 11). En la especificidad de lo literario, en consecuencia, la explícita intención autorial literaria sería para Carla Benedetti el origen de la literariedad de un texto.

Una mayoría de quienes se posicionan a favor del autor en la ya clásica controversia se refieren, sin embargo, de forma más específica, a la intencionalidad autorial relativa al significado, a la intención significativa. Entre quienes toman partido por esta corriente el más importante y más citado será E. D. Hirsch, cuyas tempranas teorías no fueron en origen una contestación a la polémica de la muerte del autor<sup>37</sup>, puesto que su obra más significativa al respecto, *Validity in Interpretation*, se publicó un año antes que el ensayo de Barthes, en 1967, sino la primera oposición fundamentada a la misma altura teórica de toda esa conjunción de ideas textualistas y que apuntaban a la recepción que venían forjándose desde hacía décadas y que hemos visto que fueron el germen de la muerte del autor promulgada por Barthes. Hirsch parte de la admisión de que las bases teóricas de la antigua crítica positivista eran débiles e inadecuadas (1967: 4), lo cual le aporta cierta credibilidad inicial, y no evita los argumentos clave de sus oponentes ni la obvia y evidente realidad de algunos

---

<sup>36</sup> Una actitud similar sobre el autor actual presenta Javier Aparicio Maydeu: “En esta civilización del espectáculo, la estrategia del escenógrafo vale más que la imaginación del autor, y la muerte del autor como demiurgo y como constructor precede al nacimiento del autor como histrión —en todas sus acepciones: como actor, como actor con afectación en un escenario frente al público, como actor con máscaras— y como reciclador, del autor *show up* y, en algunas ocasiones de éxito fugaz, del autor *pop up*, un ‘elemento emergente pasajero’. Nos las habemos con autores que han devenido tales sin que ni siquiera se hubiesen propuesto serlo, con autores sin proyecto personal que improvisan su *obra* porque la accesibilidad al mercado ha espoleado su vanidad y también, por qué no, ha contribuido a afianzar su inexistente o dudosa vocación” (2015: 347).

<sup>37</sup> Tampoco combate Hirsch la más clásica argumentación contra la falacia intencional. Teruhiko Nagao lo explica así: “Here, an interesting fact is that the eminent members of the New Criticism did not contradict Hirsch’s theory (at least in their practice). This explains the deference Hirsch paid in his book to such critics as W. K. Wimsatt and the authors of *The Theory of Literature*, in spite of the theoretical difference. The critical practice recommended by Wimsatt under the slogan of the ‘intentional fallacy’ is not incompatible with Hirsch’s theory” (1991: 164).

presupuestos: los lectores no estamos de acuerdo en la interpretación de los textos, la intención de los autores no siempre es consciente, recordada o aprobada en el futuro por los propios autores, no podemos tener la certeza de lo que un autor quiso decir, etc. El teórico americano insiste, sin embargo, en la necesidad de la validación del significado, la objetivación de las interpretaciones válidas mediante la voluntad de significado autorial. Se enfrenta a esta misión con una diferenciación clave para la defensa del autor y la admisión de la múltiple realidad interpretativa en el mundo, la de *sentido* y *significación*<sup>38</sup>: “*Meaning* is that which is represented by a text; it is what author meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent. *Significance* [...] names a relationship between that meaning and a person, or a conception, or a situation” (1967: 8). El sentido de una obra literaria, por tanto, es único e invariable, mientras que las significaciones, como aspectos relacionales entre el autor y la obra, o entre la obra y los diferentes lectores históricos, son múltiples y variables. Ambos están, por supuesto, estrechamente relacionados; como dice Teruhiko Nagao, “[m]eaning and significance are the two aspects of what we call literary meaning: the one centripetal, the other centrifugal. This distinction faithfully describes our literary experience” (1991: 172). Al argumento de la inaccesibilidad de la intención autorial Hirsch responderá con otros razonamientos: que el significado intencional de un autor no pueda ser conocido o sabido con certeza no puede llevarnos a sancionar la apresurada conclusión de que el significado que el autor quiso expresar es totalmente inaccesible y por tanto objeto inservible para la interpretación, porque para él es un error identificar conocimiento con certeza (1967: 17). No tiene en cuenta en su argumento que el problema no está solo en la evidente dificultad o imposibilidad de acceder a la mente del autor, sino también, como explican los teóricos deconstruccionistas, en la falacia de la unicidad del yo y de la consciencia unitaria del sujeto. Es decir, que Hirsch, al escoger sus contraargumentos, constata su pertenencia a lo que Lentricchia ha llamado “the Hermeneutics of Innocence”, por la fe en “an Edenic transparency of self” (1983: 278).

---

<sup>38</sup> Seguimos para la identificación de *meaning* con *sentido* y *significance* como *significación*, la traducción que de los términos se ha hecho en el artículo de Hirsch recogido en Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 137-58, donde Hirsch retoma el asunto (el artículo original es de 1972) y matiza la distinción entre *sentido* y *significación* (pp. 143-46). La distinción de Hirsch se traduce en otros lugares como *significado/significación* (vid. Ferraris 2000: 331).

El llamado “actual intentionalism” de E. D. Hirsch ha encontrado desde su origen muchos apoyos en otros teóricos que han indagado en la teoría de la interpretación<sup>39</sup>: P. D. Juhl y Mary Sirridge en la primera etapa, y posteriormente Annette Barnes, Gary Iseminger con su “intentional demonstration” (un intento de demostración de que el “actual intentionalism” en la interpretación literaria es correcto), o Robert Stecker (quien acepta para algunos casos la noción de «apparent artist» de Walton, pero no el “autor implícito” de Booth o el “autor postulado” de Nehamas, *vid.* 1987), pero sobre todo los artículos conjuntos de Steven Knapp y Walter Benn Michaels. Estos llevan a cabo toda una cruzada contra la teoría en el campo de la interpretación literaria, comenzando por su artículo seminal “Against Theory” (1982). Son seguidores entusiastas de la idea de Hirsch<sup>40</sup> de que el significado intencional del autor y el significado del texto son una misma cosa<sup>41</sup>, pero se posicionan igualmente contra las teorías intencionalistas, incluido Hirsch, y contra las anti-intencionalistas, pues ambas corrientes buscan una teoría que aporte un método válido para la interpretación, y ellos promulgan desde su neo-pragmatismo la eliminación de esta teorización. La unidad entre significado intencional y significado del texto implica que no podemos tener éxito o fracasar al extraer o derivar uno de otro, y por lo tanto no hay necesidad de buscar un método válido para la interpretación<sup>42</sup>.

Para ellos todos los significados son intencionales (Knapp y Michaels, 1982: 727), de ahí que la cuestión de la autoría sea siempre empírica, nunca teórica: no es que los críticos deban intentar descubrir mediante un método la intención del autor, es que forzosamente, por la naturaleza intencional de todo significado, lo hacen en su práctica crítica, no tienen alternativa a ello (siguen aquí los críticos a Juhl), de ahí que la creencia en la imposibilidad de teorías y métodos les lleve a la idea de que las teorías no

---

<sup>39</sup> Hace el recuento de los seguidores del “actual intentionalism”, del que se desmarca, Jerrold Levinson (1996: 176, n. 3). A lo largo del artículo (“Intention and Interpretation in Literature”) da cuenta de las teorías de estos autores confrontándolas a su intencionalismo hipotético.

<sup>40</sup> Son más extremistas en el seguimiento de la idea de Hirsch que él mismo: “Hirsch, however, has failed to understand the force of his own formulation” (Knapp y Michaels, 1982: 725).

<sup>41</sup> Esta premisa, no obstante, no ha sido aceptada por muchos críticos. William C. Dowling, por ejemplo, cree que es un error de lógica, porque no es verdad que significado e intención sean idénticos —lo mismo responde Beardsley a Hirsch en 1968—; más bien habría que decir que significado implica intención y viceversa; Knapp y Michaels, para él, confunden identidad y mutua implicación (*vid.* Swinden, 1999: 26). David Lee también intenta refutar la postura de Knapp y Michaels, en primer lugar negando que no basen su argumentación en fundamentos teóricos (cree que operan con lo que en lingüística se llama “container view” o “conduit metaphor”), y en segundo lugar oponiendo a la visión de Knapp y Michaels de que el texto “contiene” significado la de la perspectiva epifenoménica de que el texto “produce” significados (1990: 167-168).

<sup>42</sup> Para contextualizar su postura dentro del debate sobre el pluralismo que abrieron los neoaristotélicos de la Escuela de Chicago *vid.* García Rodríguez, 1998: 119-129.

tienen consecuencias en la práctica interpretativa, negativas ni positivas (ausencia de consecuencias prácticas que ya indicaba Stanley Fish desde su muy diferente punto de vista) (Knapp y Michaels, 1982: 737). Las teorizaciones sobre la interpretación, en consecuencia, deben desaparecer y dejar paso a la práctica interpretativa de los significados intencionales de las obras literarias.

En “Against Theory 2”, unos años más tarde (1987), refuerzan su rechazo a la teorización, y dirigen sus críticas a la hermenéutica y la deconstrucción con el objetivo principal de negar la noción de que pueden existir criterios admisibles de identidad textual —dados, por ejemplo, por las convenciones lingüísticas— que puedan funcionar independientemente de la intención autorial, por lo que “nonmethodological versions of interpretive theory are as incoherent as methodological ones and, like the methodological ones, should be abandoned” (Knapp y Michaels, 1987: 50).

#### **1.1.5.2 Intencionalismo *moderado, parcial o sofisticado***

En la distancia abismal que hay entre la postura que defiende Hirsch de la exigencia de la autoridad en la interpretación y las perspectivas deconstruccionistas o anti-intencionalistas de apertura a la multiplicidad infinita de significados o, lo que es lo mismo, la negación de la posibilidad de significar, hay ciertos posicionamientos intermedios que evitan los extremismos y la radicalización de las posturas respecto al significado de los textos. Son los que pueden llamarse los intencionalismos *moderados, parciales o sofisticados*. M. H. Abrams, Peter Jones o Jack Meiland creen que el significado de un texto es en parte descubierto por el lector, en parte construido por él, situándose en un pluralismo limitado que se basa en la existencia de unas reglas del lenguaje al que pertenece cada texto, que determinan, independientemente de los puntos de vista, un nivel fundamental de significado dado al lector —lo que Meiland llama “textual meaning”, equiparable al significado literal, dado por la semántica de las palabras, no por su referencialidad<sup>43</sup>— (Nehamas, 1981: 138). Jerrold Levinson, que se considera deudor de las teorías de Tolhurst<sup>44</sup> y del “Postulated Author” de Nehamas, habla de un intencionalismo hipotético, para el que la intención es un constructo

---

<sup>43</sup> Para una profundización en aspectos como la intención y el significado entre la semántica y la pragmática *vid.* el clásico de Stanley Cavell, “Must we mean what we say?” (1958).

<sup>44</sup> Tolhurst está en contra tanto de las teorías de Beardsley como de las de Hirsch. George Dickie y W. Kent Wilson tratan de refutar su visión con cinco argumentos (*vid.* 1995: 243-245).

hipotético creado por el lector, de modo que no podemos averiguar si este coincide con la intención original del autor. Para él el significado central de una obra literaria (y Levinson considera importantes para la construcción de esta hipótesis autorial las convenciones literarias que aplicamos en la interpretación) es el de la mejor hipótesis desde una audiencia ideal de lectores informados<sup>45</sup>. En la misma dirección trabaja William Irwin, quien crea el concepto de “urauthor”, que no será el productor histórico de un texto sino un constructo mental que se acerca al productor lo máximo posible, al que corresponde una “urinterpretation”. Con esta designación sugiere la conveniencia de volver al origen intencional para recrear esta figura, que podremos reconstruir con ayuda de elementos y datos no solo del propio texto, sino de otras obras y elementos extratextuales (Irwin, 2002: 194-196). Jorge J. E. Gracia también distingue esa figura construida, diferente al autor real y por tanto a su intención, con el concepto de “pseudo-historical author”, cuya función es primordialmente epistemológica, y que recuerda a las propuestas de Foucault y de Nehamas (2002: 170 y 187 n. 17). La teoría de Noël Carroll, a quien Levinson sitúa en el “actual intentionalism” de la línea de Hirsch y con quien comparte la valoración de las convenciones literarias frente a otras situaciones comunicativas como elementos del proceso interpretativo, rechaza —contra la opinión de Levinson— el intencionalismo extremo (“this variant of actual intentionalism is clearly unacceptable”, Carroll, 2003: 197); su teoría supondría más bien lo que él mismo llama un “modest actual intentionalism” (2003: 198). Para Carroll la intención autorial no determina por completo el significado del texto, pero esta intención efectiva del autor sí es relevante para la interpretación, no solo a modo de hipótesis, como sostiene el intencionalismo hipotético. La correcta interpretación de un texto será, pues, el significado del texto que sea compatible con la intención efectiva del lector.

La defensa de la intención autorial de Hirsch por la necesidad de la validación del significado y las posturas anti-intencionalistas de quienes él llama ateístas cognitivos pueden no presentarse como miradas opuestas o encontrar ciertos espacios compartidos aunque poco visibles<sup>46</sup>. Podemos entender desde ciertos de sus textos, por ejemplo, que la diferenciación entre sentido y significación de Hirsch no es de carácter jerárquico:

---

<sup>45</sup> Anota explícitamente la simpatía de esta idea con el concepto de *comunidades interpretativas* de Stanley Fish, pero no se muestra de acuerdo en que sea el consenso de estas a través de sus estrategias interpretativas la clave del significado (Levinson, 1996: 183, n. 17).

<sup>46</sup> El aparente monismo restrictivo de Hirsch es desmentido en algunas de sus lecturas: “Despite some evidence to the contrary, Hirsch generally seems to accept this radical thesis of textual indeterminacy” (Nehamas, 1981: 137, n. 17).



ambos elementos son opciones ecuanímes que representan sistemas de convenciones entre las que podemos escoger. Aunque lo que llama el sentido esté constreñido por un sistema social, la elección entre sistemas no está cerrada; podemos aceptar la indeterminación del significado y la diversidad de la interpretación si queremos escoger esa convención, porque tanto la posibilidad de la norma histórica estable como la norma inestable *ad hoc* permanecen disponibles. Esto no significa para Hirsch, como explica en una conferencia en 1983 reiterando su posicionamiento desde 1960, que el autor desaparezca si nos decantamos, como la “nueva crítica”, por el sistema abierto *ad hoc* de significación. Para él, y cree que Foucault en su famoso artículo y P. S. Strawson en “Intention and Convention in Speech Acts” (1964) siguen su mismo planteamiento —por lo que lo llama el argumento Hirsch-Strawson-Foucault—, lo que es inexcusable es la necesidad formal de la intención autorial, es decir, el imperativo de unificar el significado en una figura que lo centralice y lo acoja, legitimándolo como tal significado a nuestros ojos. Esta figura puede ser el autor histórico o, si rechazamos la intención autorial histórica, lo que Foucault llamará “función autor”, que para Hirsch se sigue sosteniendo como intencional autorial:

if we don't apply the convention intended by the author, then we will be applying someone else's choice of a convention instead, and that choice will always constitute *somebody's* act of authorship. I therefore argued then and still do now that *somebody's* intention must be invoked to determine a text's meaning even though that meaning is of course public and conventional; hence the formal necessity of authorial intent (1983: 80).

La muerte del autor no es para Hirsch, por tanto, más que la muerte del autor histórico como fuente de la intención autorial, pero esta deberá ser completada, como necesidad formal que es, por otro *autor* que aporte el significado: “The death of the historical author, proclaimed by Roland Barthes, is simply the resurrection of the *ad hoc* author of one's own choice” (1983: 81).

### 1.1.6 De qué hablamos cuando hablamos de *autor*

Lo que venimos entreviendo en algunos ángulos opacos de este debate que todavía continúa en nuestros días<sup>47</sup> es que buena parte del problema es la confusión

---

<sup>47</sup> El debate y la defensa del autor continúa en la actualidad, bifurcándose el tema hacia nuevos caminos críticos: Morrison (2015) hace una defensa del autor desde los estudios del *hipertexto*, Escandell estudia las nuevas relaciones entre autoría y mundo digital (2011, 2014, 2015), lo mismo que Morán Rodríguez

terminológica o el desacuerdo o la dislocación en el uso del concepto de *autor*. Ciertas posturas intencionalistas no han llegado a comprender que la muerte del autor de Barthes era una metáfora, entendiendo que negaba la historicidad real de los textos y defendía poco menos que una generación espontánea de las obras literarias<sup>48</sup>. Lo mismo ha ocurrido con el ensayo de Foucault sobre “Qu'est-ce qu'un auteur?”, sobre el que Cain explicaba que “his analysis has often misunderstood, and taken to mean either that authors don't exist at all or that texts (as if by magic) write themselves” (1980: 619). Precisamente la visión de Foucault es el punto de partida para el reconocimiento del problema; evidentemente, como dice Cain, “Foucault never claims that individual men and women do not write texts, but rather explores what means to be an «author»” (1980: 619). El mismo Foucault, tras la exposición de su conferencia tiene que apuntar, respondiendo a sus interlocutores: “no he dicho que el autor no existía; no lo dije y estoy sorprendido de que mi discurso haya podido prestarse a semejante contrasentido” (Foucault y Link, 2010: 50). La confusión puede haber venido dada por el propio Barthes, por el uso no precisado que da al «autor», que crea ambigüedad cuando nos preguntamos la muerte de qué o quién decreta o diagnostica. Como explica Jorge J. E. Gracia,

[t]he identification of pseudo-historical authors with historical authors seems to be the main reason why some philosophers hold the position that texts do not require authors and that some texts do not have authors. For what they really mean is that some texts do not have pseudo-historical authors and do not need them for carrying out their function (2002: 181).

La idea central de Barthes es la negación de la validez de la intención autorial en la interpretación de una obra, y por lo tanto hay que entender aquí el «autor» como el productor empírico del texto, el escritor que lo escribe, cuya autoridad es la que se quiere negar. Pero a la vez Barthes nos habla, como hemos visto, de la historicidad del autor (“El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que esta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo” [1987a: 66]), y aquí no podemos identificar a este autor con el individuo histórico concreto creador efectivo de cada obra. De lo que habla Barthes en esta

---

(2018), y es fácil encontrar estudios sobre autoría en relación al género y la sexualidad, como el monográfico *Género y autoría* (2015) o *¿Qué es ser una autora?* (2019), editados por A. Pérez Fontdevila y M. Torras, así como todos los trabajos del equipo de investigación *Cos i textualitat* de la Universidad Autónoma de Barcelona que dirige esta última investigadora.

<sup>48</sup> Así, William H. Gass advierte que “this «anonymity», as we've seen, may mean many things but one thing which it cannot mean is that *no one did it*” (1984: 11).

segunda acepción es del autor como necesidad creada históricamente de comprender el texto según la intención autorial (de ese «autor» al que se refiere al inicio). Si Hirsch, como veíamos, argumentaba la inexcusable necesidad formal de la intención autorial —idea que para él sigue también Foucault—, lo que muestra Barthes, sin indagar en ello, y argumenta Foucault<sup>49</sup> en la llamada “función-autor”, es la historicidad de esa necesidad, que no es formal, algo inherente a la interpretación literaria, sino un marco de significación creado artificialmente en un momento dado de la Historia. Peter Lamarque ofrece tres interpretaciones a la teoría de la historicidad del autor de Barthes y Foucault: la concepción del escritor, por la que en cierta etapa de la historia los escritores comienzan a poseer la propiedad de lo que han escrito; la concepción de la crítica, según la cual en cierto momento la crítica giró hacia el autor; y la concepción del texto, según la cual en determinado periodo los textos obtuvieron un mayor estatus, en virtud de ser autorizados por sus autores (2002: 81). En nuestra opinión las tres concepciones están estrechamente relacionadas, pues la cualidad “honorífica”<sup>50</sup> que se da a una obra en su autorización —la aceptación en ella de la función-autor, más allá de la simple autoría que asocia su producción a un productor concreto— viene en parte dada por el giro crítico hacia el autor, revalorizado, y tiene como consecuencia ese estatus honorífico reflejado en lo social y en las leyes de propiedad.

Roland Barthes, en los años y las obras siguientes de su producción crítica y teórica, fue puliendo, rectificando y delimitando la noción de autor que había prefigurado en “La mort de l’auteur”. En 1973, en *Le bruissement de la langue (El susurro del lenguaje)*, matiza que el autor ha muerto como institución, pero se conserva —al menos se conserva en él— el deseo de “encontrarlo” al enfrentarse a un texto, como canal interiorizado a través del cual leemos:

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (1984b: 46).

---

<sup>49</sup> Como explica Andrew Bennett, que hace una buena revisión de ambos ensayos, en comparación al trabajo de Barthes “Foucault’s essay involves a rather more determined engagement with the historicity of authorship” (2005: 22).

<sup>50</sup> Cain ya había explicado que Foucault observa que el término autor es honorífico, y que confiere valor a la obra que lo acompaña (1980: 620).

Ya en 1971, en *Sade, Fourier, Loyola*, hablando del placer del texto, vemos una concepción totalmente diferente a la expuesta en los años 60<sup>51</sup>; si bien la idea del placer del texto sigue también la estela del postestructuralismo, en consonancia con la “erótica del arte” de la que hablaba Susan Sontag en *Against interpretation* (1984: 27), aquí el camino que toma el pensamiento sobre el autor difiere respecto al de años anteriores:

El placer del Texto comporta asimismo un retorno amistoso del autor. El autor que vuelve no es en verdad el que ha sido identificado por nuestras instituciones (historia y enseñanza de la literatura); no es ni siquiera el héroe de una biografía. El autor que viene de su texto e ingresa a nuestra vida no tiene unidad; es un mero plural de «encantamientos», el paraje de algunos tenues pormenores, y a pesar de ello, fuente de vivos fulgores novelescos, un canto discontinuo de amabilidades en el que no obstante leemos la muerte con mayor seguridad que en la epopeya de un destino; no es una persona (civil, moral), es un cuerpo (Barthes, 1977: 12).

Es, sin embargo, en el momento de *Le bruissement de la langue* (1973), como confiesa en un seminario en el Collège de France el 19 de enero de 1980, según las notas que se conservan, cuando comienza a cambiar de signo definitivamente su posición respecto al autor, con un regreso de la curiosidad biográfica que viene dado en parte por lo que llama la “nebulosa biográfica” (recordemos que *Roland Barthes par Roland Barthes* apareció en 1975):

Para mí (nuevamente, no sé si tengo el derecho de generalizar), el vaivén se produjo en el momento de *El placer del texto* [1973]: conmoción del superyó teórico, retorno de los textos amados, «liberación», o «des-represión» del autor → me pareció que a mi alrededor también se declaraba un gusto por lo que podríamos llamar —para no abordar el problema de las definiciones— la *nebulosa biográfica* (Diarios, Biografías, Entrevistas personalizadas, Memorias, etc.), manera, sin duda, de reaccionar contra el frío de las generalizaciones, colectivizaciones, gregarizaciones, y de volver a poner en la producción intelectual un poco de afectividad «psicológica»: dejar un poco hablar al «Yo», y no siempre al *Superyó* o al *Ello* → la «curiosidad» biográfica se desarrolló entonces libremente en mí (2005: 276-277).

Explica el proceso de borrado del autor en los años 60, en el que participó, y cómo la “incuriosidad” entra en un proceso contrario hacia la curiosidad que culminará en ese mismo año de su muerte, anunciando el retorno del autor:

en la medida en que cierta modernidad (de los años 60) retornó a Mallarmé y su relación con la literatura, hubo una tendencia a borrar al autor de la literatura en beneficio del *Texto*, ya sea como puro proceso de enunciación física o psicológica (textos tipo Artaud), ya sea, en el plano teórico, como *estructura* trascendente al autor, período muy activo del estructuralismo literario, de la semiología: yo mismo, como señal de lo que digo, escribí en ese momento un artículo cuyo título resume la tendencia: «La muerte del autor» → La neocrítica reprimió al autor o, al menos, lo «desconcientizó»; la prueba de ello es el comienzo del librito de Bellemin-Noël: «Todo <se refiere a su libro> sale de una incuriosidad respecto de los autores. Es para mí del orden del hecho, no soy afectado, solicitado, y mucho menos movilizado por la vida y la persona de los escritores...»; buena cita (aunque hoy estoy en las antípodas de esa actitud) porque la palabra justa es pronunciada: *incuriosidad*

---

<sup>51</sup> Para una breve visión de la evolución de Barthes respecto al concepto de autor *vid.* Díaz, 2016b.

respecto del autor → Muerte, Incuriosidad → Retorno de la curiosidad, retorno del autor (2005: 277).

Probablemente consciente de la complejidad de la plurisignificación del concepto *autor* y la reconfiguración a la que él mismo somete el concepto con el giro de su valoración hacia él, y añadida la dificultad de hablar sobre él en las llamadas escrituras de vida, plantea una distinción entre los “yo que escriben sucesivamente”:

- a) *persona*: la persona civil, cotidiana, privada, que «vive» sin escribir.
- b) *Scriptor*: el escritor como imagen social, aquel del que se habla, que es comentado, que es clasificado en una escuela, un género, un manual, etcétera.
- c) *Auctor*: el yo, en la medida en que se siente *garante* de lo que escribe, padre de la obra que asume su responsabilidad; el yo que se piensa, social o místicamente, escritor.
- d) *Scribens*: el yo que está en la práctica de la escritura, que está escribiendo, que vive cotidianamente la escritura (2005: 279-280).

Quizá el término *persona*, por su etimología, su uso como *máscara*, la utilización que de él hace Jung o el gran predicamento que tuvo en la Teoría literaria de mediados del siglo XX<sup>52</sup>, no sea el más preciso para la idea que representa, y la distinción entre los cuatro elementos puede ser útil pero no recoge la relación del autor con el lector ni su inclusión en el texto, por ejemplo. No obstante, lo que la clasificación de este último Barthes pone de manifiesto es la necesidad de un esfuerzo crítico por la precisión terminológica y la delimitación conceptual de aquello que rodea al *autor* y que no es privativo de un solo significado o idea. En cualquier caso, creemos que se debe entender la confusión en torno al concepto de autor como muestra y resultado de su historicidad, y estamos de acuerdo con Helena Buescu en que “podemos falar de una *história* do conceito de autor e ainda considerar que a sua variabilidade e não-necessidade não significam uma inoperância conceptual e uma impertinência semântica: pelo contrário” (1998: 19).

## 1.2 La función-autor y otras funciones del autor

---

<sup>52</sup> “[T]he recent history of the very useful term «persona» in American criticism. This term seems to have gained currency during the mid-century because it was a convenient way of referring to something *in the poem* which could be thought of as a counterpart of the impersonality which was supposed either to reside in the author or, more accurately, to be a perspective adopted by the critic. This economical employment of the term «persona» (along with certain related or nearly equivalent terms such as «fiction», «ethos», «mask», or «muse») might be illustrated near its zenith in Maynard Mack’s essay of 1951, «The Muse of Satire»” (Wimsatt, 1976: 18). Para el uso de *máscara* y *persona* en los estudios poéticos contemporáneos *vid.* Carreño (1982b).

Lo que es evidente, por tanto, y han comprendido la mayoría de autores es la necesaria distinción entre el autor empírico y el autor referido a una instancia abstracta, de mayor o menor alcance, textual o mediadora entre lo textual y lo empírico, o entendida como componente interpretativo. Veremos cuáles han sido las descripciones, delimitaciones y usos nominales que han tenido estas dispares figuras en la teoría contemporánea.

### **1.2.1 El autor como causa-origen/ El autor como función-efecto del texto**

En general, buena parte del debate que se ha generado entre los teóricos pro-muerte del autor, la mayoría europeos, y los filósofos anti-muerte, estadounidenses mayoritariamente, ha sido originado por la desigual manera de comprender el autor: los que están en contra de la muerte del autor entienden este como causa, como origen; los que están a favor de su muerte lo consideran como una función o un efecto del texto (*vid.* Wallace, 2008: 173).

El posicionamiento en uno y otro bando conlleva dos líneas de aserciones que van obligadamente encadenadas en paralelo. Aquellos que defienden el autor y lo entienden como productor empírico de la obra literaria creen en primer lugar en la conciencia unitaria del sujeto y en la dignidad de esta; aceptan en segundo lugar la teoría expresivista de origen romántico según la cual ese *yo* cerrado se transmite de forma directa en el lenguaje, que será expresión sincera de la interioridad y singularidad del autor, reflejo de su ser total, biográfico, histórico, etc.; y en tercer lugar, como consecuencia de las suposiciones anteriores, infieren la univocidad del texto literario y por tanto su significado único, contenido en esa voz, traslación del autor real. Los detractores del autor, partidarios por tanto de su muerte, solo aceptan la conciencia del sujeto como discontinuidad y en relación al lenguaje, no como entidad individual única e invariable. Como explica David Foster Wallace, “los deconstructivistas [...] ven el debate por la propiedad del significado como una escaramuza en una guerra más amplia dentro de la filosofía occidental por la idea de que la presencia y la unidad son ontológicamente previas a la expresión” (2008: 171). El ideario fundamental de Derrida en 1967 con *De la grammatologie* era, de acuerdo con esta idea, la deconstrucción de la presencia, que lo es por tanto de la conciencia, y la lucha contra el consiguiente

logocentrismo (la metafísica de la escritura fonética)<sup>53</sup>. La muerte del autor supone, en consecuencia, romper una lanza más en favor de la metafísica de la ausencia: “ha habido una larga y errónea presunción, creen ellos, según la cual si alguien manifiesta algo es que tiene que existir una presencia unificada y eficaz que cause y posea dicha manifestación” (Wallace, 2008: 171). Frente a esto, Barthes ensalza la escritura como desaparición de toda voz y origen, como veíamos, y Foucault dice que “la ausencia es el lugar primario del discurso” (Foucault y Link, 2010: 8), aunque el francés no esté de acuerdo con Derrida en el trascendentalismo de su propuesta en torno a la escritura, porque este, bajo su punto de vista, bloquea la constatación de la desaparición del autor (2010: 15)<sup>54</sup>. En segundo lugar, frente a la pretendida sinceridad y transparencia de la teoría expresivista, los pro-muerte no creen en la posibilidad de que el sujeto enunciador del texto sea idéntico o representante fiel del yo empírico, y tienen el apoyo en esto tanto de la lingüística (Barthes remite a Benveniste sin nombrarlo, y no debemos olvidar el sujeto descentrado de Saussure) como de teorías psicoanalíticas que estudian la relación con el lenguaje (Lacan habla de la *refente du sujet* para referirse a la alienación del sujeto en su discurso: “El ‘yo’ del discurso indica el (yo) sujeto hablante, pero sin llegar a significarlo, el significado se desvanece en el significante” [vid. García Landa, 1998: 394]). En tercer lugar, la univocidad de los defensores del autor se convierte aquí en polifonía (utilizando el término bajtiniano) y, en última instancia, en la plurivocidad obligada de la intertextualidad (recordemos a Barthes hablando de la obra como “tejido de citas” provenientes de otros focos de la cultura [1987a: 69]). De estas tres ideas engarzadas de los teóricos pro-muerte se deriva la necesidad de disociar el autor real o empírico (previo al texto) de esa otra figura o instancia ficcional o representada en la mente de los lectores (posterior al texto, derivado de la interpretación), mientras que del encadenamiento de los defensores del autor se concluye la continuidad del sujeto de lo real a lo textual y por tanto la voluntad de mantener una sola idea clara de autor. Si tomamos a Barthes y a William H. Gass y sus ensayos homónimos —“La muerte del autor” (el del segundo respuesta al del primero)— como representantes de la corriente francesa pro-muerte y la estadounidense anti-muerte del autor, veremos hasta qué punto es así. Como dice Harvey Hix, “Barthes’ fundamental project is to sever the «creative»

---

<sup>53</sup> “Volver enigmático lo que cree entenderse bajo los nombres de proximidad, inmediatez, presencia (lo próximo, lo propio y el pre- de la presencia), tal sería entonces la intención última del presente ensayo. Esta deconstrucción de la presencia pasa por la deconstrucción de la conciencia, vale decir por la noción irreductible de huella (*Spur*)” (Derrida, 1971: 91).

<sup>54</sup> Vid. también las apostillas de Link, donde explica que “¿Qué es un autor?” se centra en batallar el trascendentalismo de la “escritura” de Derrida (Foucault y Link, 2010: 74).

author (the poet and scribe) from the «created» author (the proxy and narrator), while Gass attempts to reestablish their unity” (1987: 142). Disociándolos, Barthes puede anunciar la muerte del autor como *creador* del texto (del poeta y escriba), puesto que concede ese poder al lector, mientras que Gass, afrontando su unificación pretende negar su muerte. Para Gass el anuncio de Barthes es en realidad, más bien, una petición, un eslogan reivindicativo, no un acta de defunción (1984: 3), porque lo que ha ocurrido para él, lo que significa la muerte del autor, es el debilitamiento de la autoridad en el poder teológico del autor, antes encumbrado<sup>55</sup>. Esto no es impedimento para que el autor, a opinión de Gass, deje su firma no ya en cada página, sino en cada palabra que crea (1984: 14).

### 1.2.2 Qué es un autor para Michel Foucault

En su asunción de la historicidad del autor y en su visión de este como un rol o una *función* (la palabra le delata), Nehamas se nos presenta como continuador de Foucault, como veremos. También en la correspondencia que establece entre autor y obra: Foucault señala que por el deseo de desbancar al autor en las últimas corrientes críticas se desecha a este en favor de la obra (su estructura, su forma, sus relaciones, etc.), pero entiende que no se puede calificar una obra si no es en relación a un autor (y este no será un nombre propio como cualquier otro, nos advierte<sup>56</sup>), como producto de la acción de un autor, y pone como ejemplo la obra de Nietzsche y hasta dónde tenemos que considerar lo escrito por él como obra suya (borradores, una nota de lavandería, etc.). Para Foucault, por tanto, “la teoría de la obra no existe”, y “la palabra «obra» y la individualidad que designa son probablemente tan problemáticas como la individualidad del autor” (2010: 14-15), de modo que el inconveniente de base planteado en el debate crítico no se soluciona trasponiendo la obra como objeto de estudio en detrimento del autor. Parece claro que el indispensable artículo de Foucault (“Qu'est-ce qu'un auteur ?”), a quien venimos apuntando, como sus escritos de esa época, merecen cierta atención.

---

<sup>55</sup> Lo explica con una metáfora curiosa pero elocuente: “as if Zeus were stripped of his thunderbolts and swans, perhaps residing on olympus still, but now living in a camper and cooking with propane. He *is*, but he is no longer a god” (Gass, 1984: 3).

<sup>56</sup> A esta aseveración de Foucault y la relación entre el nombre propio y el nombre de autor dedica un artículo Niels Buch-Jepsen (2001). También Inger Østenstad, desde el análisis del discurso, trata la importancia del nombre de autor (2009).



En conformidad con los axiomas postestructuralistas que hemos visto, Foucault también constata que la escritura es la borradura de los caracteres individuales del sujeto, que va escondiendo los signos de su individualidad, haciendo de la singularidad de su ausencia su marca. Esto, para Foucault, no nos lleva a la conclusión de que el autor no existe (aunque su alegato final presenta como deseable una cultura en la que los discursos circulen sin que aparezca nunca la función-autor [2010: 42]), sino que en la reapropiación de las formas particulares del discurso descubrimos el juego de la función-autor (2010: 50-51): abrir los ojos a la falsedad de que es el mismo autor el que habla directamente, o auténticamente o con sinceridad en el texto, o de que este refleja estéticamente su espíritu, su vida, sus lecturas o su contexto, es lo que permite atisbar la función-autor, el marco autorial o la instancia que se va configurando como molde y como sujeto ficticio en cada caso.

Para comenzar, el nombre de autor, que, como indicamos, “no es [...] exactamente un nombre propio como los demás” (2010: 19), tiene el papel de garantizar una función clasificatoria, permitiendo reagrupar ciertos textos, oponer otros, poner en relación, en definitiva, los textos entre sí (2010: 20) (ya apuntamos que la obra se constituye en base al nombre de su autor). El nombre de autor también sirve para conferir un estatus diferenciador al texto junto al que se presenta, puesto que no todos los textos tienen el mismo estatuto, y aquellos que van acompañados del nombre de un autor adquieren un carácter honorífico (2010: 20), como señalaban William E. Cain y Peter Lamarque (*vid. supra* 1.1.6). Esta exclusividad de los textos que poseen la función-autor va ligada a uno de los elementos clave de la función-autor de Foucault, ya apuntado brevemente por Barthes: la cualidad histórica y relacional de la ontología del autor. Como señala Foucault “la función-autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos *en el interior de una sociedad*” (2010: 21. La cursiva es nuestra). La función-autor no se ejerce de manera universal ni constante; tuvo un momento de nacimiento, que para Foucault tiene que ver con la conciencia y la constitución de la propiedad sobre los textos (lo que actualmente llamamos los derechos de autor) y sobre todo con la responsabilidad que se comienza a exigir de ellos en lo que se llama la apropiación penal (2010: 22). Ha tenido varias manifestaciones, ligadas a diferentes tipos de texto (en la Edad Media eran los textos que hoy llamaríamos científicos los que portaban la función-autor, y no los ahora considerados literarios, hasta que se dio un cambio de rol), y puede desaparecer, como anhela Foucault al final de su artículo. El momento concreto del nacimiento de la

función-autor en primer lugar no es algo en lo que Foucault se detenga, aunque se podría deducir de su razonamiento la época y matizar las razones, causas y momento de inicio, como hace Roger Chartier (1999)<sup>57</sup>, pero lo que Foucault deja claro es, por un lado, la envergadura de este hito y la repercusión que se deriva de él, no solo en la literatura (“La noción de autor constituye el momento más importante de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias” [2010: 10]); por otro, que no se forma espontáneamente en la conexión natural de un discurso y un individuo, sino que es el resultado de complejas y específicas operaciones de construcción<sup>58</sup>; y por último, que no es una entidad asimilable ni al escritor real ni al locutor ficticio, sino que es una instancia intermedial entre el texto y su exterior (y en relación a los lectores y la sociedad: “no es más que la proyección [...] del tratamiento que les infligimos a los textos, de los acercamientos que efectuamos, de los rasgos que establecemos como pertinentes, de las continuidades que admitimos o de las exclusiones que practicamos”), que se efectúa en esa propia escisión, esa partición o distancia, y que puede dar lugar a varias posiciones-sujeto que pueden llegar a ocupar diferentes individuos (2010: 25 y 29-30).

Otra de las cuestiones que Foucault pone de manifiesto, remitiéndonos a la hermenéutica bíblica, es que las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna pone en funcionamiento la función-autor se definen de forma bastante exacta por los cuatro criterios que San Jerónimo prescribió para la autenticación de los autores, poniendo en evidencia que la forma en que la crítica moderna configuró la forma-autor a partir de discursos y textos preexistentes se deriva directamente del método de autenticación textual de la tradición cristiana. En términos de Foucault, “para «reencontrar» al autor en la obra, la crítica moderna usa esquemas muy cercanos a la exégesis cristiana cuando ésta pretendía probar el valor de un texto por la santidad del autor” (2010: 26). Estos criterios de San Jerónimo serían el nivel constante de valor (la

---

<sup>57</sup> En el segundo capítulo haremos un breve recorrido histórico por el desarrollo del autor según el concepto que vamos esbozando a través de estas teorías. Se verá más adelante que nuestra hipótesis pretende mostrar cómo la época de Lope de Vega, sus estrategias y los procesos externos que tienen lugar en su contemporaneidad son ya una base para considerar la función-autor desde su obra.

<sup>58</sup> Roger Chartier explica con claridad lo que esto supone: “La función-autor es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido. Semejante dispositivo requiere dos series de selecciones y exclusiones. La primera distingue al interior de los múltiples textos escritos por un individuo en el curso de su vida, aquellos que son asignables a la «función-autor» y aquellos que no lo son; la segunda retiene entre los innumerables hechos que constituyen una existencia individual, aquellos que tienen pertinencia para caracterizar la posición de autor” (1999: 12).

calidad), el campo de coherencia conceptual o teórica, la unidad estilística y el momento histórico definido, punto de encuentro de acontecimientos. Aquello que se desvíe de estos criterios, para ser aceptado, ha de explicarse desde la propia idea de autor conformada a través de estas mismas pautas.

Foucault está subrayando, como explica Dámaso López García, que “no se trata de atribuir un discurso a un individuo, sino de la elaboración previa del concepto de autoría que permite esa operación” (1993: 169). Y esta elaboración previa se va construyendo y asimilando tanto en la interpretación de los lectores y la variación social de los esquemas interpretativos como por parte de los autores empíricos que, si bien ven constreñidos sus movimientos en los límites de la función-autor de la sociedad en la que están inmersos, pueden también, mediante su creación, jugar con la imagen de autor que quieren ofrecer y modificar incluso el esquema de la función-autor, que se reconfigura con las tomas de postura de ciertos escritores de cada época<sup>59</sup>. Cuando Foucault, el año siguiente de la presentación de “Qu'est-ce qu'un auteur?”, publica *L'ordre du discours*, ampliará ciertas ideas de su ensayo anterior, contestando a las posibles objeciones a su concepto de autor:

Sería absurdo, desde luego, negar la existencia del individuo que escribe e inventa. Pero pienso que —al menos desde hace un cierto tiempo— el individuo que se pone a escribir un texto, en cuyo horizonte merodea una posible obra, vuelve a asumir la función del autor: lo que escribe y lo que no escribe, lo que perfila, incluso en calidad de borrador provisional, como bosquejo de la obra, y lo que deja caer como declaraciones cotidianas, todo ese juego de diferencias está prescrito para la función de autor, tal como él la recibe de su época, o tal como a su vez la modifica. Pues puede muy bien alterar la imagen tradicional que se tiene del autor; es a partir de una nueva posición del autor como podrá hacer resaltar, de todo lo que habría podido decir, de todo cuanto dice todos los días, en todo instante, el perfil todavía vacilante de su obra (2002: 32). (La cursiva es nuestra)

La conciencia de este poder de los creadores, que va apareciendo con el tiempo, hará que estos tematizen su propia actividad, tracen estrategias de autorrepresentación textual y extratextual, instrumentalicen su retórica de forma diferente en cada marco interpretativo y controlen, hasta el límite de sus posibilidades, su propia imagen, con la finalidad de buscar un efecto estético o con objetivos muy diferentes que iremos

---

<sup>59</sup> Para Foucault, cuando la acción de los autores empíricos es tal que su ejercicio de la función-autor posibilita la creación de nuevos textos, de los que funciona como modelo, nos encontramos con los *fundadores de discursividad*: “Es fácil ver que en el orden del discurso se puede ser el autor de mucho más que un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de las cuales otros libros y otros autores podrán ubicarse a su vez. En una palabra, diría que esos autores se hallan en una posición «transdiscursiva». [...] Llamémoslos, de manera un tanto arbitraria, «fundadores de discursividad». Esos autores tienen de particular que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (2010: 31).

desgranando en el caso de Lope de Vega. Sin entrar en el debate sobre los actos de habla que tanta importancia tuvo en la controversia sobre la intencionalidad autorial, parece bastante claro que el percatarnos de esta actividad creadora autoconsciente hace que al comprender la obra interpretemos no solo el acto ilocucionario directo (o mensaje) de la voz elocutiva, sino también el acto ilocucionario indirecto (o metamensaje) del autor (*vid.* García Landa, 1998: 393 y 396). Comprender esto es lo que nos permitirá acercarnos a las obras de los grandes autores, de los fundadores de discursividad, alejándonos de la perspectiva biografista del viejo historicismo pero aceptando la complejidad del entramado de un *autor* y su *obra*.

### **1.2.3 El autor tras Foucault. Las instancias en el espacio intermedio**

Independientemente de si las posturas son pro o anti-muerte del autor, y más allá de los derechos y deberes del escritor, entre la propiedad y la apropiación-responsabilidad, lo que se va perfilando es un concepto de autor que es una entidad racional, creada históricamente, es decir, ni universal ni constante, y cuya configuración y propiedades son fruto de complejos procesos entre lo textual y la construcción social. Y es ese espacio, los alrededores del texto, los márgenes de la *obra* —en continua negociación recíproca con el autor—, entre las estrategias intencionales del escritor, los procesos interpretativos del lector y la construcción social del marco que lo posibilita, en el contexto de origen y en el de la recepción, donde podemos situar al autor, al menos al concepto de autor que puede seguir “vivo” para intencionalistas de vario tipo así como para posestructuralistas, y que propicia un acercamiento al fenómeno literario desde una perspectiva ensanchada.

#### **1.2.3.1 El *proxy* de Hix**

En la aseveración de Hix sobre las diferencias entre estos dos adalides de los dos bandos de la polémica hemos podido entrever una terminología y una división que el filósofo plantea (1987 y 1990) y que puede resultar esclarecedora: Hix diferencia cuatro aspectos del autor, que son entidades diferenciales en el sentido que le da Saussure; no se definen por su contenido positivo sino negativamente por sus relaciones con los otros

términos del sistema, esto es, su característica más precisa está en ser lo que los otros no son (1987: 135). Para él hay dos categorías “reales” y dos categorías “ficciones”. Las reales son, por un lado, el *poet* (utiliza esta palabra por su etimología, como elemento creador, productor), que es la persona, el individuo a quien se le atribuye la obra, quien posee y traspa a la obra la autoridad; y en segundo lugar el *scribe*, que es la persona histórica que escribió materialmente la obra (*Poet* y *scribe* pueden y suelen ser una misma figura, pero Hix marca la diferencia en virtud de la concepción de origen platónico del escritor como canal o intermediario, en la que la separación es obligada). Los dos aspectos ficcionales o creados son el *narrator* y el *proxy*. El primero es un personaje en la obra y es más visible y cercano al *scribe* y el *poet* en la narrativa escrita en primera persona. El *proxy* es equiparado por Hix a lo que Foucault designa como proyecciones, en términos más o menos psicológicos, de nuestras maneras de tratar con los textos. En palabras de Hix:

when we ascribe motivations, intentions, etc., to an author, we can only do so on the basis of the author as presented by the text, not on the basis of the historical author (the poet or scribe), who is, at least as regards the text, lost to us forever. Thus, the proxy is the “author” as created by the interaction of text and reader (1987: 135).

A pesar de la división entre los anti-muerte y su concepción del autor como causa y origen, y los pro-muerte, que lo entienden como figura o función, no todos los teóricos siguen esta sucesión mayoritaria. Hemos señalado ya que ciertos partidarios del intencionalismo, si bien de lo que llamábamos *intencionalismos sofisticados*, desmarcados del “actual intentionalism”, han propuesto figuras autoriales hipotéticas como proyecciones realizadas por los lectores en la interpretación como argumento para poder seguir defendiendo la validez de la intención autorial una vez aceptada la inaccesibilidad de la mente del autor y por tanto de la intención original. Es la proyección sobre la que disertan Tolhurst o posteriormente Jerrold Levinson en su intencionalismo hipotético, lo que en William Irwin correspondía al *urauthor*, y que Jorge J. E. Gracia desarrollaba como el *pseudo-historical author*.

### **1.2.3.2 El autor postulado de Nehamas**

Alexander Nehamas, a mi juicio uno de los más agudos agentes del debate sobre el intencionalismo, aunque poco conocido, propone en un primer momento, en “The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal” (1981), la separación entre

autor y escritor. Para él, al igual que vemos meridianamente clara la separación entre autor y narrador ficcional de un texto, debemos comprender igualmente su diferencia con el escritor histórico. El autor es siempre un *autor postulado* como el agente cuyas acciones son la causa de las características del texto; es para Nehamas un personaje, una hipótesis que aceptamos temporalmente y que guía la interpretación y se ve a su vez modificado por esta (1981: 145). Unos años después de aquel artículo, en “What an author is” (1986) y en “Writer, Text, Work, Author” (1987), desarrolla su idea del *autor postulado*. Se apoya en Foucault en la asunción del historicismo, y propone la autoría determinada solo como una función de la interpretación y la crítica. El autor será, por tanto, una función o rol, utilizando la terminología de Hobbes, “a person artificial”, mientras que el escritor es la persona histórica. De esta distinción se puede concluir que todos los textos tienen escritores, pero no todos los textos tienen autores (1987: 270): un escritor es una persona histórica, firmemente situada en un contexto específico, la causa eficiente de la producción de un texto<sup>60</sup>; el autor es, por su parte, un “efecto” del texto, como explica Nehamas citando a un J. Hillis Miller un tanto provocador: “There is not any ‘Shakespeare himself’. ‘Shakespeare’ is an effect of the text... The same can be said of the texts published under the name of any author” (*apud* Nehamas, 1987: 272).

No solo distingue Nehamas al autor del escritor, sino que quiere marcar la distinción entre su concepto de autor y el autor implícito desarrollado por Wayne Booth unos años antes. El autor implícito de Booth (volveremos sobre él) es inmanente al texto, por tanto, aunque un conjunto de textos sea del mismo escritor, cada texto tendrá su autor implícito; la figura del autor de Nehamas no tiene relación con un solo texto, sino que emerge de toda una *obra* (conjunto de textos de un autor) (Nehamas, 1987: 273-274). Además, Booth deja abierta la posibilidad de que el autor implícito y el real coincidan, lo cual no es aceptable para Nehamas. Tanto el autor implícito como la figura del autor son constructos interpretativos, pero la figura del autor juega un papel más amplio en la interpretación, porque no emana o se deduce solamente de un texto, sino que es un constructo cuyos rasgos son moldeados, progresivamente y para cada lector, a través de la *obra*, que es también un constructo más amplio y no meramente textual. Ambos, por tanto, autor y obra, son construcciones, situadas al final del proceso interpretativo, no en su base. Es la interpretación la que construye los textos como

---

<sup>60</sup> Por eso cree Nehamas que tenemos que mantener la versión de la propiedad legal separada de la visión hermenéutica, en la que no deben intervenir los escritores. Buena parte de su contribución al debate, además de la necesaria diferenciación autor/escritor y obra/texto, es que enmarca el problema de la autoría en relación a la propiedad, y lleva a preguntas sobre la responsabilidad.

obras, y son las obras las que generan la figura del autor, un personaje manifiesto, pero no representado en ellas (Nehamas, 1987: 281). Como apuntala Nehamas, “texts, then, are works if they generate an author; the author is therefore the product of interpretation, not an object that exists independently in the world” (1987: 284).

La propuesta de Alexander Nehamas, aunque está inscrita en el debate sobre el intencionalismo, se aleja y supera claramente las proposiciones de otros intencionalistas moderados y sus figuras hipotéticas en cuanto el autor por él postulado no se circunscribe solo al ámbito de la intención autorial proyectada, sino a una función que tiene mucho más alcance, por su relación recíproca con la obra y en continua negociación con el lector, que va viendo cómo cada texto postula un autor que se redefine en contacto con los otros textos, formando una obra y una figura proteica del *autor*.

### 1.2.3.3 Otras propuestas intermedias

Es la atmósfera intermedia entre el autor empírico y la ficcionalidad del narrador o la voz enunciativa del texto literario donde se situaban los autores hipotéticos de ciertos intencionalismos, el *autor postulado* de Nehamas, el *proxy* de H. Hix o la instancia o marco teórico de la función-autor propuesta por Foucault. Con diferente caracterización, régimen teórico, distinto grado de capacidad abarcadora (de recipiente de la intención autorial proyectada a entidad formal reguladora de lo literario de cada sociedad —desde la atribución, la valoración, la interpretación, a la responsabilidad penal—) y dispar designación, estas figuras, y otras que veremos a continuación, van cincelando el espacio autorial que queremos definir como nido de nuestro estudio.

Desde una perspectiva semiótico-estructural, algunos autores, avanzando en los estudios narratológicos de los años sesenta, llegaron a este mismo espacio intermedio entre la hipóstasis del autor y la hipótesis del lector al intentar analizar los componentes de la comunicación literaria y el esquema y los niveles en los que estos interfieren. El propio Barthes, en su etapa estructuralista, antes de promulgar la muerte del autor, constató en su “Introduction à l'analyse structurale des récits” la necesidad de separar el autor del narrador:

narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un

análisis semiológico; pero para decidir que el autor mismo (ya se exponga, se oculte o se borre) dispone de «signos» que diseminaría en su obra, es necesario suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación signalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato la expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: *quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe* (1984a: 26).

Todorov va un paso más allá, a pesar de no asumir aún la distinción terminológica de Barthes, no solo retomando a Pouillon, Lubbock y Henry James en su caracterización de los aspectos y modos del relato (Todorov, 1984: 177-187), sino proponiendo una distinción entre imagen del narrador e imagen del lector y un llamado *nivel apreciativo* en el cual la imagen fugitiva del narrador se hace más aprehensible. Para Todorov el narrador es el sujeto de la enunciación que supone, en última instancia, un libro. Esto le convierte no solo en la voz que habla, sino en quien ordena el material, dispone unas descripciones antes que otras, quien hace ver la acción focalizada en ojos de uno u otro personaje o en los suyos propios, sin necesidad de aparecer explícitamente en escena, quien elige qué partes de la trama se cuentan mediante diálogos y cuáles a través de descripciones objetivas, etc. Todas estas acciones selectivas que hacen que el relato sea de una manera determinada nos dan mucha información sobre el narrador, pero no nos posibilitan situarlo con precisión, puesto que es una imagen que muestra máscaras contradictorias, “yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera” (Todorov, 1984: 188). No obstante, para Todorov hay un lugar al que podríamos aproximarnos lo suficiente, ese que llama el *nivel apreciativo*: la descripción de cada segmento de la historia conlleva su apreciación moral (incluso la ausencia de apreciación denota una toma de posición que es significativa), que no se corresponde a nuestra experiencia individual de lectores ni a la del autor real, sino que es inherente al libro y nos acerca a la imagen del narrador (1984: 188-189). Esta imagen del narrador que es resultado de la suma de apreciaciones que vamos observando en la obra, sin embargo, no se correspondería con la imagen del narrador que obtendríamos si recopiláramos las apreciaciones tomadas de las aseveraciones de la voz del narrador, por lo que creemos que la terminología de Todorov no es la más adecuada<sup>61</sup>. Convendría distinguir, más bien, tres instancias: la voz que ejerce activamente la enunciación, generalmente llamada narrador; el individuo que escribe materialmente la obra, el escritor o autor empírico, y esta figura fugitiva de la que habla Todorov, que vamos perfilando como instancia fronteriza. Quien primero detectó este triple esquema

---

<sup>61</sup> Si bien es cierto, como dice García Landa, que “la diferencia exacta entre autor textual y autor-narrador-editor explícito es ciertamente difícil de establecer” (1998: 404).



fue Wayne C. Booth<sup>62</sup>, teórico perteneciente a la segunda generación de la Escuela de los neoaristotélicos de Chicago<sup>63</sup>, en *The Rhetoric of Fiction* (1961) con la introducción de la noción de autor implícito (*implied author*)<sup>64</sup>. Este, según es comprendido por Booth, por más que aboguen los postestructuralistas por la escritura como borrado del sujeto, podrá elegir sus disfraces, pero nunca desaparecer (Booth, 1974: 19)<sup>65</sup>. Su obligada presencia, impuesta por la previa construcción del marco literario y de interpretación que hemos asignado a la lectura de los textos, es independiente del género y por lo tanto del modo de enunciación, por lo que la diferenciación con el narrador es un imperativo de su propia naturaleza. Además, únicamente diferenciando al autor de su imagen implícita evitaremos el salto inverificable e irrelevante de la pregunta por cualidades como la sinceridad o seriedad del autor. Para Booth “el «autor implícito» elige consciente o inconscientemente lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones” (1974: 70). El autor implícito sería, por tanto, la idea del autor que nos hacemos los lectores a través de la obra. Norman Friedman, contemporáneo de Booth como miembro de la segunda generación de la Escuela de Chicago, no percibía aún esta posibilidad en su estudio sobre el punto de vista en la narración (1955), puesto que su

---

<sup>62</sup> Al menos fue el primero en hacerlo de forma clara y sentando unas bases que han perdurado; como explica García Landa, “Booth remite a conceptos anteriores, como el «second self» del autor señalado por Edward Dowden o por Kathleen Tillotson (*The Tale and the Teller*), o el «Authorial ‘I’» de Geoffrey Tillotson (*Thackeray the Novelist*). De hecho, este concepto ya es corrientemente utilizado, aunque con cierta confusión, durante el siglo que precede a Booth. Cuando se habla de la «desaparición del autor» o “impersonalidad” (como lo hacen de una u otra manera Flaubert, James, Yeats, Eliot, Pound, Beach, Joyce, Huxley, Lubbock, Schorer, Kayser o Friedman) ya se está aludiendo en mayor o menor medida al autor textual, y no al autor real, que difícilmente puede desaparecer del panorama sin que con él desaparezca la obra” (1998: 395). Para la vinculación entre el concepto de “implied author” de Booth y el “second self” de Dowden y Tillotson ver también Kindt y Müller, 2006: 51.

<sup>63</sup> Para un acercamiento a esta escuela *vid.* García Rodríguez, 1998, especialmente la sección dedicada a W. Booth, pp. 89-97. Una selección de textos en español de los autores más importantes, introducida por un prólogo del propio Booth, se puede leer en García Rodríguez (ed.), 2000.

<sup>64</sup> Para los orígenes del concepto de autor implícito y el contexto intelectual posterior a la Escuela de Chicago en el que se inscribe, *vid.* Kindt y Müller, 2006: 17-62.

<sup>65</sup> Esta afirmación está vinculada a la aseveración de que el autor no puede elegir la sublimación retórica; su única elección podrá ser el tipo de retórica que utilizará (Booth, 1974: 108). Pere Ballart explica con claridad por qué: “No es un secreto para nadie que Booth se puso a escribir *La retórica de la ficción* con una evidente intención polémica. Sus adversarios más directos eran quienes compartían la opinión, muy corriente durante los años cuarenta y cincuenta en la narratología anglosajona, de que las formas superiores de la ficción son aquellas que, a la manera de Flaubert o James, despersonalizan la actividad del narrador y dejan que la historia fluya por sí sola; unas preferencias que hacían condenable, por el contrario, el tipo de narraciones de un Fielding o de un Dickens, en las que las intrusiones autoriales son una tónica constante. [...] Su convicción de que la dimensión retórica y persuasiva es la central en el arte literario le hacía estimar que si el narrador moderno no interviene directamente en la historia que presenta y la ofrece sin que su mediación sea ostensible, no es porque haya escogido una vía forzosamente más adecuada, sino tan sólo porque al relatar así se está privando de otros muchos recursos comunicativos que el género, de manera potencial, pone a su disposición” (1994: 172-173).

seminal artículo, “Point of View in Fiction”, describe los posibles grados de la extinción autorial en el arte narrativo, llegando a una narración neutral, el modo de narración de “la cámara”, donde el autor habría desaparecido (1955: 1163). Esta visión no podría ser compartida por Booth, quien discerniendo autor, narrador y punto de vista ve la necesidad de proponer el “autor implícito”, siempre presente en el texto.

En el ámbito de la narratología descriptivista no se ha aceptado en general el autor implícito como una entidad del sistema comunicativo (“Without exception, the concept of the implied author has been rejected in descriptive narratology” [Kindt y Müller, 2006: 109. Los propios Kindt y Müller abogan en la segunda parte de su libro por la desaparición del término]). Desde una narratología más cercana a la teoría de la interpretación, diferentes críticos, como Abbott, Rimmon-Kenan, Chatman, Toolan o Genette han propuesto a menudo la sustitución del término “implied author” por el de “inferred author”, que encaja más con su visión del concepto (*vid.* Kindt y Müller, 2006: 104; Buescu, 1998: 23). Desde nuestro punto de vista, la propuesta de sustitución subraya el elemento de construcción receptiva que tiene el concepto, pero olvida el planteamiento de Booth desde el inicio de su propuesta hasta sus últimas manifestaciones: el autor implícito no se mantiene en el plano de la proyección del autor o de la recepción del lector, sino que se configura en el punto en el que convergen ambas figuraciones, sin problemática oposición, sino más bien mutua necesidad: “it is clearly problematic to see the implied author as both an author-image produced by the recipient and a self-image created by the author. Nonetheless, Booth stuck to these two definitions of the concept from their introduction in *The Rhetoric of Fiction* until his death in 2005” (Kindt y Müller, 2006: 59).

Por otro lado, algunos esquemas narratológicos de la comunicación literaria, como el de Pozuelo Yvancos, basado en el de Darío Villanueva, distinguen entre el autor implícito no representado, que sería semejante al “autor implícito” de Booth<sup>66</sup>, y el autor implícito representado, que existiría cuando el autor y el narrador se identificasen, en los casos de narradores extradiegéticos<sup>67</sup> (Pozuelo, 1994: 229-231). Otros teóricos de la

---

<sup>66</sup> “El autor implícito no representado es denominación que cubre la instancia creada por W. Booth [1961, capítulo III]. Sobre ésta se han ofrecido diferentes interpretaciones, porque para Booth el autor implícito es tanto el segundo-yo del autor [Booth, 1961: 67], que obedece a esa distancia irónica de ocultación, de desdoblamiento de su responsabilidad, como la «imagen del autor» tal como ésta puede ser deducida por la lectura: como indica C. Segre [1985: 19], «es el autor tal como se revela en la obra, depurado de sus rasgos reales y caracterizado por aquellos que la obra postula» (Pozuelo, 1994: 231).

<sup>67</sup> Otros autores, como García Landa, no ven necesaria la distinción: “José María Pozuelo llega a incluir al narrador-autor en su esquema básico de la comunicación literaria, llamándolo «autor implícito representado» y distinguiéndolo tanto del narrador como del autor textual, al que llama «autor implícito

narración han optado por reconvertir el “autor implícito” de Booth en “autor textual”, en base a la explicación de que este no tiene por qué estar implícito, puesto que puede estar explicitado, como lo está en los casos del narrador identificado con el autor<sup>68</sup>. Si bien Booth también consideraba el autor implícito una instancia intratextual (“el autor que me interesa es sólo la persona creadora responsable de las elecciones que dieron lugar a la obra, lo que en otro lugar he llamado el «autor implícito» *que se encuentra en la obra misma*” (la cursiva es nuestra) (Booth, 1986: 38), creemos que la caracterización que hace no se corresponde en realidad con una instancia meramente textual, puesto que la lectura en la que se configura esta imagen que es el autor implícito no es un espacio ni un proceso aséptico, donde no puedan interferir las informaciones, preconcepciones, cánones e ideas comunitarias que los lectores lleven consigo sobre el autor empírico o sobre la obra misma y la imagen que configura respecto a sus expectativas. En todo caso podríamos decir que el autor implícito está en el interior de la *obra*. Esta, diferenciada del texto, como hacía Nehamas, constaría del conjunto de textos de un autor más las estructuras construidas históricamente que definen la atribución para llegar a la conclusión de qué es “el conjunto de textos de un autor”. Es evidente, como explicaba Nehamas, que la imagen que nos hacemos de un autor no es la conclusión que extraemos de la lectura de uno solo de sus textos, sino que en ella intervienen las lecturas precedentes (o futuras, podemos añadir) que hagamos de su obra (entre otras cosas). El autor implícito o el autor textual es una entidad, por tanto, difícil de independizar de un concepto de autor algo más amplio, que ocupe ese espacio intermedio de la comunicación literaria del que venimos hablando, puesto que no se puede obviar el universo social y literario en el que está inscrita dicha comunicación. De cualquier forma, el concepto de autor textual puede ayudarnos a comprender esa instancia no inmanente a las palabras pero sí, en parte, codificada en el discurso. Aguiar e Silva fue quien primero prefirió el término de autor textual, explicando que

preferimos as designações de autor empírico e de autor textual, de modo a ficar bem clara a ideia de que o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto (1992: 227).

---

no representado» [...]. Para nosotros, se trata de una figura derivada mediante una reduplicación de una estructura más básica y corriente, y en modo alguno esencial en un esquema básico de la comunicación narrativa” (1998: 320, n. 96).

<sup>68</sup> “Aunque siguiendo a Booth se suele usar el término de «autor implícito» para referirse a esta peculiar voz textual, preferimos hablar de autor textual, para resaltar que no siempre se trata de una voz implícita. Se trata de un rol comunicativo que puede manifestarse explícitamente o implícitamente” (García Landa, 1998: 395).

Para Helena Buescu, a quien el término también le parece el más productivo (1998: 23), el “autor textual” será también “aquella figuração simbólica que se situa, no texto, como marca de transitividade social e cognitiva deste” (1998: 75) y asimismo para García Landa será el “sujeto real que asume la enunciación de la obra literaria, tal como es concebido por un lector” (1998: 392). De aquí deduce García Landa que puede haber varios autores textuales de un mismo texto, puesto que este es resultado de un acto interpretativo y la configuración de un autor textual por cada lector puede ir variando a medida que tiene más información (datos biográficos, otras obras, estrategias interpretativas, etc.) y se amplía su contexto de interpretación (1998: 392). Aunque entendamos, pues, que las marcas del autor estén cifradas en el texto (García Landa ve las palabras no únicamente como signos-referencias, sino también como indicio, síntoma o huella ineludible<sup>69</sup> de su productor), la construcción se hará con un código cuya codificación no está solo en el texto, como admite García Landa, por lo que quizá no sea lo más coherente hablar de “autor textual” para esa imagen de autor que se configura en la pragmática de la interpretación.

Si recordamos la definición de Wayne Booth de autor implícito, veremos cómo en cierto punto se acerca al “autor modelo” de Umberto Eco (no en vano Kindt y Müller explican el autor modelo de Eco como primera alternativa al término de autor implícito a partir de los años 70 [2006: 123-130]): “una versión creada, literaria, *ideal*, del hombre real” (Booth, 1974: 70). Para Eco “el autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo” (1992: 41). El autor modelo es aquel sobre el que el lector empírico conjetura, a través del cual se postula el lector modelo, todo ello en base al artificio que es el texto. La imagen de autor que estamos tratando de dibujar, cercana al autor implícito y el autor textual, pero liberado del lastre de la inmanencia puramente lingüística, se acerca más al “autor liminal” o “autor en el umbral” de su discípulo Mauro Ferraresi, que Eco explica como una figura espectral entre el autor modelo (que para él no es sino una explícita estrategia textual) y el autor empírico, y que se sitúa en ese umbral entre la intención del ser humano que es el escritor, y la intención lingüística propuesta por una estrategia textual (Eco, 1992: 126). Ferraresi lo explica del modo siguiente: “l'autore liminare è un meccanismo semiotico la cui funzione è quella di far trapelare a livello testuale la intenzione e le

---

<sup>69</sup> Al igual que Booth con el autor implícito, García Landa no ve la posibilidad de la ausencia del autor textual: “El autor no puede evitar, por tanto, su presencia implícita en la obra; no puede eliminar el valor indicial de ésta” (1998: 393).

passioni dell'autore. Ciò accade inequivocabilmente attraverso il testo, segno che la sua superficie ne è buona conduttrice" (1990: 21).

Similares o cercanos al "autor implícito" serían el "apparent artist" o "apparent author" de Kendall Walton, centrado en el concepto de estilo, y el "fictional author" de Gregory Currie, diferente al llamado "fictive narrator" y expuesto como una entidad mediadora (Kindt y Müller, 2006: 144). Otra de las propuestas terminológicas y conceptuales que se ha propuesto como alternativa al autor implícito es el autor abstracto de Wolf Schmid, formulado en alemán en 1973. El mismo Schmid equipara el término que propone al autor implícito de Booth y la imagen de autor de la teoría literaria rusa. El autor abstracto, así como el lector abstracto, estarían en un nivel intratextual de comunicación, y se podría definir como el principio por el que los niveles de fondo y forma, significado y los objetos concretos representados, al igual que la organización y jerarquía estética de estos niveles en la estructura global de la obra, tienen una forma determinada y no otra. Schmid no entiende su autor abstracto como una categoría narratológica específica, por lo que ninguna palabra se le puede atribuir, no tiene voz ni texto, sino que su palabra es el texto al completo en todas sus capas. Se ha criticado en ocasiones la indefinición del concepto, que no es en realidad más que un exceso de amplitud en la definición, pero fácilmente subsanable con una mirada abierta hacia una figura autorial que se crea a partir de una convergencia: una personificación de la estructura total de la obra, lo que la obra significa, el reflejo hipostasiado del autor concreto, la personalidad psico-física autorizada, la representación del autor en la obra, una entidad lectora hipostasiada en la que todos los significados potenciales convergen, el indicio de significación, el centro semántico de un texto o el punto en el que todas las líneas creativas de la obra convergen (*vid.* Kindt y Müller, 2006: 130-136).

Años antes de las interesantes conclusiones del estructuralismo y la semiótica, comenzando en los años veinte y con una actitud pionera que aunaba formalismo y sociología, Mijail Bajtín ya prefiguró el especial estatuto del autor en su papel multiforme en la comunicación literaria. Por un lado apuntó en sus estudios más tempranos sobre la estética de la creación verbal la separación entre el autor creador y el autor real:

estamos rechazando únicamente aquel enfoque absolutamente infundado y fáctico que es actualmente el único que predomina, el que se basa en la confusión entre el autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida (Bajtín, 1999: 18).

Por otro lado, partiendo del género autobiográfico, instauró en la teoría la distancia entre el autor (exterior) y el héroe (interior) a pesar del intento genérico por la autoidentificación, puesto que la coincidencia autorial del héroe le parecía una *contradictio in adjecto* (vid. Bajtín, 1999: 133)<sup>70</sup>. Sorprende, en su visión, la prontitud en prefigurar lo que Foucault llamaría mucho más adelante la función-autor, el principio estructurador y unificador de la interpretación que proviene del autor y se separa de él:

Dentro de la obra, el autor es para el lector el conjunto de principios creativos que deben ser realizados, la unidad de los momentos trasgredientes de la visión activamente referidos al héroe y su mundo. Su individuación en tanto que hombre es un acto creativo secundario del lector, del crítico, del historiador, independiente del autor en tanto que principio activo de la visión, que es acto que lo vuelve pasivo a él mismo (1999: 188).

Para Bajtín encontramos al autor en cualquier obra de arte, pero, igual que al pintor en una obra pictórica, “lo percibimos como un principio representante abstracto (el sujeto representador), y no como una imagen representada (visible)” (1999: 300), por eso la *imagen de autor*, que es invisible, tiene un estatus especial y cambiante.

Esta imagen de autor bajtiniana ocuparía, al igual que todas las figuras autoriales propuestas por diferentes teóricos que hemos venido describiendo, el espacio de lo que podemos llamar la *autorialidad* —tomando del francés *auctorialité* (vid. Brunn, 2001: 102; Compagnon, 2002) y traduciendo del inglés *authorship* en un sentido que no se limite al de la atribución como ocurre con *autoría* ni al etimológico de *autoridad*—, el intersticio teórico que relaciona a un autor no solo con su obra, sino con todo un sistema literario (vid. Jornet Somoza, 2010: 33). Es este concepto de autor relacional, de cuya vitalidad no se puede dudar, el que nos va a resultar de interés, tanto en su desarrollo histórico como en su descripción sincrónica, en la imagen o las posturas autoriales explicitadas en los diferentes *ethos* enunciativos como en el ámbito de actuación del campo literario y la interautorialidad (vid. Gutiérrez, 2004). Todo esto, aplicado al ámbito de la autorialidad de un autor con tantos pliegues como es Lope de Vega, que nos permitirá ejemplificar estos presupuestos y apuntar, a través de las estrategias y los procesos sociales concretos, hacia un hito importante en la configuración de la *función-autor* de nuestra historia literaria.

---

<sup>70</sup> Augusto Ponzio, estudiando la “imagen de autor” en tres textos de Bajtín sobre la creación verbal, alude de una sola vez a la distinción de los tres elementos (autor creador, autor real, héroe): “Si el sujeto biográfico, el autor-hombre entra en la obra artística, lo hace como héroe y no como autor-creador; y el héroe se presenta, junto con toda la obra y con el autor-creador, también él como independiente del autor-hombre” (1995: 128).

### 1.3 *Ethos*, figuras, posturas, regímenes y escenografías autoriales

Desde el ámbito de la neorretórica y sobre todo de los estudios de análisis del discurso se han hecho en las últimas dos décadas grandes contribuciones al estudio de la autoría, tanto textual como de la autorialidad en general. Este tipo de trabajos, sobre todo del ámbito francófono, aunque también de los Países Bajos o Israel, tiene su raíz en la poética clásica, especialmente en la *rhetorica recepta*<sup>71</sup> en general y en la poética de Aristóteles en particular. El concepto fundamental del que parten es el de *ethos*, concepto clásico estrechísimamente emparentado a todos los conceptos de autores del espacio intermedio entre la creación y la recepción que acabamos de ver.

En su libro de la *Retórica* Aristóteles habla del *ethos*, el talante o carácter por primera vez como medio de persuasión, junto con el *logos* y el *pathos* (“De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo” [Aristóteles, 1999: 175]). Platón exigía, y así lo enuncia también Isócrates, que el *ethos* del orador resultara de la moralidad real de este, y explicaba cómo estaba vinculado al reconocimiento social previo de su virtud con el que el auditorio contaba ya antes de comenzar el discurso y por el que estaba bien predisposto<sup>72</sup>. Para Aristóteles el *ethos* es una clase particular de *písteis* o fuente de enunciados persuasivos, que alimentan de premisas los razonamientos retóricos, no solo una instancia moral reguladora o accesoria con la que ganarse la benevolencia del auditorio. Para el estagirita la reputación con la que el orador se halla ante el público se presenta como consecuencia del uso de enunciados específicos, aquellos de la oratoria epidíctica, focalizados en elogiar a la propia persona que habla (Racionero, 1999: 103). Aristóteles lo expresa con estas palabras en el libro I:

(se persuade) por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito. Porque a las personas honradas las creemos más y con mayor rapidez, en general en todas las cosas, pero, desde luego, completamente en aquellas en que no cabe la exactitud, sino que se prestan a duda; si bien es preciso que también esto acontezca por obra del discurso y no por tener prejuizado cómo es el que habla. Por lo tanto, no (es cierto que), en el arte, como afirman algunos tratadistas, la honradez del que habla no incorpore nada en orden a lo convincente, sino que, por así decirlo, casi es el talante personal quien constituye el más firme (medio de) persuasión (1999: 176);

---

<sup>71</sup> Para este concepto *vid.* Albaladejo, 1998.

<sup>72</sup> Para una historia de la conceptualización del *ethos* desde Platón hasta el siglo XX *vid.* Baumlin, 2001.

y más adelante reiterará la importancia de cómo el orador se presenta a sí mismo y cuál es su actitud respecto a los oyentes para inclinarlos a su favor (*vid.* Aristóteles, 1999: 307-308).

Como indica Quintín Racionero anotando el primer pasaje, el talante como medio de persuasión introduce lo que la tradición retórica latina llama *auctoritas*. Sin embargo, hay una distinción importante entre el *ethos* y esta, y es que hablamos de *auctoritas* cuando la influencia que el prestigio del orador sobre el auditorio se ejerce antes del discurso, y Aristóteles habla del *ethos* como un elemento que debe ser resultado del discurso, no del juicio previo al orador. Es la marca aristotélica que vemos en algunos críticos modernos cuando hablan del *ethos* como el proceso de legitimación del orador a través de sus palabras o del *ethos* como origen enunciativo (Amossy, 1999b: 18), instancia subjetiva que tiene el rol de garante (Maingueneau, 1993: 140 y 1999: 79). La realidad de la moralidad del orador pasa a un segundo plano, mientras se subraya el *ethos* como construcción, sujeta a una *téchne*, fruto de unos procedimientos retóricos que persuadan de su virtud.

Este planteamiento aristotélico es de vital importancia porque abre la puerta a la concepción de la presentación de la persona a través del discurso entendida como una configuración artificial y auto-consciente. La persona, en cuanto ser social, en la comunicación, es solo una proyección de la persona que cree ser en su interioridad, en los casos de mayor honestidad, o una proyección de una imagen social conveniente a un propósito creada a través del discurso en los de menor. En cualquier caso, las estrategias discursivas utilizadas, conscientemente o no, serán las mismas. Y esta proyección o auto-configuración discursiva es extrapolable desde la oratoria a todo discurso social, incluida, por supuesto, la literatura, más si cabe cuando hablamos de géneros que utilizan la primera persona, aunque esta no se presente a sí misma o hable de sí.

La neorretórica ha recuperado a Aristóteles, tratando de sistematizar sus pensamientos sobre oratoria; sin embargo, aunque exponga los tres modos de persuasión en los que se incluye el *ethos*, ha apostado sobre todo por el lado lógico-cognitivo de la disciplina, el concerniente al *logos*. Chaïm Perelman, figura principal de la nueva retórica, ejemplifica esta tendencia, pues ha dejado en gran parte de lado el *ethos*, al igual que el *pathos*, toda la parte emocional o emotiva del discurso<sup>73</sup> (Perelman

---

<sup>73</sup> Sobre la idea de Perelman del auditorio y el orador *vid.* Amossy, 1999a: 130-131.



y Olbrechts Tyteca, 2006), del mismo modo que su seguidor Olivier Reboul trata *ethos* y *pathos* como elementos accesorios de la persuasión (*vid.* Dascal, 1999: 62).

Algunos autores han acudido a Aristóteles y su terminología de manera puntual, como Roland Barthes, quien define el *ethos* como los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio (sin importar su sinceridad) para causar buena impresión (Amossy, 1999b: 10), definición muy ajustada a la que veíamos de Aristóteles. Otras disciplinas, como la lingüística, la pragmática, o el análisis del discurso han estudiado de manera más explícita la formación del yo y el otro en la interacción, la palabra como elemento con poder de actuación sobre los demás. Pero ni Benveniste, ni Goffman, ni Kerbrat-Orecchioni, ni Kenneth Burke, quienes más se han dedicado en sus materias respectivas a la palabra en la interacción social, han recurrido al término *ethos*. Su integración en las ciencias del lenguaje encuentra una primera expresión en la teoría polifónica de la enunciación de Oswald Ducrot (1984), es decir, en una pragmática semántica. Ducrot se interesa por la instancia discursiva del locutor, ficción discursiva, diferente al enunciador, instancia externa al discurso, ser empírico que se sitúa fuera del lenguaje, pero tampoco ha desarrollado en extenso el concepto de *ethos* (Amossy, 1999b: 15-16).

La elaboración de esta noción como construcción de una imagen de sí en el discurso hay que buscarla en los trabajos de pragmática y análisis del discurso de Maingueneau, que desde *Genèses du discours* explica cómo el enunciador debe conferirse y conferir a su destinatario un cierto estatuto para legitimar lo que dice: se atribuye una posición institucional y marca su relación con respecto a un saber. A la vez se inscribe en un determinado *modo de enunciación* (Amossy, 1999b: 17). Aunque el *ethos* pertenece a la tradición retórica, Maingueneau lleva desde 1984 desarrollando una concepción del *ethos* que se inscribe en un encuadre diferente, el del análisis del discurso. Excede el marco de la argumentación, porque atiende también a textos escritos y a textos que no presentan ninguna secuencialidad de tipo argumentativo (usando los términos de J.-M. Adam) y que tampoco se inscriben obligatoriamente en situaciones de argumentación. Dejando de lado la persuasión a través de argumentos, la idea del *ethos* permite reflexionar sobre los procesos más generales de adhesión a una cierta posición discursiva (Maingueneau, 1999: 75-76).

A pesar de que Aristóteles entendía el *ethos* desde la utilización de las herramientas del género epidíctico aplicadas al propio orador, es decir, desde los recursos oratorios para la ponderación, Maingueneau entiende que el *ethos* se despliega

en el registro del *mostrar*, y solo eventualmente en el del *decir* (Maingueneau, 1999: 77), esto es, que la formación discursiva de la imagen de sí no consiste en la autorreflexividad ni el autoensalzamiento directo, sino que se va formando en lo que *muestra* en su discurso, como él mismo expresa: “Ce que l’orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir: il ne *dit* pas qu’il est simple ou honnête, il le *montre* à sa manière de s’exprimer. L’ethos est ainsi attaché à l’exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l’individu «réel»” (*apud* Eggs, 1999: 33). La misma distinción lleva a cabo Ruth Amossy para argumentar lo inevitable de la formación de la imagen propia en la interacción lingüística:

Toute prise de parole implique la construction d’une image de soi. À cet effet, il n’est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu’il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi (1999b: 9).

De cualquier forma, Maingueneau advierte que la distinción entre un *ethos* expresado directamente con palabras y uno mostrado se inscribe en los extremos de una línea continua, porque es imposible trazar una frontera clara entre el decir sugerido y el mostrar no explícito. Las metáforas, por ejemplo, pueden ser consideradas como relevantes a la vez en el decir y el mostrar según la manera en la que son manejadas en el texto (Maingueneau, 1999: 91). A pesar de esto ha continuado distinguiendo entre *ethos* dicho y *ethos* efectivo (Maingueneau, 2016).

El *ethos*, entendido en la acepción de Maingueneau, que es la misma que la de Aristóteles —en el sentido de que es una figura meramente discursiva, ni previa ni exterior al texto, ni deducida en la recepción, sino presente mediante diferentes marcas y registros reales en el discurso—, es la instancia autorial discursiva de los textos pertenecientes a lo que podemos llamar *self-writing*, y su equivalente en la ficción sería la “instancia narrativa” de la que habla Genette en *Figures III*, que marca el presente de la enunciación y se construye en la narración (*vid.* Genette, 1989a: 270-272), lo que Ruth Amossy llama también el “ethos du narrateur” (2009). A pesar de la consideración de Maingueneau del *ethos* como instancia discursiva, cree conveniente realizar una distinción. Aunque el *ethos* esté especialmente ligado al acto de enunciación, cree que no podemos sin embargo ignorar que el público construye representaciones del *ethos* del enunciadore antes de que este hable. Es necesario por tanto establecer una primera distinción entre el *ethos* discursivo y el *ethos* prediscursivo (para Mendes Gallinari “ethos présent” y “ethos préalable”, respectivamente [2009]. A este último Ruth

Amossy y Galit Haddad lo llaman el “*ethos* previo” [“*ethos* préalable”]). Solo el primero, el discursivo, corresponde a la definición aristotélica del *ethos* y es al que presta atención Maingueneau (1999: 77-78 y 2002).

Ruth Amossy explica cómo para los sociólogos el *ethos* se inscribe en un intercambio simbólico regulado por mecanismos sociales y posiciones institucionales exteriores al discurso (mientras como veíamos, para los pragmatistas, en la línea de Aristóteles, se construye en la interacción verbal y es puramente interno al discurso, [1999a: 131]). Ella sigue el camino de la sociología, pues cree que el *ethos* (para ella “*ethos préalable*”) forma parte de la doxa, que comprende el saber previo que el auditorio posee del orador, por lo que es factor decisivo en su puesta en escena. Amossy sigue los presupuestos de la perspectiva interaccional e institucional de Bourdieu: la eficacia discursiva solo se entiende desde el intercambio entre los participantes, y ese intercambio es indisociable de la posición ocupada por los participantes en el campo (religioso, político, intelectual, literario, etc.) en el interior del cual actúan. Pierre Bourdieu, desde la sociología de los campos, ha hecho frente a la posición de J. L. Austin. A la noción de una fuerza ilocucionaria derivada de los actos de lenguaje, la sociología opone un poder exterior al verbo, anclado en los marcos institucionales y los rituales sociales. Según Bourdieu, la acción ejercida por el orador sobre su auditorio no es de orden lingüístico sino social; su autoridad no depende de la imagen de sí que produce en su discurso, sino de su posición social y de sus “possibilités d’accès à la parole officielle orthodoxe, légitime” (*apud* Amossy, 1999a: 127-128). Para Amossy, por tanto, el poder de las palabras deriva de la adecuación entre la función social del locutor y su discurso: un discurso no puede tener autoridad si no es pronunciado por la persona legitimada para pronunciarlo en una situación legítima y por tanto delante de receptores legítimos, y esta legitimación no puede darse exclusivamente en el propio discurso, mediante la palabra, sino que esta ha de estar avalada por la reputación previa del orador. En este marco el *ethos* ocupa un lugar determinante, pero no será ya una construcción discursiva, sino que consistirá en la autoridad exterior de la que goza el locutor (Amossy, 1999a: 127-129). Incluso la parte discursiva del *ethos* está vinculada con la proyección social y la imagen previa que los interlocutores tienen entre sí; la construcción discursiva del *ethos* se hace dentro de un juego especular: el orador construye su imagen en función de la imagen que se hace de su auditorio, acomodándose a él, es decir, de las representaciones del orador fiable y competente que él cree que ha de ser para ese público determinado (Amossy, 1999a: 133).

Pero, más allá del posicionamiento natural o profesional en un determinado estamento social o estatus, ¿cómo se construye el *ethos* en su sentido exterior al texto si no es a través de la apreciación de los textos anteriores? La auto-creación autorial a través de la proyección de un yo social o de la adscripción a determinados marcos es una estrategia de auto-configuración más o menos consciente del escritor. Jérôme Meizoz utiliza el término “postura autorial” para conceptualizar todos estos actos enunciativos o institucionales complejos por los cuales una voz y una figura se encuentran y se reconocen dentro de un campo literario. Su propuesta se encuadra en el planteamiento de leer sociológicamente la literatura como un discurso en permanente interacción con el “rumor” del mundo (Meizoz, 2007: 11). Antes de Meizoz, Alain Viala había utilizado ya el término “postura” para referirse a una forma de ocupar una posición en el campo. Cada postura postula una manera de situarse en relación a sus destinatarios. Las posturas de un autor, junto con el *habitus*, serán una de las diferentes estrategias literarias que configuran el *ethos* o manera de ser general de un escritor (Viala, 1993: 216-217). Para Meizoz esta referencia de Viala al *ethos* puede traer confusión, de modo que opta por tomar la noción de postura en un sentido más abarcador, tomando por “postura de un autor” lo que para Viala es el *ethos*, esa manera de ser general<sup>74</sup>. Así, Meizoz incluye en el término *postura* la dimensión retórica o textual y la “accional” o contextual, sintetizando en una sola las posiciones respecto al *ethos* de Aristóteles, Maingueneau y los pragmatistas por un lado —que lo entendían como elemento discursivo—, y Ruth Amossy y los sociólogos de la literatura por otro —quienes lo asimilaban a lo extratextual— (Meizoz, 2007: 17 y 2016). Define Meizoz, por tanto, la postura como “la manière singulière d’occuper une «position» dans le champ littéraire” (2007: 18), de modo que la postura constituye una identidad literaria, una *persona* creada por el mismo autor y a menudo moldeada también por los medios que conectan a este con el público (por eso un indicador claro de postura es el uso de pseudónimo). La postura no tiene por qué ser un artificio, un acto promocional o una estrategia, sino que es algo común a todos los escritores por su estatuto especial, en cuanto a su actividad pública como tales, sea esta mayor o menor (en ese sentido, la autenticidad será una postura, al igual que la pretensión de anonimato del escritor, por muy honestas que sean estas posturas). La postura, por tanto, puede ser consciente o inconsciente, e incluye la conducta y el discurso: es por una parte el cómo un escritor se

---

<sup>74</sup> Meizoz expone, en un nuevo artículo que sirve como apéndice a su libro sobre el tema, la relación y diferencia entre *postura*, *ethos* e *imagen de autor* (2009).

presenta a sí mismo, sus conductas públicas, su forma de actuar en el campo literario-social, y por otro la imagen de sí dada en y a través de su obra, en el discurso, lo que la retórica de tradición aristotélica llama el *ethos*. Las posturas, en definitiva, incluyen el repertorio histórico de *ethos* incorporados, las opciones estéticas de un autor, la posición en el campo literario y sus conductas públicas (presentaciones, entrevistas, intervenciones en los medios, notas biográficas, etc.)<sup>75</sup>. Está en relación, como vamos intuyendo, con el concepto de *self-fashioning*, acto que para Stephen Greenblatt se realiza eminentemente en el discurso (un *ethos* conscientemente calculado dentro de una estrategia de *carrera* literaria) y con las poses de autor, manifestación quizá más consciente de lo que llamamos *postura*.

Maingueneau, en su *Le Discours littéraire*, distingue tres niveles en la noción de autor, ligados e indisociables unos de otros: la *persona* biográfica, referida a un estatus civil; el *escritor*, actor del campo literario, personaje mostrado al público, y el *inscriptor*, enunciador en el texto, quien gestiona la escenografía lingüística. Esta reflexión sobre la postura de Meizoz, aunque privilegia la figura del *escritor*, busca ser pensada siempre en relación con la *persona* y el *inscriptor*, pues como hemos expuesto, incorpora en su planteamiento elementos pertenecientes a los tres niveles (*vid.* Meizoz, 2007: 43-44).

Algunas posturas que podemos recordar en el campo literario son el escritor ciudadano, comprometido, el genio desgraciado o el poeta maldito. Estas posturas pueden acabar siendo materiales simbólicos fijados de una tradición del repertorio de visiones sociales sobre el escritor, mitos de la figura autorial dentro de un imaginario social a los que cada autor se puede acoger creando su propia postura a través de este posicionamiento en un nicho postural de significación social. La postura tiene de esta forma parte de individuación y parte de inclusión en lo colectivo, en diferentes niveles dependiendo del autor, la época o el campo literario: en el Romanticismo primaba la singularización, pero para ello el escritor o poeta se inscribía igualmente en esa postura de ser singular y único que muchos de ellos compartían, mientras que en el Renacimiento formaba parte de la postura común el acogerse al seguimiento de los clásicos de la tradición o presentarse como una actualización de un autor clásico, explícita o implícitamente en las decisiones estratégicas de la carrera literaria: el nuevo Virgilio, el nuevo Ovidio, etc.

---

<sup>75</sup> Para una visión actual y aplicada a diversos casos concretos del concepto de postura *vid.* el monográfico “La posture. Genèse, usage et limites d’un concept” en *CONTEXTES*, 8 (2011).

Esta estratificación y fijación de las posturas, buscando un posicionamiento en el campo literario a través de modelos anteriores, que individualice, legitime y prestigie la figura autorial a la vez, tiene que ver con la noción de “estereotipo” aplicada al análisis del discurso y el *ethos* planteada por Ruth Amossy en diferentes lugares desde 1991. Para ella la idea previa que nos hacemos del locutor y la imagen de sí que él construye en su discurso no pueden ser totalmente singulares; para ser reconocidas por el auditorio, para ser legítimas, es necesario que estén en conexión con una doxa, es decir, que sean reconocibles en las representaciones compartidas, en el ámbito intersubjetivo, que se relacionen a los modelos culturales impuestos, aunque se trate de modelos contestatarios. La estereotipación, para Amossy, es la operación consistente en pensar lo real a través de una representación cultural preexistente, un esquema colectivo fijo. Así, cada individuo es percibido y evaluado en función del modelo preconstruido que tiene la comunidad de la categoría en la que se sitúa (Amossy, 1999a: 134-135). Es la misma idea que expone José-Luis Diaz sobre el “modelo”, “*pattern*”, “estereotipo” o “*topos*” autorial, que pone el acento en el aspecto iterativo de estas puestas en escena (Diaz, 2007: 45-46).

Maingueneau se ha interesado también por los espacios discursivos en los que se construye el *ethos* y los intercambios comunicativos, y ha instituido estos espacios en tres niveles. La «escena de enunciación» integra tres escenas, que propone llamar «escena englobante», «escena genérica» y «escenografía». La escena englobante corresponde al tipo de discurso, da su estatus pragmático a este: literario, religioso, filosófico, etc. La escena genérica es aquella del contrato vinculado a un género, a una «institución discursiva»: el editorial, el sermón, la guía turística, la novela, etc. En cuanto a la «escenografía», no está impuesta por el género, está construida por el texto mismo: un sermón puede ser enunciado desde una escenografía profesoral, profética, etc. No emplea el término “escenografía” conforme a su uso teatral, sino concediéndole un doble valor. Por un lado añade a la dimensión teatral de la escena aquella de la *-grafía*, de la “inscripción”: dejando de lado la oposición empírica entre lo oral y lo escrito, una enunciación se caracteriza por su manera específica de inscribirse, de legitimarse determinando un modo de existencia en el interdiscurso (Meizoz define interdiscurso como conjunto de discursos sociales que atraviesan a todo locutor en el momento de tomar la palabra [2007: 34]). Por otro lado, no define la “escena enunciativa” en términos de contexto, de decorado, como si el discurso apareciera en el interior de un espacio ya construido e independiente del discurso, sino que considera el

desarrollo de la enunciación como la instauración progresiva de su propio dispositivo de habla. La *-grafía* debe entenderse así a la vez como marco y como proceso (Maingueneau, 1999: 82-84 y 2004).

José-Luis Díaz habla también de “escenografías” o “escenarios autoriales” utilizando el término en un sentido no solo textual ni adscrito a una significación fija demasiado estricta (2007 y 2016a). Para él la expresión “escenario autorial” tiene el mérito de marcar la dimensión teatral de la presentación del escritor y de insistir en el lado estereotipado de sus puestas en escena textuales y sociales. En sus propias palabras, “[l]a notion de «scénographie auctoriale» a ainsi l’avantage de désigner l’instance-auteur comme un *espace*, à la fois sidéral et scénique. Autant que sur l’auteur, au sens restreint, elle insiste sur l’univers fictif au sein duquel il veut tenir son rôle” (Díaz, 2007: 48). Aclara más adelante que se puede hablar de escenario autorial para designar diversos niveles. Habrá que precisar cada vez la extensión que damos a la noción y tener en cuenta la jerarquía de los niveles: el meta-modelo, designando con ello un modelo autorial genérico, común a todo un movimiento de ideas (Clasicismo, Ilustración, Romanticismo, etc.); el escenario autorial de época, definido en referencia a un autor-tipo (Díaz propone Boileau, Voltaire, Hugo, Sartre); el modelo autorial de generación, de escuela o de grupo; las constantes del escenario propio de un escritor dado, considerando el conjunto de sus autofiguraciones sobre la totalidad de su carrera; el escenario que define un escritor en un periodo dado, o por un conjunto de obras; el escenario que define para una obra particular (este es el sentido de escenografía que da Maingueneau, en su dimensión textual); o el escenario que menciona de forma ocasional apropiándose como suyo (Díaz, 2007: 81-82).

A medio camino entre la postura autorial de Meizoz y la escenografía de Maingueneau o Díaz hay teóricos que hablan de “régimenes autoriales”. El régimen autorial consistiría en una manera específica de ocupar el “espacio autorial”, que sería el equivalente en simetría con el horizonte de expectativas del lector, espacio abstracto y simbólico entre el autor empírico y el texto, y de afrontar, en el texto, tanto la construcción de todo lo que pertenece al *ethos*, como de la escenografía. Para Albert Jornet el régimen autorial es “la concretización de las variables autoriales que cada obra literaria —o conjunto de obras— pone en juego operando de manera solidaria” (2010: 35). A partir de aquí distingue entre régimen autorial fuerte y débil: “aludiremos con la expresión «régimen autorial fuerte» a un dispositivo prefijado socialmente que pone en relación un tipo determinado de discurso con las marcas textuales que debe contener”

(2010: 41), mientras que en el régimen autorial débil “las normas genéricas, enunciativas y comunicativas se desafían en aras de generar un producto distinto, no anclado en lo convencional, y que obliga a considerarlo con otras herramientas interpretativas que las establecidas hasta el momento” (2010: 42).

Eleonora Cróquer, en el ámbito de la literatura latinoamericana, ha puesto de relieve el perfil más social y mercadotécnico del autor a través de lo que ha denominado “el caso de autor”, que “sería el síntoma posible de una función-autor *trastocada* —«alterada», «enferma»— por el trazo convulsivo de lo especular. Y no tanto por lo que refiere a su relación con el término «espejo» («reflexión» analógica del mundo), sino por lo que sugiere de un vínculo con la productividad significativa” (2012: 93). Una de las características que definirían “el caso de autor” es “la enorme potencia de *afectación* —*interpelación al afecto*— que acompaña al «caso» desde el momento primero de su *establecimiento*: su espectacularidad; y, por ende, disposición a ser «mercadeado»” (2012: 93)<sup>76</sup>.

Como estamos viendo, el análisis del discurso ofrece un nuevo punto de vista y una nueva terminología para aspectos discursivos y actanciales en procesos de interacción lingüística y social. El *ethos* es para cierta corriente retórica y para estudiosos como Amossy y Haddad la autoridad previa del orador, mientras que para Aristóteles o Maingueneau es una entidad únicamente discursiva. Para Viala, *ethos* y postura se asimilan, mientras que para Meizoz el *ethos* es un elemento discursivo, solo un componente más de la postura autorial, formada por todas las estrategias conscientes e inconscientes, lingüísticas y sociales, del escritor. Para nosotros, siguiendo la línea aristotélica, el término *ethos*, para no caer en la confusión, es un concepto que se refiere a una construcción discursiva, pero que utiliza, como hemos visto, modelos, estereotipos, valores sociales (la *doxa*) que son extralingüísticos. De cualquier forma, el *ethos*, este elemento de la tradición retórica, se asemeja, entendido como instancia abstracta configurada en la suma de acciones significantes —concibiéndolo de forma lingüística o extralingüística— al autor implícito que desde otra perspectiva planteaba Wayne Booth y otros estudiosos de la narratología (*vid. supra* 1.2.3). La diferencia de estos dos términos y conceptos, tan parecidos, es que el *ethos*, por su raíz retórica asentada en la persuasión, se establece desde la posición del orador, sus intenciones, su proyección, su personalidad (aunque tenga que ponerse en relación siempre con el

---

<sup>76</sup> Para ver la aplicación a la literatura latinoamericana, sobre todo femenina, de estos estudios de caso de autor: Cróquer, 2015.



decoro y adecuarse a su auditorio y esté en estrecha relación con el *pathos*), mientras que el autor implícito —desde las formulaciones más sujetas a un texto concreto o una obra hasta aquellas que acogen la percepción desde varias obras o todo elemento extrínseco— es un constructo comprendido desde la recepción de la lectura, configurado desde el punto de vista de la interpretación en la recepción y la interacción social con el público. En ese sentido el autor implícito, por su perspectiva desde la recepción, así como el *ethos*, por su esencia discursiva, se ajustan también a la definición de “figura autorial” dada por Maurice Couturier: “l’auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l’acte même de lecture” (1995: 22).

El *ethos*, las poses, las posturas autoriales pueden entenderse como procesos por los que se va estableciendo, en la interacción comunicativa, la imagen de autor<sup>77</sup>, que tendrá parte de elaboración hermenéutica del receptor y parte de proyección estratégica del escritor, pero que no se puede situar en ninguno de los dos polos. Ruth Amossy concibe dos acepciones para la imagen de autor, cada una a un extremo de esta dicotomía: por un lado la imagen de autor como presentación discursiva del escritor (sinónimo por tanto del *ethos* en sentido aristotélico) y por otro la representación que del escritor hacen otras personas, con especial atención a aquellas que gestionan su figura profesionalmente (editores, críticos, periodistas, biógrafos, etc.) (Amossy, 2009). Aquí entenderemos “imagen de autor” no en uno de los dos sentidos, sino en la suma de las imágenes provenientes de los diferentes actantes de la práctica literaria. Maingueneau cree que hay que distinguir entre *autor* e *imagen de autor*, aunque ambas categorías exceden las categorizaciones tradicionales, y no se pueden situar en la oposición tradicional entre texto (interior) y contexto (exterior). El autor no es el enunciador, correlato del texto, ni tampoco la persona en carne y hueso, que formará parte del contexto. La imagen de autor no corresponde ni al productor del texto ni al público, constituye una realidad inestable, producto de una interacción entre dos participantes heterogéneos (Maingueneau, 2009: § 6 y 2015). Creemos que con el análisis que hace Maingueneau de ambos conceptos su identificación es adecuada. La imagen de autor se asemeja lo suficiente, al menos, a la idea de autor que venimos prefigurando como solución al acercamiento a esta instancia literaria en los límites de un debate tan intenso como el que se produjo en el siglo XX. El autor como instancia liminar, abstracta y configurada históricamente en su conceptualización como marco de

---

<sup>77</sup> Para una conceptualización del *ethos* discursivo y la imagen de autor *vid.* el dossier dirigido por Bokobza Kahan y Amossy (2009).

significado no es obra del escritor en su proyección, aunque esta intervenga en su moldeado concreto, ni es tan solo una ficción producto de una acción interpretativa individual, aunque los marcos conceptuales históricos, sociales y personales ayuden a configurar la concreción de cada instancia ligada a un autor empírico y un conjunto de obras. La imagen de autor es resultado de interacciones en determinados marcos e intercambios comunicativos dentro de un campo literario específico. No es que equiparemos autor a imagen de autor, puesto que *autor* es de forma general un marco conceptual abstracto generado históricamente, vacío de contenido específico, y la imagen de autor es siempre un resultado concreto relativo a un escritor interpretado en una época particular, pero entendemos que cada autor, entendido como instancia liminar, solo podrá concretarse como imagen, como fantasma o espectro virtual: el autor concreto es siempre una imagen de autor. Es por eso por lo que José-Luis Díaz habla de *escritor imaginario* para referirse a esta idea. Díaz cree que hay que distinguir tres planos en la complejidad de la instancia autorial: real, textual e imaginario. Se trata de tres estratos virtuales superpuestos, que forman la realidad estereoscópica del *espacio-autor*. En el espacio real está el hombre de letras, en el textual la instancia enunciativa para la que Díaz reserva el término *autor*, y en la dimensión imaginaria de la función-autor<sup>78</sup> eso que Jean-Claude Bonnet ha llamado “el escritor como fantasma” (2016) o Daniel Oster “el escritor como representación”, lo que Díaz llama el “escritor imaginario”, que corresponde con esa imagen de la que hablamos (Díaz, 2007: 17-20). También Pierre Bayard habla en *Et si les oeuvres changeaient d’auteur?* del autor imaginario como la representación que los lectores hacen del autor de la obra, en contraposición al autor interior, la parte secreta del autor en la que se efectúa el proceso creativo, y el autor real, la persona física que crea la obra (2010, capítulo 1), distinción de la que parten ciertos autores, como García Hubard para hablar del “autor espectral”<sup>79</sup> (2015: 150-5).

---

<sup>78</sup> José-Luis Díaz habla en plural de las *funciones autor*, cuya lista se modifica según las épocas, y entre las que podrían estar la función biográfica, función heurística, función demoníaca, función crítica, función aléctica, función comunicativa, función estética, función político-simbólica, función técnica o función objetual (y dentro de ésta la transobjetual y la transautorial) (*vid.* Díaz, 2015: 32).

<sup>79</sup> “Con la figura del «autor espectral» no se trata de regresar a la figura de Autor, ni de restaurar su poder y autoritarismo. No es una figura idéntica a ella misma, ni eterna; la figura del autor espectral desestabiliza las nociones de homogeneidad y unificación. El autor espectral excede y deconstruye las oposiciones binarias, sobre todo la de realidad y ficción, pero también la de autor y texto, así como la de crítica y ficción. El autor espectral es indispensable pero insuficiente, está «out of joint» y por ende nos salva del totalitarismo, de la inmovilidad. Abre el texto al avenir. El autor espectral deconstruye la «presencia como realidad efectiva y como objetividad», está y no está, está vivo y muerto al mismo tiempo. El autor espectral siempre regresa, en cada lectura, pero no sabemos controlar sus idas y sus

La terminología, como vemos, es variada y compleja, así como los ámbitos de estudio que la plantean, de la hermenéutica a la sociología, pero todo acaba apuntando a un mismo lugar: un nuevo concepto de autor que no es la persona histórica ni solamente la idea que el lector se hace de ella, sino una entidad compleja y de construcción multidimensional a la que acercarse desde nuevas perspectivas de estudio.

---

venidas” (García Hubbard, 2015: 154-155). También desde las propuestas de Derrida y Deleuze habla del autor como espectro o fantasma Sáez Tajafuerce (2015).

## 2. EL AUTOR ANTES DEL AUTOR: APUNTES PARA UNA BREVE PREHISTORIA

La historia del concepto del *autor* está en proceso de escritura, y ese proceso puede extenderse de forma indefinida por una doble reconfiguración que se retroalimenta: por un lado, para rastrear al autor cronológicamente aplicamos un concepto de autor preestablecido, acorde a la perspectiva teórica actual. Esto se lleva a cabo intentando salvar la inestabilidad de un concepto tan controvertido pero conscientes de su volubilidad, que hará recalcular la aproximación histórica. Es la intención de este primer capítulo dar viabilidad a un estudio sobre el autor después de *la muerte del autor*, revisando el debate y haciendo confluir diferentes corrientes en una noción de autor que se define por su historicidad y su carácter intermedial, ni solo empírico ni únicamente textual. Por otro lado, teniendo la historicidad de la instancia abstracta del autor como uno de sus elementos esenciales, debemos entender el autor como una construcción que se va perfilando históricamente, sin cerrar el análisis a una definición previa, sino, al contrario, formando la definición en su cronología.

Como Andrew Bennett explica muy bien (2005: 30), la respuesta a la pregunta sobre quién fue el primer autor depende de qué criterios utilicemos, de si son meramente cronológicos o de otro tipo. Podemos preguntarnos sobre la individualidad, el paso a la publicación en la imprenta, el genio trascendente y universal, la autoconciencia literaria, la independencia económica o la obsesión por el yo, y todos pueden ser factores de configuración autorial, pero analizándolos por separado la respuesta a la pregunta inicial será muy diferente. Foucault, para el nacimiento de la función-autor, tomaba como condiciones la creación teórica y práctica de la propiedad sobre los textos y aún más la responsabilidad que se comienza a exigir sobre ellos. Roger Chartier sitúa la aparición definitiva de la propiedad intelectual a través del dictado de leyes estrictas al respecto a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, pero otorga mucha mayor importancia como fundadora de la función-autor a la apropiación penal, la responsabilidad jurídica sobre lo escrito, la cual nace en un momento diferente, antes del siglo XVIII, por ejemplo con la exigencia legal en España de imprimir las obras con el nombre de su autor y la prohibición o censura de las obras de determinados autores, reconocibles por este nombre (1999: 14 y 24). Estos dos momentos fundacionales no pueden establecerse de manera definitiva, puesto que el mismo Chartier apunta a momentos anteriores donde va emergiendo la función-autor a través

de diferentes estrategias o procesos, poniendo como ejemplo los *grands rhétoriciens* franceses entre 1450 y 1530<sup>80</sup>. Minuzzi señala, por su parte, la incorporación de los privilegios, a modo de patentes concedidas *ad speciales personas* que “patentaban” algo nuevo, en las leyes venecianas del siglo XV como punto decisivo (2017). Barthes había señalado que el nacimiento del autor era un resultado moderno producido por nuestra sociedad, “en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de otra manera más noble, de la «persona humana»” (1987a: 67), por la cual había llegado a su culmen con el positivismo, signo cultural del capitalismo que entiende como causa. El criterio, por tanto, para Barthes, será el individualismo, entendido no de manera positiva como fruto estimable del humanismo, sino desde la lógica económica burguesa, que Barthes rechaza.

En consonancia con la doble serie de condiciones en torno al derecho/responsabilidad asentadas por Foucault, pero teniendo en cuenta que los procesos jurídicos están entrelazados con otros procesos sociales y de desarrollo del sujeto<sup>81</sup>, Bernard Edelman traza en *Le sacre de l'auteur* una interesantísima historia del autor asentada en la disciplina del derecho (en opinión de Edelman “la naissance de l'auteur pourrait s'entendre comme l'histoire d'une régulation juridique de sa fonction” (2004: 65). Para él el estatuto del autor participa del proceso de individuación propio de las sociedades occidentales, y ese proceso es esencialmente jurídico. El derecho es el dispositivo irremplazable de clasificación, de regulación social, de puesta en orden, incluso de razonamiento, puesto que desde la perspectiva de Edelman nuestra razón es una razón eminentemente jurídica (2004: 11-12). La existencia del autor, para él, necesita previamente el derecho del individuo a existir en su propio espacio y gobernar sobre este, a tener una esfera privada diferenciada de su ser público (puesto que es en el espacio privado del creador, en su intimidad, su conciencia, donde se elabora una obra),

---

<sup>80</sup> “Pero, anteriormente, diversos dispositivos habían sostenido una emergencia previa de la función-autor en el caso de los escritores literarios. Es lo que demuestra el ejemplo de los poetas en lengua vulgar que escriben en París entre 1450 y 1530, llamados «*grands rhétoriciens*». Por un lado intentaron controlar la distribución de sus obras pidiendo privilegios para sí mismos e iniciando procesos contra los impresores o libreros que habían publicado sus obras sin acuerdo. Por otro lado, sobre las páginas de título o en los colofones, apareció más frecuentemente el nombre propio de autor no ya escondido tras una firma críptica o metafórica. Finalmente, la presencia del autor fue promovida por el reemplazo en el frontispicio de la escena de dedicatoria por el retrato, estereotipado o no, del autor, a menudo mostrado escribiendo su obra” (1999: 25).

<sup>81</sup> Para Edelman una historia jurídica del nacimiento del autor es también, paralelamente, una historia de la constitución de los poderes, una historia tecnológica y económica, una historia del imaginario social, una historia de las representaciones, etc. (2004: 64).

para lo cual la sociedad ha de permitir a sus miembros una esfera de soberanía que se va conquistando con el tiempo, por eso “une histoire du droit d’auteur pourrait donc s’écrire comme le récit de la lente conquête d’une souveraineté” (Edelman, 2004: 14).

Vamos a rastrear, con pequeñas calas en los elementos más significativos, la historia de la configuración histórica del autor desde la Antigüedad hasta el momento que va a centrar nuestro interés, el Siglo de Oro español, en el que se enmarcan Lope de Vega y su obra. No pretendemos con ello trazar una historia exhaustiva del concepto de autor y sus etapas de construcción, pero sí mostrar un pequeño esbozo que permita comprender el estado y el proceso de desarrollo al que había llegado la noción de autoría en el momento en el que Lope comienza a escribir, publicar, y formar parte del campo literario de su época.

## 2.1 El autor en la Antigüedad

Ni en Grecia ni en Roma era posible que una persona se invistiera de una soberanía como la que señalaba Edelman, aún menos que en la Edad Media un individuo, fuera de toda jerarquía u orden, pudiera reivindicarla. La Antigüedad greco-romana no ha conocido, por tanto, lo que nosotros entendemos como *autor*, ni tampoco a lo que nos referimos con *obra*, porque no ha delegado ningún espacio de soberanía, no ha permitido la constitución de una esfera individual o en la que se pudiera desarrollar una conciencia de sí o una interioridad: solo se ha transferido al creador la capacidad para reconducir la soberanía política, religiosa o moral de la ciudad; su libertad se limita a realizar variaciones sobre los comentarios de los grandes textos (Edelman, 2004: 47-48 y 59-60). Esta preferencia por la soberanía colectiva respecto a la individual, de la doxa o la polis respecto al individuo, está en consonancia con el menosprecio en que se tuvo desde el pensamiento griego, incluidos Platón y Aristóteles, lo individual en relación a lo universal. La idea del hombre en general ostenta una mayor realidad, y por tanto importancia, que un hombre particular, y esta prioridad de lo universal, que perdura a lo largo de buena parte de la Edad Media, estará en detrimento del desarrollo y la valoración del individuo (*vid.* Lecoinge, 1993: 19).

### 2.1.1 El autor en la Grecia antigua

Ante la ausencia de la noción de autor en la Grecia antigua, el término más pertinente para explicar la relación del individuo con la obra es el de inspiración<sup>82</sup>. La teoría de la inspiración es una creencia arcaica que se vuelve convención en el siglo IV a. C., cuando Platón la expone a debate en el diálogo socrático *Ion*. La concepción del aedo, incluso la del rapsoda —porque la inspiración, como el poder de la piedra magnética, dirá Platón, se traslada en cadena a quienes participan de la experiencia poética—, es la de un intermediario, un ser poseído por la divinidad, que experimenta un entusiasmo, una manía o un furor que tiene origen fuera de sí mismo, en las Musas (recordemos los inicios de las obras homéricas, *Iliada* y *Odisea*, con la invocación a estas). Cuando en la *Iliada* aparece Tamiris (canto II), un aedo que quiere reivindicar su canto como proveniente de sí mismo, como propio o “privado”, las musas le privan de su canto (Svenbro, 1996: 16). El aedo, por tanto, no tiene conocimiento ninguno, ni responsabilidad sobre la obra: simplemente ha sido inspirado por los dioses, de modo que, como explica Marcel Dettiene, “la divinité est à l’origine de l’art. Et l’aède homérique n’est jamais pensé comme l’auteur de son chant” (*vid.* Compagnon, 2002). Esta concepción convive<sup>83</sup>, y se va sustituyendo, desde Simónides (aunque en parte se mantiene viva y reaparece en *Sobre lo sublime* de pseudo-Longino y a través de este en la poética romántica), por otra contraria que tiene que ver con la teoría mimética y que es la que está en el origen etimológico de *poesía* y *poeta* (del verbo *poiein*, hacer, fabricar, construir, y *poietes*, quien crea un objeto). Se trata de la idea artesanal, de la creación como un *ars* o *téchne*, que resalta la figura del poeta como productor, como constructor, igual que un artesano. Es la postura que adoptaron los poetas corales, como Simónides, Píndaro, Baquílides, reivindicando sus poemas como fruto de su propio esfuerzo, digno de remuneración (*vid.* Svenbro, 1996: 17-18 y 2004: 77). Aunque, como dice Compagnon, “la *poiètès* est la préfiguration de la notion d’auteur” (2002), aún no existe la idea del poeta como creador individual en la época clásica griega.

---

<sup>82</sup> Lecoinge, refiriéndose al Renacimiento, señalará cómo se observa una solidaridad histórica que une la emergencia de la individualidad del escritor a la constitución de la doctrina neoplatónica del furor poético, que se remonta a esta idea de la inspiración de la que hablamos (1993: 45).

<sup>83</sup> “N’oublions pas que, de la fiction autoriale que représente «Homère» jusqu’aux auteurs de tragédie de l’Athènes classique, le poète grec est à la fois considéré, conformément au sens premier du terme qui le désigne, comme un créateur (*poietès*) et comme un enseignant en l’art des Muses (*chorodidaskalos*), artisan de savoirs autant que maître de cérémonie” (Calame, 2005: 25).

Más allá de estas concepciones generales, es evidente que se pueden rastrear los casos individuales que las van confirmando o desmintiendo, rompiendo su esquema en favor de su propia singularidad. Como indicaba Nickolas Pappas, “[c]ontra Foucault, some notion of an author was already present in antiquity, as the individual source and explanation of the literary text” (1989: 330). La noción de creador individual se irá perfilando de la mano de la modelación de la subjetividad y la aparición progresiva de la conciencia de sí del sujeto. Bruno Snell, en su clásico ensayo *El descubrimiento del espíritu. Estudio sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, explica cómo la “creación” del alma (“el espíritu, el alma y lo demás «existen» sólo cuando hay conciencia de ello” [2007: 13]), ausente en la obra y el pensamiento homérico, se da en la lírica arcaica griega. En Homero ni siquiera existía el vocabulario pertinente para designar el alma: este aparece en la época entre Homero y Heráclito, el primero en exponer esta nueva concepción del alma, la *psyche*, es decir, en la época de la lírica (Snell, 2007: 47). A diferencia de en la épica, en la lírica los poetas aparecen por primera vez como individualidades; frente a lo incierto del nombre mítico de Homero, los líricos muestran sus nombres, hablan de sí mismos y se dan a conocer como singularidades (2007: 104 y 106).

En Safo encontramos ya cómo se contrapone la opinión individual a la de los demás, o se mide el mundo desde un subjetivismo como el del verso “lo más bello es lo que uno ama”; en Arquíloco aparece un individualismo desmedido y una ruptura de la moral tradicional cuando prefiere su vida a su escudo (Snell, 2007: 107 y 114). En Homero los actos particulares aparecían de forma espontánea o como una fuerza divina (Snell, 2007: 132-133), mientras que en los líricos, aunque aún no hubiera una conciencia del carácter personal de sus propios actos, sí que comienza a existir esta conciencia en el ámbito del espíritu. Como explica Snell,

[e]n el sentimiento individual de los líricos se descubre la tensión interior del alma y la conciencia de la comunión espiritual. La espontaneidad del espíritu la ven Arquíloco, Safo y Anacreonte sólo en el dominio, relativamente restringido, de los sentimientos. Las emociones violentas las atribuyen todavía a la intervención de los dioses, sólo las penas del alma son interpretadas como algo propio y personal. Pero todavía no se han explorado los campos de la acción personal consciente. Habrá que esperar a la tragedia. El hecho de que lo que los líricos descubrieron se manifestase igualmente, bajo formas análogas, en los escultores, en los pensadores y los políticos, muestra que las obras de los grandes individuos forman parte de un vasto proceso histórico. La historia es hasta tal punto un lienzo tejido de acciones y destinos, que, si se mira de un lado, parece constituido sólo por la trama. Pero basta con darle la vuelta para ver también la urdimbre (2007: 149-150).



La posición de Bruno Snell ha sido muy debatida y en alguno de sus puntos desmantelada<sup>84</sup>, pero sigue mostrando un desarrollo histórico del sujeto tanto extraliterario como intratextual.

El concepto del alma del que hablamos, de cualquier forma, no tiene que ver con la noción cristiana a la que acudimos en relación a la muerte, ni a la idea del alma como caracterización individualizadora y de singularización del yo personal. El concepto de alma, ligado al de individuo, que para Snell comienza con los poetas líricos y que vemos formulado teóricamente en Platón, nos muestra la manera de comprenderse a sí mismo del hombre griego, su conciencia de sí. El alma, tal como es explicada por Platón, no expresa nuestra singularidad, sino que como *daimon* es impersonal o suprapersonal, porque no es un elemento individualizador, sino liberador de esta particularidad, para integrarnos en un orden cósmico y divino. Por otro lado la identidad del individuo griego es esencialmente social. Platón utiliza la metáfora del ojo que no puede verse a sí mismo, y que necesita un objeto exterior en el que reflejarse para hacer ver cómo la *psyche*, en cuanto identidad, existe en relación a los demás. La sociedad griega se basa en una competitividad que hace que la identidad radique en la mirada del otro y en su valoración social. El ser es un ser social, no se refiere a una persona con vida interior característica y con una subjetividad original que fundamenta su yo, es parte del juego del ver y ser visto, el yo y la alteridad, que es también elemento importante de culturas como la griega, cimentadas en los conceptos de la vergüenza y el honor, en oposición a las culturas de la culpa y el deber (*vid.* Vernant, 1993: 26-29).

Ni siquiera la máxima de Delfos del «Conócete a ti mismo» apunta a una autorreflexividad, una búsqueda instrospectiva o autoanalítica del yo que solo uno mismo puede conocer a través de un acto de pensamiento o de recogimiento en la propia intimidad personal. El *cogito* cartesiano resulta ajeno al conocimiento del hombre griego sobre sí mismo, que no se plantea así su conciencia subjetiva. Como explica Jean-Pierre Vernant, “para el oráculo, «conócete a ti mismo» significa conoce tus límites, sábetete que eres un hombre mortal, no intentes igualarte con los dioses” (1993: 26). Es un mensaje que apela a la lucha contra la *hybris*, no a la intimidad personal.

La rúbrica, la marca que deja el autor de su autoría es otro de los elementos que señalan la autoconsciencia, si no de la subjetividad plena, sí de la producción de una

---

<sup>84</sup> “Snell famously argued that subjectivity was only invented after Homer: it was the lyric poets who discovered the subjective ‘I’. Snell’s views about lyric have been widely challenged, and indeed dismantled piece by piece, but his characterization of Homeric poetry as objective and impersonal still has wide currency today” (Graziosi, 2013: 11).

obra. El poeta griego, por lo general, no da su nombre más que por medios indirectos, a través de la tercera persona o la intervención en el interior del poema de una segunda voz que le nombra. Aun así, el procedimiento autorreferencial más frecuente es de orden enunciativo y autorial (Calame, 2004: 19). Esta autorreferencialidad es visible en poetas como Teognis de Megara<sup>85</sup> o Timoteo de Mileto (Calame, 2004: 13-17), y se manifiesta a partir de Hesíodo en la llamada *sphragis*: “On sait que, depuis Hésiode, un auteur avait la ressource de s’identifier (à la troisième personne) au moyen d’un «sceau» ou *sphragis* comportant généralement son nom, sa provenance et son ascendance” (Laks, 2004: 104). Esta manera de *firmar* la obra de forma indirecta, utilizando la tercera persona, se puede apreciar fácilmente cuando los poetas sustituyen la épica por la historiografía, de forma que los primeros historiadores griegos, Hecateo de Mileto, Heródoto, Tucídides, se nombran en tercera persona, es decir, como si estuvieran ya ausentes del texto (Svenbro, 1996: 23-24 y 2004: 84-85). Así, Tucídides, por ejemplo, comienza su narración sobre la guerra del Peloponeso sin invocaciones a la musa, sino consignando su autoría: nombre propio del autor, ciudad de origen, verbo que designa la actividad del locutor; es decir, mediante una *sphragis* (Calame, 2004: 20).

De igual manera que ya en Grecia encontramos este tipo de autorreferencialidad autorial, a partir del siglo V a. C. los poetas tampoco dudaban en hacer alusión de la misma manera a las obras de los poetas anteriores o contemporáneos identificándolas por un nombre propio, con su autor (Calame, 2004: 23) (podríamos ilustrar este uso de los nombres propios de autor con numerosos ejemplos. Remitiremos al caso de Píndaro nombrando a Homero, analizado por Michel Briand, 2001). Así, los nombres de poetas aparecen esencialmente como sinécdoques de una obra poética, identificando los poemas pertenecientes a un género. Pueden funcionar, por tanto, como metonimias de ciertos géneros poéticos, haciendo que los nombres propios remitan a los poetas fundadores de cierto tipo de poema, confirmando además autonomía a su composición respecto a su ejecución (por el carácter oral de la transmisión en la época) (Calame, 2004: 35 y 37). Como explica Claude Calame,

---

<sup>85</sup> Teognis, por otro lado, ha sido considerado como una ficción de la tradición, un nombre de autor que da coherencia a un corpus heterogéneo de varios poetas anónimos de la misma tradición didáctica. Gregory Nagy llama a esto el “poète générique” (*vid.* Svenbro, 1996: 22). Perromat dice de Teognis: “ya con el poeta Teognis (583-500 a. C.) encontramos el primer autor que intenta controlar la difusión de su obra. Este poeta dio cuenta en unos versos del sistema que había ideado para evitar las apropiaciones ajenas o la falsificación de su autoría: a sus versos les pondría un sello para que nunca [más] pase inadvertido si alguien los roba, y que nadie tome una obra inferior cuando hay obras de calidad, y así todo el mundo diga «Estos son versos de Teognis de Megara»” (2010: 27).

[e]n construisant un éthos énonciatif centré sur le discours poétique présent, la signature autoriale grecque permet la citation d'un nom d'auteur comme fondateur d'une tradition poétique, comme représentant d'un grand genre ou comme défenseur d'une version narrative particulière. La «fonction-auteur» qu'elle dessine attache la figure du poète en tant que *sophós* à un savoir et à une tradition poétique singuliers tout en inscrivant parfois son activité artisanale dans des circonstances rituelles et culturelles particulières (2004: 38).

En la Grecia clásica, en definitiva, el nombre del autor señala, en primer lugar, a una identidad de orden esencialmente poético, creativo, al creador responsable de una obra, más que a un individuo biográfico. Es evidente, sin embargo, que en tanto creador el autor griego despertaba un interés que finalmente hacía recaer la atención sobre sí mismo y su propia vida. Ejemplo claro y evidente de esto son las variadas “Vidas de Homero”, que trasladan el asunto del nombre del autor a lo biográfico (*vid.* Nagy, 2004). Las vidas o biografías de poetas en la Antigüedad se convirtieron en todo un género, pero la veracidad de los datos aportados por los biógrafos o historiadores (a veces más bien mitógrafos), y en otros géneros por los propios poetas, ha de estar siempre bajo sospecha, lo que nos lleva a la idea de la *ficción de autor*, bastante evidente si prestamos atención a los milagros o elementos maravillosos en este tipo de biografías de poetas antiguos (*vid.* Hunzinger, 2001). Los resultados más evidentes de estudios como los de M. Lefkowitz sobre las biografías de los poetas en la Antigüedad (*The Lives of the Greek Poets, First Person Fictions. Pindar's Poetic 'I'*) demuestran que los datos biográficos que nos han sido transmitidos no tienen valor desde un punto de vista histórico. Además, cuando se trata de poesía lírica, generalmente en primera persona, esta ficción biográfica deriva en lo que Lefkowitz llama ficción autobiográfica. Incluso en la poesía dramática, donde el poeta nunca aparece en primera persona, los antiguos biógrafos dedujeron, al contrario que el moderno positivismo, el “hombre” a partir de la obra (*vid.* Saïd, 2001: 11).

A pesar de la conciencia del grado alternante de ficcionalidad en esta idea de ficción de autor, algunas formas de autobiografía que se conocieron desde la Grecia clásica han sido propuestas por autores como A. Momigliano como origen de nuestra idea acerca de la individualidad y el carácter de las personas; sin embargo, el mismo Momigliano, confirmando las observaciones de G. Misch, afirma que el individuo en la autobiografía griega no conoce “la intimidad propia del yo” (*vid.* Vernant, 2001: 208). Para comprender esta diferencia en la continuidad de una idea Jean-Pierre Vernant, que en sus primeros ensayos explicaba ya la diferencia entre los rasgos de la “personalidad” griega y lo que modernamente entendemos como *yo*, hace una triple clasificación:

- a) el individuo, *stricto sensu*; su lugar, su papel dentro de su grupo o de sus grupos; el valor que le es reconocido; el margen de acción que se le permite, su relativa autonomía en relación a su encuadre institucional;
- b) el sujeto; el individuo, expresándose a sí mismo en primera persona, hablando en su propio nombre, enuncia determinados rasgos que hacen de él un ser singular;
- c) el yo, la personalidad; el conjunto de prácticas y actitudes psicológicas que confieren al sujeto cierta dimensión de interioridad y de unicidad, que le constituyen más allá de él como ser real, original, único, como individuo singular cuya auténtica naturaleza reside por completo en su secreta vida interior, desarrollada ésta en el corazón de una intimidad a la cual nadie, salvo él, puede tener acceso, puesto que es definida como conciencia de sí mismo (2001: 207).

Esta clasificación, que no expone niveles paralelos dentro de una unidad personal inherente al ser humano, sino más bien etapas epistemológicas en la evolución del entendimiento humano sobre sí mismo, nos permite dilucidar que en la autobiografía griega puede llegar a entreverse el *sujeto* que habla de sí mismo, pero no todavía un *yo* tal como lo entendemos en la época moderna.

Queda patente en la indagación sobre la percepción del autor en Grecia que, obviando que la subjetividad era de signo distinto y el individuo entendido de forma dispar, hay ya señales de un individualismo que conduce en el ámbito de lo escrito a cierta idea del autor. Incluso en géneros del saber diferentes a lo literario, que para los griegos era entendido como parte de un todo de conocimiento escrito, se ven variaciones respecto a la porosidad de los textos para filtrar lo individual, o la tendencia de los autores a la individuación mediante la escritura: se han señalado, a modo de ejemplo, tendencias individualistas y egotistas en la filosofía y la ciencia presocráticas (Laks, 2004: 104, n. 14), igual que se observa contrariamente en Platón una serie de declaraciones que se encaminan en el sentido de la “desegotización” del argumento (Laks, 2004: 107). Esta postura puede estar en relación de causa-consecuencia con la forma dialogada de su obra, donde el autor, como en el género dramático pero de forma más notoria por las características didácticas y expositivas del género, desaparece de escena. Así, Platón ejerce activamente la despersonalización del discurso filosófico. Con la forma dialogada y la introducción constante de Sócrates se presenta como continuador, heredero del maestro, y así este puede ser entendido como instaurador de discursividad (en términos de Foucault) (Laks, 2004: 116; Ribard, 2004: 121).

## 2.1.2 El autor en la cultura romana

En la cultura romana hay muchos indicios, en niveles heterogéneos<sup>86</sup> y de variado signo, de la presencia de elementos que más adelante servirán para definir el concepto de autor. Algunos autores muestran una tendencia hacia la reflexión interior, como Séneca o Marco Aurelio (Gurevich, 1997: 84); también había cierta conciencia, de alguna manera, del derecho de propiedad intelectual: Plinio —quien en algunas de sus cartas practica activamente el *self-fashioning* mostrándose como un verdadero escritor neo-ciceroniano (Ash, 2013: 210-211)— urge a un amigo (*Ep.* 2.10.2-3) a darse prisa para sacar a la luz sus ideas porque algunas ya estaban siendo reclamadas por terceros, mientras que Marcial, en sus epigramas, acusa de plagio<sup>87</sup> a Fidentinus por recitar epigramas suyos bajo su nombre (*Epigramas* I. 29, I. 53, 1.72) (Pelling, 2013: 41, n. 9). Marcial, además, se nombra a sí mismo en tercera persona de forma autoconsciente, reconociéndose como escritor público afamado y glorificado en el primero de sus epigramas: “Es este al que lees, este al que buscas / Marcial, el conocido en todo el orbe / por sus agudos libros de epigramas. / La gloria que tú, devoto lector, / estando él aún vivo le has otorgado / pocos poetas logran tras su muerte” (I. 1. *Vid.* Marcial, 2014: 25). Incluso en el uso de alusiones a autores anteriores y utilizando la tradición en la manera habitual de los clásicos (Perromat afirma que “podríamos sintetizar la figura de autor propia de la Antigüedad, atenuada por la ausencia de control en la transmisión textual, en el célebre dictum de Quinto Aurelio Símaco, escritor del siglo IV d.C.: «*Oratio publicata, res libera est*»” [2010: 44]) consigue individualizar su posicionamiento creativo. Como comenta Stephen Hinds sobre el epigrama II.104: “To sum up this notable moment of self-fashioning: the Muse-like slaves’ voyeurism in the face of the Ovidian bed-scene dramatizes and tropes Martial’s own self-consciously voyeuristic and Saturnalian appropriation of his predecessor’s erotic aesthetic” (1998: 135).

---

<sup>86</sup> Las diferencias no son siempre señal de un irregular grado de autoconsciencia, sino que tienen que ver en gran medida con cuestiones como el género: “different levels of authorial self-identification are due to factors such as genre, context, and audience, and should not in any way be taken as indicative of the level of self-awareness of the poet as in the case of the Homeric anonymity of Virgil in the *Aeneid* in contrast to the ‘onymity’ of the *Georgics*. More to the point, genre is a useful concept with which to approach authorial self-identification, not just because it is a variable in whether and to what extent a poet chooses or not to name himself, but also because, in naming themselves, poets cast the encounter of audiences with their work in a language that is *generically* marked. Self-naming, that is, is not a neutral activity, but one mediated, imagined, and filtered through the genres in which memory is enacted” (Peirano, 2013: 281).

<sup>87</sup> Para profundizar en el sentido de propiedad del poeta sobre su obra en Marcial *vid.* Fitzgerald, 2007: 93-97 y Perromat, 2010: 45-48.

La manera de mostrarse como escritor de éxito de Marcial y de posicionarse de una manera personal en la tradición tiene que ver con el concepto muy desarrollado en la literatura latina de la “carrera literaria” que últimamente estudian los llamados “Literary career studies” o “Career criticism”. Patrick Cheney define de la siguiente forma este ámbito de estudio sobre una noción que, como señalan Lipking y Helgerson, figuras fundadoras, no aparece repentinamente en el siglo XVII, sino que se va originando en la cultura clásica y medieval (*vid.* Cheney, 2002: 6):

Career criticism is a special branch of critical theory that attempts to a writer’s self-conscious inscription of a pattern of genres, which itself responds to the careers of other writers, in order to pursue literary, political, religious, and sometimes erotic goals. Authorship and agency, genre and genre patterning, imitation and intertextuality, politics and religion, sexuality and gender—all become part of a complex template for defining criticism on the idea of a literary career (Cheney, 2002: 12)<sup>88</sup>.

Algunos críticos sitúan el Imperio Romano como el inicio de la forja de la carrera literaria, como Joseph Farrell, que, equiparando la idea de carrera literaria y la del *cursus honorum*, quiere demostrar que “the idea of the literary career took shape in Rome under the specific influence of the careerist ideology of the patron class” (2002: 44). Pero, aunque podamos apreciar en los escritores romanos una considerable atención a sus propias carreras de escritor—no en vano la carrera literaria de Virgilio ha sido, con la *rota Virgilii*, el paradigma genérico ascensional durante tanto tiempo<sup>89</sup>—, la idea de carrera literaria se puede rastrear ya en la cultura griega. Como ejemplo, Vélez-Sainz señala que “Hesíodo se presenta como un ingenio lego que recibe la llamada inspirativa de las Musas y plantea una carrera literaria basada en la iniciación «natural» (como haría Lope en el Siglo de Oro) y que sirve de contraste con la escuela épica de Homero” (2006: 32). A pesar de la ausencia en la antigüedad del autor bajo nuestros términos, incluso de la subjetividad según como hoy la entendemos, para Lipking “poems (at least since the time of Hesiod) have always confided something about the life of the poet: not necessarily his personality or even his individuality, but his sense of a vocation and a destiny”, y esto implicaría que “[e]very major Western poet after Homer [...] has left some work that records the principles of his own poetic development” (*vid.* Cheney, 2002: 11-12). Las propias obras, por tanto, tienen que ser tomadas en cuenta como evidencias decisivas del modo en que los poetas han concebido o inventado sus propias

---

<sup>88</sup> Para una revisión retrospectiva de los estudios sobre la carrera literaria desde una de sus figuras clave *vid.* Lipking, 2010. Para un panorama de los estudios de carreras literarias en el caso español *vid.* Montero y Sánchez Jiménez, 2017. Para una focalización desde los estudios del Siglo de Oro español *vid.* Gutiérrez, 2005b: 11-12.

<sup>89</sup> Para esta progresión virgiliana y su adaptación por autores como Milton *vid.* Coolidge, 1965.

carreras literarias, lo cual es un elemento importante del *autor* tal como estamos tratando de describirlo, entre una proyección del escritor en sus diferentes obras y acciones y una percepción, condensación de variados signos y factores, en el proceso de interpretación<sup>90</sup>.

La carrera literaria romana que se configura de forma más obvia como modelo es la de Virgilio con sus *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*, sea entendida esta carrera como proyecto premeditado o como construcción de sentido que Virgilio va elaborando (*vid.* Putnam, 2010). La de Virgilio sirve de punto de referencia para muchas carreras literarias posteriores, que la toman como base intentando imitarla o separándose de ella. No fue, sin embargo, la única carrera literaria remarcable en la época. Horacio es, según Hardie y Moore, el más autobiográfico de los poetas latinos (2010: 8) y sigue también una carrera literaria muy consciente que por un lado difiere de la de su coetáneo Virgilio, pero por otro tiene elementos en común con la de este y con la de Ovidio. Sigue como el modelo virgiliano un patrón ascendente, tanto en la cronología de sus obras —desde el *sermo* de sus dos primeros libros de *Sátiras* y los yambos de los *Épodos* a una lírica más elevada, utilizando unos cada vez más eminentes modelos griegos y creciendo en compromiso político, y el paso a la seriedad filosófica de las primeras *Epístolas*— como en la estructura interior de estas, de forma que cada obra tiene una estructura ascendente (Harrison, 2010: 39). En la circularidad que supone la vuelta al *sermo* y al género inicial algo modificado y en su versión epistolar, sin embargo, su modelo se parecerá más al de Ovidio. Dicho modelo, por tanto, no solo funciona verticalmente, en la ascensión genérica y temática, sino también en la horizontalidad, en la autoconstrucción como poeta que opera simultáneamente en más de un frente genérico (Harrison, 2010: 43). Su carrera se define también por su personal puesta en paralelo con su posición socio-política<sup>91</sup>, por las relaciones con Mecenas y César, y sus estrategias de autocanonización: en el *Ars poetica* proponiéndose como figura que aconseja a los jóvenes e introduciéndose entre los poetas clásicos, y en las

---

<sup>90</sup> El *career criticism* ha sido una de las alternativas transitables para realizar un estudio que tenga en cuenta al autor en su nueva reconfiguración tras la polémica de los años 60 en adelante: “Career criticism is consciously post-‘death of the author’” (Hardie y Moore, 2010: 1).

<sup>91</sup> Esta doble posición, si bien está siempre presente como parte de la autorialidad, es especialmente importante en el mundo romano. Como explica Florence Dupont, “le poète *princeps* s’adresse à un *patronus* dans un rapport de don et de contre-don qui double, fonde, le geste poétique. Le *patronus* devient ainsi *auctor* et tirera gloire et prestige de l’oeuvre de son client qui en retour se verra investi d’un titre social, venu de Grèce, celui de poète. [...] le *patronus* d’un poète est le véritable auteur social du poème dans la mesure où c’est lui qui en passant commande et ne se posant ainsi comme destinataire, assure le poète de son soutien dans son entreprise” (2004: 175).

*Odas*, con la famosa petición (al final de I.I) de la inclusión en el mismo canon que los poetas líricos griegos, y la reiteración en 3.30 de su merecimiento (Harrison, 2010: 46).

La carrera literaria de Ovidio se presenta como alternativa a la predominante de Virgilio, pero también como una reacción. Como explican Barchiesi y Hardie, “Ovid has the historical privilege of being next in line and the first to react to what had been the boom in poetic self-reference and auto(bio)graphy in the times of Catullus, Virgil, Propertius and Horace” (2010: 59). Esto hace que la autoconsciencia crezca en su creación, de modo que todas sus obras, a excepción de las que no se acomodan a la directa expresión autorial, tienen un espacio de auto-expresión y a menudo de recopilación. Incluye además su nombre, introduce referencias a sus obras en otras obras, haciéndolas conversar unas con otras y posicionándolas así en la trayectoria propia que va formando (Barchiesi y Hardie, 2010: 59). Las circunstancias vitales hacen obligatoria la circularidad de su carrera —desde las elegías amorosas iniciales a las *Metamorfosis* y la perdida tragedia *Medea*, y finalmente la vuelta a la elegía<sup>92</sup> en la etapa del exilio (cuya veracidad ha sido puesta en entredicho en las últimas décadas<sup>93</sup>)—, pero Ovidio, desde la autoconsciencia y el continuo hablar sobre su carrera, saca provecho literario de su personal tragedia, incorporando el exilio en la poesía con tal intensidad<sup>94</sup> que obliga al lector a situar todo texto en un pre- o post-exilio. Junto a su autoconsciencia se sitúa siempre la conciencia de los otros, y mantiene continuamente la mirada en las carreras de sus predecesores, explotando, por ejemplo, el modelo de Virgilio, a pesar de ser diferente al suyo propio, de diferentes formas. Como exponían Barchiesi y Hardie, “a ‘career man’ himself, Ovid is especially sensitive to the career of his predecessors: he imitates predecessors not only through textual memories, but by constructing a mix of poetic and (auto)biography” (2010: 70). Lleva así la *imitatio* a unas coordenadas muy diferentes a tener en cuenta.

---

<sup>92</sup> Para una visión más amplia de las *Tristes* y las *Cartas desde el Ponto* desde el punto de vista de la relación de Ovidio con sus obras y por tanto de nuestra comprensión de Ovidio como autor, *vid.* Néraudau, 1996.

<sup>93</sup> La posibilidad de que el exilio de Ovidio en Tomi sea fingido, asunto de interés especial para esbozar la configuración del *autor* en la época, es un tema intensamente abordado por la crítica desde que en 1985 Fitton Brown apuntara la idea. Para una revisión de los argumentos a favor del exilio ficticio y un buen estado de la cuestión *vid.* Alvar, 2010.

<sup>94</sup> Los autores posteriores aprovecharan esta circunstancia para reivindicarse también a sí mismos en paralelo a Ovidio. Lo hace Lope de Vega, por ejemplo, en *La Jerusalén conquistada*: “Yo siempre de la envidia perseguido, / extranjero en mi patria y desterrado, / a Ovidio solo en esto parecido, / aunque por las estrañas siempre honrado” (Vega, 1777b: 345).



Quizá la marcada tendencia de los autores romanos a dedicarse a obras de expresión autobiográfica, generalmente en relación también con su estatus social y con la relación con sus patrones (Hardie y Moore, 2010: 4), provoca la autoconsciencia autorial y social suficiente para la creación del concepto de carrera literaria, que consideramos imprescindible para el proceso de formación progresiva del autor como figura históricamente desplegada. Muestra de ello serían autores como Ennio, al que se le atribuye un papel dominante en el desarrollo del modelo romano de carrera literaria (*vid.* Hardie y Moore, 2010: 3-4), los ya comentados Virgilio, Horacio y Ovidio, Propertio (*vid.* Heyworth, 2010) o Juvenal (*vid.* Keane, 2010),

En la historiografía romana los indicios autoriales se pueden ver en el uso de “yoes autoriales” o “*narratorial interventions*” —según terminología de Gray— (hay que recordar que en la antigüedad no existía un vocabulario para designar al narrador, diferenciado del poeta o el escritor [Whitmarsh, 2013: 235]), que hacen aparecer al historiador en breves comentarios, explicando su método (Pelling, 2013: 43). En la historiografía antigua, incluso, no solo se introducen comentarios metodológicos como modo de información, sino que se miente sobre lo que se está haciendo, se cambia la concepción según avanza el texto o se utilizan para lo que se ha llamado “*Author Theatre*”, esto es, servirse de los comentarios no para mostrar lo que se está haciendo sino para moldear el efecto general del texto sobre el lector (Pitcher, 2009: 35) (comentar la dificultad de escribir historia engrandece el trabajo que se lleva a cabo, por ejemplo, o utilizar un didactismo autoconsciente, como hacía Polibio, sirve para magnificar su tema y reclamar autoridad [Longley, 2013: 203-204]).

En la retórica latina también nos encontramos buenos ejemplos de la evolución de la voz autorial. Cicerón puede ser el caso más complejo por la amplitud de su corpus y la conciencia que muestra del poder y el alcance de la voz escrita y su consciente autoconstrucción textual<sup>95</sup>. En los paratextos de algunos de sus diálogos (dedicatorias, introducciones, explicaciones iniciales), en los que escribe sobre la propia tarea de la escritura y la formación de la voz autorial, podemos ver todo un proceso de creación y recreación de su voz autorial, o más bien, porque no se puede hablar de una sola, de sus voces autoriales, a cuya negociación podemos asistir en estas lecturas previas a los diálogos (Culpepper, 2013: 123-124). En el proyecto retórico-político de Cicerón observamos la creencia en la confluencia de la identidad y el discurso, del hombre y sus

---

<sup>95</sup> John Dugan dedica un monográfico a esta auto-configuración: *Making a New Man. Ciceronian Self-fashioning in the Rhetorical Works* (2005).

formas de habla, no solo en el sentido inocente de la equivalencia natural entre el yo y la oratoria que el yo desarrolla, en la línea del dicho *talis oratio, qualis vita*, sino en el sentido contrario, el de la consciente elaboración de estrategias discursivas de construcción de un yo, en el caso de Cicerón aún más marcado por los fines políticos últimos de la compleja configuración que lleva a cabo en sus diferentes textos, en la empresa de la autorrepresentación como *novus homus*, un nuevo *ethos* que es, ante la ausencia de la valorada estirpe familiar, una necesaria auto-creación<sup>96</sup> (*vid.* Dugan, 2005: 1-4).

En la sátira romana, sobre todo la horaciana, también se ha planteado muchas veces la cuestión de la distancia entre el yo del satirista y el yo biográfico del escritor. La conclusión general suele ser que la autorrepresentación de Horacio en todas sus obras es siempre extremada y hábilmente calculada y no se debe aceptar como el verdadero poeta sino como una construcción creada conscientemente (Harrison, 2013: 154).

## 2.2 San Agustín como enlace

Como puente fundamental entre la Antigüedad y la cultura cristiana medieval encontramos la figura de San Agustín. Como hemos podido observar en la época greco-latina, uno de los criterios de valoración del nivel de conceptualización del autor es el de la subjetividad y la autoconciencia individual. Una poética del autor debería poder elaborarse en función de una poética del sujeto, puesto que la idea del autor se articula en gran medida en la historia del individuo, de ahí la estrecha relación que señalamos en el capítulo 1 entre la constatación de la muerte del autor y la de la muerte de Dios (*vid. supra* 1.1.3). Podemos advertir diferentes estadios en la historia de esta individuación, siempre teniendo en cuenta que nos enfrentamos a textos, testimonios documentales, no a personas vivas, por lo que más que de individuos debemos hablar de mecanismos sociales o culturales de singularización, del “utillaje mental”, en términos de Febvre (*vid.* Gurevich, 1997: 19). Un hito importante, que se ha tenido como fundacional del individuo moderno durante mucho tiempo desde que así lo proclamara Jacob

---

<sup>96</sup> Paradójicamente, Cicerón lleva a cabo esta subrayada y consciente auto-configuración como *homo novus* (además de a través de la comparación con modelos históricos eminentes y figuras aristocráticas) mediante una retórica de la autenticidad (Dugan, 2005: 10).

Burckhardt (2004: 141-169), es el primer humanismo renacentista del Trecento italiano<sup>97</sup>; el siglo XVII con la lógica del yo cartesiano y el XVIII con el nacimiento y la valorización y legislación de la vida privada<sup>98</sup> son otros dos momentos clave en esa historia, que podría tener tantas versiones como perspectivas se sumen al foco de estudio<sup>99</sup>, pero Jean-Pierre Vernant, quien explicaba la diferencia entre el individuo de la antigüedad clásica y el yo moderno, data ya, a propósito de san Agustín, el nacimiento de la persona y el descubrimiento de la interioridad en los hombres santos, los anacoretas de los siglos III y IV (*vid.* Bernadet, 2001: 14). San Agustín, especialmente sus *Confesiones* (“the great ur-book of life-writing, the initiator and progenitor of a literary [and more than literary] tradition” [Olney, 1998: 29]; “es difícil resistirse a la afirmación de que con esta obra arranca la auténtica tradición autobiográfica<sup>100</sup> de Occidente” [Weintraub, 1993: 52]), supone la formalización escrita de esa perspectiva de la interioridad en primera persona (*vid.* Taylor, 2006: 185-201), de forma que no resulta extraño observar sus huellas en los más importantes autores y obras donde se articula la subjetividad a lo largo de los siglos, desde Dante y Petrarca<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Como explica Arnold Hauser, “[d]e un individualismo en sentido moderno puede hablarse sólo cuando se manifiesta una conciencia reflexiva individual y no una pura reacción subjetiva. La conciencia de la individualidad no comienza hasta el Renacimiento, si bien el Renacimiento no comienza con la individualidad que cobra conciencia de sí misma. La expresión de la personalidad se busca y aprecia en el arte mucho antes de que se tenga conciencia de que el arte está orientado no ya hacia un *qué* objetivo, sino a un subjetivo *cómo*. Se habla todavía de su contenido de verdad objetivo, cuando ya hace tiempo que el arte ha pasado a ser autoconfesión y adquiere valor general precisamente en cuanto que expresión subjetiva. La fuerza de la personalidad, la energía espiritual y la espontaneidad del individuo son la gran experiencia del Renacimiento. El genio como quintaesencia de esta energía y espontaneidad se convierte en ideal del arte, en cuanto que éste abarca la esencia del espíritu humano y su poder sobre la realidad” (2009: 386).

<sup>98</sup> Sin olvidar los cambios en la vida económica. Recordaba Greenblatt que “there is an essential relationship between private property and private selves” (1984: 47). Para los elementos teóricos de la autoría en el siglo XVIII *vid.* Woodmansee (2016), Schaeffer (2016) y Bonnet (2016), y para su repercusión en la España de esa época *vid.* Deacon, 2014 y E. de Lorenzo (ed.), 2017.

<sup>99</sup> Como explica Gurevich, “los intentos de los historiadores por investigar los caminos de la autodefinición de la personalidad y del tipo de conciencia inherente a ella, característica de una determinada sociedad, representan en esencia la búsqueda de los orígenes de la irrepetibilidad de la propia cultura, de su individualidad histórica” (1997: 10).

<sup>100</sup> Somos conscientes de la peligrosidad de denominar a unas confesiones como estas “autobiografía”, pero como el mismo Weintraub explica, “[a]unque la palabra autobiografía no sea anterior, desde luego, al siglo XVIII, las *Confesiones* se construyeron a partir de una serie de elementos que han continuado dándose en la médula misma de la escritura autobiográfica: el cuestionamiento del propio yo mediante el interrogatorio del contexto de la propia vida, con la intención de extraer los secretos del yo; el descubrimiento del propio yo mediante la percepción del orden que existe en medio de los elementos dispares de la vida; la evaluación del propio yo mediante el rastreo del significado en tanto patrón continuo” (1993: 65-66). Para un panorama de la escritura autobiográfica en sus diferentes subgéneros *vid.* Beaujor (1991).

<sup>101</sup> “Literary self-creation in the Middle Ages could not fail to evoke the name of Saint Augustine, the founder of the genre. The *Confessions*, Petrarch’s favourite book, is at the same time the model for much of Petrarch’s description of the lover as sinner. Both stories are ostensibly attempts to recapture a former self in a retrospective literary structure, a narrative of conversion [...], but Petrarch makes no claim to

a Montaigne, Descartes y Rousseau (*vid.* Riley, 2004), o *Company* de Samuel Beckett (*vid.* Olney, 1998), pero también, como señala M. H. Abrams, el *Preludio* de Wordsworth (*vid.* Jay, 1984: 40) o incluso, según algunos comentaristas como Peckham, el *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle (*vid.* Jay, 1984: 96).

Ya antes del Padre de la Iglesia se había escrito la *Confesión* de Cipriano (siglo IV) o *De Trinitate*, del contemporáneo del obispo de Hipona san Hilario, pero son las *Confesiones* agustinianas las que introducen un nuevo paradigma de expresión personal. Con San Agustín la cristiandad avanzó hacia el espacio de la interioridad individual y profundizó en el concepto de persona. El *yo* se repensó como una unidad consciente y de carácter volitivo, capaz de pensar y sentir, alejada ya de la idea de destino. San Agustín dirá *Ego, non fatum, non fortuna, non diabolus* (Yo y no el destino, ni el azar ni el diablo), situándose, frente a Dios, como centro del mundo, y sin seguir su autobiografía o sus confesiones otros modelos bíblicos o de la antigüedad. El camino del autoconocimiento es el del conocimiento de Dios, al que llega tras una vida de pecado, juzgando su persona por ella misma, solo ante Dios y en correspondencia solo con él (Gurevich, 1997: 83-85).

San Agustín no solo es sujeto y objeto de su obra, en una nueva forma de autorrepresentación interior consciente, sino que espera, mediante esta autorrepresentación y esta búsqueda interior, ser transformado en su propia narración en el lenguaje, prefigurando así tanto la emergencia del sujeto moderno como su posterior disgregación como elemento ontológicamente no esencial desde Nietzsche<sup>102</sup> hasta la postmodernidad. Como señala Paul Jay, “[f]rom the outset, Augustine exists in his own narrative less as a subject to be remembered in language than as a subject to be transformed by language” (1984: 23), en un proceso en el que distinguimos individuo y sujeto: “«Augustine» the subject of the *Confessions* is linked to Augustine the author of the *Confessions* in a labor of representation which seeks, by recalling the former, to transform the latter” (1984: 24). Su búsqueda incluye el *yo* interior que estaba aún por caracterizarse, Dios y el camino hacia la conversión y el propio lenguaje de la indagación y la proyección del *yo*, que han de formarse o encontrarse simultáneamente. Como explica John Freccero,

---

reality or to moral witness. Instead, he uses Augustinian principles in order to create a totally autonomous portrait of the artist, devoid of any ontological claim” (Freccero, 1975: 34).

<sup>102</sup> Para un escueto repaso de la preconización por parte de Nietzsche del *yo* como elemento construido, inventado y proyectado *vid.* Jay, 1984: 28-29.

[f]or Saint Augustine, consciousness begins in desire. To discover the self is to discover it as in some sense lacking, absent to itself, and desire is the soul's reaching out to fill the void. This reaching out toward an as yet unspecified object is at the same time the birth of language, or at least of the paralanguage of gesticulation, literally a reaching out toward signification (1975: 35).

### 2.3 El autor en la Edad Media europea

La Edad Media, aun con el paso adelante de san Agustín, recibe de la Antigüedad una compleja herencia antropológica. Ya hemos señalado que en la antigüedad greco-latina el concepto de “persona” no existía como tal. “Prosopon”, en griego, y “persona” en latín, servían para referirse a las máscaras teatrales. La máscara, como aquello que esconde el verdadero rostro, no solo no se corresponde con la “persona” actual, sino que puede considerarse su contrario; no supone una personalidad, del mismo modo que no la constituye la persona jurídica, que era designada por el término “persona” en el derecho romano. Era un concepto que se asociaba a un papel social. Lo mismo ocurría con “carácter” (*character*), que tenía relación con el rol determinado dentro de un sistema o institución, con cómo alguien estaba “marcado” desde el exterior, nunca refiriéndose a lo subjetivo (Gurevich, 1997: 83). En los textos profanos medievales “persona” se puede interpretar como *homo*, alguien, cierto personaje, pero no como personalidad individual ni tampoco ya como papel teatral. A menudo la palabra se asociaba a un estatus social elevado, a un cargo de dignidad; Alain de Lille lo define como “aquel que ocupa una posición honorable” (*Persona dicitur aliquis aliqua dignitate praeditus*). La retórica reencuentra el término en la noción, durante largo tiempo marginal, pero llamada a un desarrollo brillante por Erasmo, de *decorum personae*, la convención de la persona, la consigna retórica de adaptar el discurso a quien el orador se dirige y a su propia persona, teniendo en cuenta su estatus social, edad, dignidad, etc. Para Erasmo esta noción de *decorum personae* incorporará una nueva acepción de persona, más cercana a la idea moderna de persona, alejándose del decoro según los tipos (*vid.* Lecoite, 1993: 24, 111-112 y 436-437). Poco a poco la “persona” se fue convirtiendo en personalidad, y estas variaciones de los significados, junto con la aparición de nuevas palabras (personificación, individual, individualismo, etc.), revelan en los textos los procesos psicológicos de toma de conciencia, en relación a las transformaciones sociales y las respectivas visiones del mundo que van teniendo lugar (Gurevich, 1997: 89-90).

En el traslado de la poética del sujeto a la poética del autor, que es la que nos ocupa, podemos comenzar con un breve seguimiento de la terminología y la etimología asociada al autor. Recurriendo a un diccionario de latín clásico es fácil fijar la antigua ortografía y el origen etimológico de las palabras *auctor*<sup>103</sup> y *actor*, cuyo posterior desarrollo semántico ha tenido algunos cruces que produjeron cierta confusión<sup>104</sup>: *auctor* viene de *augeo* (aumentar) y significaba, en sentido amplio, aquel que produce, que hace alguna cosa, una estatua, un edificio, una obra cualquiera, muy particularmente un libro. *Actor*, de *ago* (llevar a cabo), designa también aquel que hace alguna cosa, en el sentido más extenso de la palabra, sin aplicarse a la operación particular que es la composición de un libro, quedando abierta la palabra a la significación de cualquier actividad humana. La grafía de las palabras y la amplitud de significación de *actor* hace que se produzcan en muchas ocasiones confusiones en la tradición manuscrita, pero a pesar de la multiplicación de los equívocos de los copistas, es en la Edad Media, con su empleo técnico, cuando se diferencian más claramente y se especializan, con un curioso desplazamiento del sentido. Es *actor* la que va a pasar a significar lo que antes expresaba *auctor* como autor de una obra, y *auctor* va a tomar un valor especial en la dirección y bajo la dependencia de *auctoritas*, en la que se juntan la idea de origen (*auctor*: quien toma la iniciativa de un acto) y la idea de autoridad, de dignidad, girando así hacia lo jurídico todo el sistema de vocabulario que desde la antigüedad se ha desarrollado sobre el concepto de *auctoritas*. El *auctor*, a partir de este momento, es aquel cuyo pensamiento o doctrina, gracias a un reconocimiento de algún tipo (oficial, eclesiástico, etc.), es autenticado, legitimado, y ha de ser tomado con respeto. No es solo aquel que es responsable de la composición de la obra (el *actor*), sino que es quien tiene la autoridad sobre la que fundar el saber en una materia específica. La opinión del *auctor* es *authentique*, de ahí la confusión con la nueva grafía *author* o *autor* (Chenu, 1927: 81-86).

---

<sup>103</sup> “L’*étymologie concise* qu’Isidore de Séville donne du terme *auctor*, «*auctor ab augendo dictus*», ajoutant en accord avec la morphologie latine que «*auctorem autem feminino genere dici non posse*» —une *étymologie* aussi connue des clercs médiévaux que de la critique moderne—, définit justement, à moins qu’elle ne l’ait induite, la conception que se fait le Moyen Âge de l’activité de l’*auctor/auteur*: est qualifié d’*auteur* celui qui ajoute un supplément de matière et de sens, d’interprétation, au texte qui lui sert de source et de support. Toutefois, lorsque des clercs médiévaux ayant fait le choix d’écrire en *romanz* emploient le terme d’*auctor*, ils lui donnent le sens, issu du latin classique, de «garant», de «producteur», ancien, d’une texte en latin qui fait autorité pour le temps présent” (Baumgartner, 2001: 391).

<sup>104</sup> Para la confusión, a finales de la Edad Media, entre *autor* y *actor* vid. Zumthor, 1989: 124.

La terminología utilizada y su etimología, como vamos observando, dan cuenta de la complejidad de la conceptualización de la autoría en la Edad Media, de la estratificación de un concepto que para nosotros es tan monolítico. El término *creador*, por ejemplo, está vetado para referirse a los autores en la Edad Media. Como dice Jacqueline Cerquiglini-Toulet (1993: 38), “[u]n mot est prohibé: créateur. L’interdit est religieux. Seul Dieu crée”, o, en palabras de Roger Dragonetti (1980: 42), “Dieu seul est véritablement auteur<sup>105</sup> [...]. Ceux qu’on appelle, au Moyen Âge, les *auctores* sont les écrivains qui, en tant que figures de cette paternité divine (les pères de l’Eglise par exemple), écrivent par délégation des livres tuteurs et dignes d’imitation<sup>106</sup>. El concepto de autor y el acto de creación están en la Edad Media ligados en su vocabulario a la fabricación, forman parte de la familia léxica de la práctica artesana:

Que fait donc un auteur? Il compose, il traite, il assemble, il combine, il rédige, il met en ordre, il répartit, il forge, il tisse, il entrelace, il comprime. Mais surtout il dit et il écrit. Ou encore il met la main à la plume, il gribouille, il laboure la page. Il peut mentir, si c’est un auteur païen à qui tout est permis. Il invente fort peu, il ne crée jamais. Et évidemment, jamais non plus il n’autorise, ce type de concept étant à chercher plutôt dans la famille *doctor/docere*. Les verbes en rapport avec la notion d’auteur se concentrent sur la fabrication de l’oeuvre, avec un déploiement de métaphores artisanales qui rappellent au lettré que son acte est du domaine du labeur et du travail bien fait (Bourgain, 2001: 279).

A finales de la Edad Media, el *auctor* se va acercando a la esfera hasta cierto momento prohibida de la “creación” —la imitación del gesto divino hasta cierto momento se podía situar incluso del lado del diablo, de modo que la reflexión sobre la creación literaria y artística se encarnaba en diferentes mitos—. El *auctor* humano deviene también creador y el término se aplica al autor de una producción escrita igual que al Creador del mundo. La palabra *creador* aparece por primera vez en francés designando al artista en una carta de Jean Perréal a Jacques Le Lieur (*vid.* Aubert, 2014: 15 y Cerquiglini-Toulet, 2001: 401-2). También es muy común en la Edad Media para designar la creación literaria el uso de derivados del verbo *edere* (alumbrar, en el sentido propio de dar a luz o en el abstracto de crear) (Aubert, 2014: 15).

En cuanto a la relación de la noción de autor con el individuo, muchos autores niegan en la época medieval la vinculación de ambos conceptos. Para Edelman la Edad Media sigue ignorando al sujeto, lo cual sería observable en el hecho de que no haya

---

<sup>105</sup> Todavía en el Siglo de Oro está vigente esta concepción en una sociedad posttridentina más teocéntrica que nunca. En Lope quedan reminiscencias de esta concepción medieval tan arraigada de Dios como Autor. Así en sus *Rimas sacras* en múltiples ocasiones (Vega, 2006b: 282, 295, 328).

<sup>106</sup> Para una historia de la palabra *auteur* en lengua francesa y el concepto asociado a ella, *vid.* Bernas, 2001: 37-63.

producido, a excepción de la *Historia calamitum* de Abelardo (para Weintraub “[e]s la única autobiografía medieval en la que podría haberse producido casi de inmediato un considerable avance hacia el reconocimiento consciente de la individualidad” [1993: 134]), ninguna autobiografía propiamente dicha. Para otros autores, como Aaron Gurevich, ni siquiera es exacto denominar autobiografía a la obra de Abelardo, ni tampoco utilizar el término confesión, sino que más bien se trata de una apología, una autojustificación o intento de auto-ensalzamiento en el cual se aprecia la insinceridad y la funcionalidad de las diferentes máscaras que el filósofo utiliza, no dejando nunca ver una auténtica personalidad (1997: 125). Admitiendo esto —que, en cualquier caso, no indica otra cosa que una mayor conciencia personal y de autoría que una autobiografía común— y a pesar de la sumisión al arquetipo y los modelos perennemente presentes, hay que señalar que sí que existen otras autobiografías medievales, como la de Guibert de Nogent<sup>107</sup>. Pero habría otros obstáculos: la desaparición generalizada del nombre del poeta en la poesía medieval es otro fenómeno típico que denota la inexistencia del autor. La movilidad e inestabilidad del texto medieval caracteriza la inestabilidad misma de la noción de individuo en un tiempo en general precario, en el que prima la variación del arquetipo, igual que la vida humana era una variación de los designios de Dios (Edelman, 2004: 73-76). Así, los textos medievales, al menos los literarios (desde nuestra noción de “literario”), son ajenos a lo personal, o, al menos la singularidad es accidental o excepcional (Edelman, 2004: 79).

Georg Misch sugiere como característica de la personalidad medieval una “individuación morfológica” de la clase feudal, que subordinaría lo individual singular a lo típico, por lo que sus manifestaciones decisivas se dirigen hacia lo externo, formas o representaciones preestablecidas exteriores a su personalidad, que será por tanto de carácter centrífugo, mientras que la personalidad renacentista subsiguiente es el resultado de una “individuación orgánica”, que contiene su propio centro, y es, por lo tanto, de carácter centrípeto. Misch pone como ejemplo de la afirmación de la personalidad por medio de la ocultación o la negación mediante la externalización al abad Suger y su reconstrucción de la abadía de Saint Denis, donde, como también señala Panofsky, proyectaba centrífugamente su personalidad (*vid.* Gurevich, 1997: 129). No es, de todos modos, privativa del abad Suger la voluntad de afirmarse por

---

<sup>107</sup> Gur Zak (2012) hace una revisión de lo que llama *self-writing* desde la Antigüedad hasta finales de la Edad Media, explorándolo desde sus propios términos, sin ceñirse a la formalización de la autobiografía moderna aplicada a textos de esta época anterior.



medio de la elaboración de obras artísticas; hay, desde el siglo VIII y a lo largo de toda la época medieval, muchos maestros que dejaron huella en sus obras, adornándolas con sus nombres o imágenes<sup>108</sup>, siendo estas firmas o autorretratos excepciones o infracciones claras de la tradición del anonimato, tan utilizada para desestimar la conciencia medieval de la autoría: el creador del altar de la catedral de Milán se representó a sí mismo arrodillado, junto con la inscripción *Vuolvinius magister faber*; el monje Hugo, que adornó con sus miniaturas los libros, se autorretrató trabajando en una copia de las obras de san Jerónimo, igual que Robertus Benjamin se dibujó a sí mismo junto a su nombre en un manuscrito de los salmos de san Agustín y que el copista Hildebertus se dibuja acompañado de su ayudante en una compleja escena; entre 1160 y 1170 un monje de Saint Amand escribió su firma en al menos seis manuscritos (*Sawalo monachus me fecit*); el maestro vidriero Gherlaco se representó en sus vidrieras con el pincel en la mano al lado de la inscripción “*rex regum clare Gherlaco propiciare*”, etc., etc. (vid. Gurevich, 1997: 132-133). En el ámbito de los textos literarios también hay indicios que pueden servir de correctivos a la teoría general del dominio del anonimato del poeta medieval. Ya al principio de la Edad Media autores como Gregorio de Tours (s. VI) y Beda el Venerable (s. VIII) expresan una alta valoración del autor y un orgullo hacia su obra, uno pidiendo que no alteren ninguna palabra de su *Historia francorum*, el otro concluyendo su *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* con una detallada bibliografía de sus propias obras. Igualmente, Otloh de St. Emmeram ofrece una relación de sus obras, sin esconder su orgullo, y expresando que si no ha colocado su nombre en alguna era para evitar la envidia de los prelados de la Iglesia. Benoît de Sainte-Maure (s. XII) comenta sobre su propio texto que está construido y pulido de forma tal que no hay necesidad de cambiar nada, mientras que en el mismo siglo Chrétien de Troyes comienza el prólogo a su *El caballero de la carreta* diciendo: “Me ocupo hoy de esta historia, que quedará para siempre en el recuerdo, mientras exista el mundo cristiano; ¡de ahí el orgullo de Chrétien!”, y los escaldos, poetas-guerreros vikingos medievales, firman sus obras y se enorgullecen de su arte (Gurevich, 1997: 134).

A finales del siglo XIV y en el XV se encuentran también miniaturas que ofrecen representaciones del autor escribiendo en manuscritos de obras en lengua vernácula, como es el caso de Christine de Pisan, Jean Froissart o René de Anjou. El motivo que

---

<sup>108</sup> Para una ampliación de las imágenes medievales que representan a autores y escribas y su relación con la conciencia de autoría y de la carrera literaria vid. Vessey, 2002: 61-62.

refleja la escritura autógrafa supone una innovación en el sentido de que rompe con la idea de escritura como escucha de un texto dictado y copiado. La escritura como composición de un nuevo texto transfiere a esos nuevos autores en lengua vulgar el privilegio antes vedado de la invención individual o la creación original, separándose de la idea de escritura como simple continuación, mediante la glosa o el comentario, de una obra ya existente (Chartier, 1993: 82).

La necesidad de valoración de la poesía en lengua vernácula frente a la escrita en latín obliga a los trovadores y compiladores de cancioneros medievales a innovar y a elaborar la imagen del trovador como autor. Es el caso de los más antiguos cancioneros provenzales hechos en la región de Venecia a finales del siglo XIII y comienzos del XIV, que comenzaban por una tabla de autores para cada género, y la explicación de la existencia de las *vidas* de trovadores, inspiradas en los propios poemas, y del hecho de que estas sean, según ha demostrado Margarita Egan, las equivalentes en lengua vernácula de las vidas de poetas clásicos de los comentarios a textos latinos, por la elevación de los trovadores a la dignidad de autores que esta semejanza supone (*vid.* Kendrick, 2001: 508-513).

En la Edad Media española también encontramos casos en que se deja de lado la anonimidad, como el de don Juan Manuel, del que no solo conocemos la identidad, sino que además tenemos acceso a una gran cantidad de detalles sobre sus circunstancias biográficas como uno de los más importantes agentes de la política castellana de su época. En su obra, elementos como el uso de la autocitación, las interrupciones de quien pretende ser el mismo don Juan en sus relatos, la ocultación de las fuentes en su ejercicio intertextual, la preocupación por la pureza en sus textos, o el cuidado por acertar en el nivel ideal de discurso son señales de cierto nivel de conciencia o voluntad de autoría, como ha señalado Leonardo Funes (2000: 126). Cierta parte de la crítica, como Ayerbe-Chaux, ha argumentado que la conciencia de autoría de don Juan Manuel no supone un gesto de individualismo, sino que proviene de la conciencia nobiliaria, que funcionaría como sustento de la autoridad de su escritura, pero otros autores, como el mismo Funes, creen que “más exacto sería decir que procede del interjuego de una conciencia estamental y de una voluntad personal” (2000: 128).

En otras obras medievales españolas sobre cuyo autor no conocemos tanto, como el *Libro de buen amor*, será más complejo intentar aplicar el concepto de autoría individual, de plasmación y reivindicación de una individualidad creadora: por eso hay estudiosos que han optado por dejar de lado instancias como las de autor, narrador y

protagonista, e introducir la figura ordenadora de todas las voces de las *auctoritates* inscritas en el texto, lo que se ha llamado el “macroautor”. En palabras de Olivier Biaggini y Corinne Mencé-Caster,

[d]efiniremos al macroautor como una instancia que, sin pertenecer propiamente al universo diegético, cumple, dentro del *Libro de buen amor*, la función de compilador consciente que unifica la heterogeneidad de los textos y la lucha con la fragmentación del «yo» o de los «yo» y de las demás voces. Dicho de otro modo, el macroautor es una entidad que domina, por su profundo conocimiento del macrotexto medieval (red de textos «autorizados» por la tradición), todas las instancias discursivas y enunciativas, además de enmarcarlas dentro de esta tradición. Es la entidad que, en el *Libro de buen amor*, rige y organiza la inserción y utilización tanto ortodoxa como heterodoxa de los libros, textos, discursos y voces de la red textual de las *auctoritates* (2014: 127).

Esta hipótesis del macroautor permite explicar cómo, a pesar de los diferentes niveles del texto y las variadas instancias narrativas y discursivas, se mantiene cierta uniformidad y coherencia del relato, cierta “continuidad actancial del «yo»”, que se ha identificado también con el llamado “autor oculto” (Anne-Claire Gignoux), una emanación del autor, una voz que llega de lejos (*vid.* Biaggini y Mencé-Caster, 2014: 128).

Teniendo en cuenta estos casos concretos y muchos otros que se podrían aducir, una parte de los estudiosos e historiadores de las ideas rechazan el surgimiento de la individualidad en el Renacimiento, como habíamos visto que defendían Jacob Burckhardt o Karl Lamprecht; ni siquiera son plenamente aceptadas las tesis del descubrimiento del individuo en los siglos XII y XIII<sup>109</sup> (defendidas por Walter Ullman, Colin Morris, Robert Hanning, Caroline Walker, Sarah Kay o Charles Homer Haskins entre otros [Ascoli, 2008: 37; Zak, 2010: 9, n. 27; Martin, 1997: 1310]), sino que cada

---

<sup>109</sup> Paul Zumthor, tratando el tema desde el punto de vista de la relación entre el autor, la retórica y la literatura habla de “la personalización del discurso poético en todas partes, iniciado desde el 1200 aproximadamente, apresurada después de 1300, y que triunfa poco después en Petrarca, más tarde, y bajo aspectos diversos, en Charles d’Orleans, en Villon, en algunos autores del *Cancionero de Baena*. Una ficción de verosimilitud devuelve al «autor» el *yo* del enunciado; y las circunstancias en que el texto le declara sujeto a una experiencia concreta y particular. Esta ficción representativa (que hubiera sido inimaginable en el siglo XII) implica una duplicidad en el lenguaje coloquial; *yo* es *juego* engañoso y la retórica dominante evacúa del discurso poético toda reivindicación de verdad. La obra de Villon ilustra mejor que cualquier otra, por el biografismo ingenuo y vano que suscitó en los intérpretes, la pillería de un lenguaje absolutista, replegado en sí. Poco faltó desde entonces para que se alcanzara, según la expresión de Victor Brombert, «aquella frontera-transgresión a partir de la cual la palabra es reemplazada por la literatura, y el hombre por el autor-pluma». A pesar de las ambigüedades y de las incertidumbres que subsistían antes de que empezasen a rimar los grandes retóricos borgoñeses, la suerte está echada a partir de aquel momento. El *Art de dictier* de Eustache Deschamps, en 1392, y las «Artes de segunda retórica» que le suceden en Francia durante más de cien años, el *Const van Rhetoriken* del flamenco Mathÿs Cartelien inician una reflexión sobre la escritura, histórica y técnica al mismo tiempo, multiplicando las referencias a autores modelos, fuertemente individualizados, considerados como garantía de la «forma nueva» y que le confieren, en el tiempo, sus cartas de nobleza, pues esta forma es también y principalmente saber hacer distinto, al servicio de una función de atesoramiento cultural” (1989: 345-6).

vez cuenta con mayor difusión la idea de que en la literatura de los siglos X y XI<sup>110</sup> se puede encontrar un interés hacia los rasgos individuales de la personalidad y otros aspectos del hombre, y que ese interés se puede rastrear también en los anales y otras obras históricas, e inclusive en las hagiográficas (Gurevich, 1997: 136). Hay quien defiende, incluso, como Michel Zink, siguiendo ya el precedente de Léo Spitzer, que la Edad Media es la época de la subjetividad y por tanto de la subjetividad literaria<sup>111</sup> y que la esencia de la sensibilidad que la caracteriza es la exaltación del individuo. Esta etapa de la evolución de la interioridad del hombre, en la que esta cobra una nueva y más amplia dimensión, estaría en relación con la importancia del cristianismo de este periodo histórico, al contrario de lo que podríamos pensar por la creencia habitual. El Cristianismo es una religión fundada en un dios hecho hombre, y cimentada tanto en la creencia en el hombre como ser creado a imagen y semejanza de Dios como en la relación personal de cada hombre con Dios; es una religión, en última instancia, de la interioridad. Estos presupuestos cobran mayor dimensión a partir del siglo XIII, por factores como el desarrollo urbano y la evolución de la doctrina de la penitencia en la época carolingia<sup>112</sup>, que favorece la introspección, por lo que a partir de este siglo se podrá observar en la literatura, signo cultural de esta nueva fase de conciencia, una mayor atención a la psicología individual (Zink, 1985: 5-23). Jean Lecointe, que en *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance* da razones para sustentar la propuesta de Zink, matiza a este exponiendo que la

---

<sup>110</sup> Peter Dronke analiza en su clásico *La individualidad poética en la Edad Media* obras de los siglos XI y XII, pero él mismo reconoce que la individualidad poética no es un componente literario más defendible en este periodo que en otros: “desde cerca del año 1050 podemos observar en el occidente, y especialmente en Francia, un fermento de actividad intelectual e imaginativa en cualquier esfera, con una plenitud que no tiene parangón [...] en los dos siglos precedentes. Este fenómeno es, en una extensa medida, susceptible de interpretación histórica y sociológica; por sí mismo ayuda a explicar la serie de clara individualidad poética, la abundancia de experimentos poéticos en esta época. Y, sin embargo, la aparición de lo individual en poesía no tiene más conexión intrínseca con esta época que con otra, y puede explicarse sólo históricamente tanto —o tan poco— como pueda hacerlo el genio imaginativo. Si fuese de mi competencia tratar de ellos en detalle, otros géneros de experimentos, otros forcejeos de los poetas por la verdadera individualidad, creo podría ser tan convincentemente demostrado de la poesía del siglo VIII (*The Dream of the Rood*), o de la del IX y X (entre los poetas escaldos: Torf-Einart o Egill Skallagrímsson), como del período que yo he escogido” (1981: 47-8).

<sup>111</sup> “Mais que faut-il entendre par subjectivité littéraire? Non pas, bien évidemment, l’effusion spontanée ou l’expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d’une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n’existe vraiment qu’à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l’expression d’une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d’une conscience particulière, partagé entre l’arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage” (Zink, 1985: 8).

<sup>112</sup> Jerry Root también ha argumentado que “the outline and subject matter found in the confessional tracts that were produced after obligatory confession was introduced by the church had a decided impact upon the evolving sense of selfhood” (*apud* Burke, 2002: 132).

subjetividad medieval es una subjetividad que se afirma, no una subjetividad que se piensa. Frente a esta, sin embargo, la del Renacimiento sí sería ya una subjetividad reflexiva o autorreflexiva (Lecointe, 1993 : 217-219). Con esta misma idea trabaja Arnold Hauser, quien defiende que “ni la idea de la personalidad fue totalmente desconocida para la Edad Media. El individuo del Renacimiento fue nuevo solamente como programa consciente, como instrumento de lucha y como grito de guerra, pero no como fenómeno” (2009: 321).

Es verdad que los textos medievales circulan generalmente anónimos, o bajo nombres de pila, muchas veces asociados al lugar de procedencia del escritor; sin embargo, los nombres de autor son indispensables en la autoridad de los textos de los diferentes saberes (*vid.* Compagnon, 2002). Por eso Chartier cree que Foucault acierta al reconocer cierta presencia del autor en la Edad Media, en la época de transmisión manuscrita, pero está en desacuerdo con la hipótesis de que la función clasificatoria de los discursos que está en relación con la función-autor se vinculaba solo a los textos científicos, mientras que las obras “literarias” se regían por el anonimato. Para Chartier debe hacerse una distinción fundamental, independiente de los géneros, entre los textos antiguos que basan su autoridad en su asociación a un nombre propio (no solo los citados por Foucault (Plinio e Hipócrates), sino además Aristóteles, Cicerón, san Jerónimo, san Agustín, Alberto el Grande o Vicent de Beauvais), y las obras en lengua vulgar para las que la función-autor se configura alrededor de grandes figuras “literarias” (Dante, Petrarca y Boccaccio en Italia; René d’Anjou o Christine de Pisan en Francia). Es en este sentido en el que para Chartier se puede pensar el desarrollo de la función-autor, rasgo fundamental del discurso literario moderno, como la gradual atribución a los textos en lengua vulgar de un fundamento de designación y autoridad que hasta cierto momento solo estaba asociado a obras clásicas y canónicas (Chartier, 1999: 27).

La textualidad medieval está asociada a las glosas, los comentarios, la repetición constante de las mismas citas, la escritura colectiva y continuada, etc. El término *autor*, en este contexto, implica la confusión de poder remitir al creador, al recitador, al copista o a la autoridad. No se jerarquizan las diversas funciones del escrito literario, el *scriptor*, el *compiler*, el *commentator* o el *auctor* son facetas de un mismo proceso de escritura (Bernas, 2001: 44). No existe, por tanto, el concepto del autor moderno, pero eso no implica, como señala Paul Zumthor, la ausencia de originalidad o invención. Los escritos de un *auctor* tienen *auctoritas*, y esta significará un extracto de un *auctor*, es

decir, *sententia digna imitatione*. La autoridad se funda en los criterios de autenticidad (la seguridad de la autoría), sobre todo en los textos bíblicos, y de valor, es decir, la garantía de conformidad con la verdad cristiana. El *auctor*, por tanto, es quien crea obras de valor, y una obra de valor ha de tener un *auctor*, y por otro lado, un *auctor* es siempre un escritor antiguo, sobre cuya autoridad el escritor medieval comenta y continúa su obra (Compagnon, 2002).

Michel Zimmermann propone un itinerario cronológico en la Edad Media, de la obra al autor, en el que la relación entre escritor/escribiente (*scriptor*) y lo escrito (*scriptum/scripta*) se puede descomponer en tres secuencias: en un primer momento la obra, percibida como una creación continua, colectiva y anónima, hace intervenir entidades como el taller, la escuela, el *scriptorium* o la cancillería. En el interior de esa obra participa, a continuación, la localización de una creatividad individual, sustentada en la tradición o en la sumisión a un modelo, pero perceptible a través de la selección de las imitaciones, la personalización del discurso o el espacio cedido a la oralidad. A una tercera etapa corresponde, para Zimmermann, la emergencia del autor, figura presentada anteriormente y más adelante localizada e identificada (2001: 10). A partir de ahí podemos hacernos una serie de preguntas apoyadas en la aparente impersonalidad o desapropiación de la escritura medieval. La pregunta sobre quién dice *yo* en el texto no se puede contestar sin tener en cuenta la importancia que la propia escritura, entendida como mucho más que una inscripción gráfica, tiene en la Edad Media, especialmente en algunos ámbitos, donde es ella misma la que tiene un valor de autoridad. La personalización de la obra a costa del autor explica la proliferación de obras colectivas, enciclopedias, colecciones o ciclos novelescos. Si nos interrogamos sobre la génesis de la obra medieval, obra continua y colectiva, debemos tomar en consideración que esta se constituye en el curso de un proceso a la vez conservador y acumulativo mediante una técnica de encaje de piezas sucesivas. Lo heredado se va prolongando y actualizando, pero el “autor” de cada nueva secuencia no reivindica su originalidad ni marca su identidad. La continuidad buscada por los sucesivos autores y su falta de reivindicación personal, sin embargo, no debe disolver del todo la idea de la intervención del individuo, de la iniciativa creadora en el curso de la obra colectiva, puesto que cada intervención no es un acto neutro, sino una confirmación de la existencia de un autor, atestiguada no solo en el acto elocuente de la creación, sino en toda pequeña desviación del discurso convenido o por la conciencia de una puesta en orden mediante un prólogo o prefacio. La originalidad o la creatividad, como

apuntábamos antes, sí forma parte de la escritura medieval, pero no entendida en nuestro sentido moderno, sino entreviéndose en el tejido translúcido de las *auctoritates*, mediante los procedimientos de cita, glosa, imitación, exégesis: producir lo nuevo con lo clásico, imitar, es un acto creador, de modo que la originalidad medieval no tiene por qué basar su novedad en textos creados de la nada, sino sustentarla precisamente en la tradición (*vid.* Zimmermann, 2001: 11-12).

Estas indicaciones son válidas para las diferentes culturas europeas, así como para diferentes géneros. Si utilizamos como norma o examinamos desde el concepto de autoría de la Modernidad europea, la autoría medieval se nos presenta insuficiente o inconsciente (así caracterizaba la autoría de las sagas Steblin-Kamenskij), pero si dejamos de lado esos parámetros podemos hablar de una autoría en la que se mezclan principios individuales y colectivos, con una correlación desigual dependiendo del género y la localización espacio-temporal y cultural: el escaldos escandinavo reconoce su autoría de forma clara, mientras que el autor de las sagas islandesas entiende la obra como una sola creación colectiva cuya tradición él continúa y no siente la necesidad de mencionar su nombre propio (*vid.* Gurevich, 1997: 42-43), pero ambos forman parte de un mismo régimen autorial.

Vamos apreciando, cómo

[I]a autorialidad no es necesariamente el atributo de un sujeto. Esta constatación resulta particularmente válida para la Edad Media [...]. La función autorial puede estratificarse involucrando a otros autores en el proceso de creación, pero también a distintos actores de la producción de lo escrito. La convocación de autoridades para apoyar un discurso o el recurso a modelos, imitados o prolongados, transforma una obra individual en una obra polifónica, sin que dicha polifonía sea necesariamente confesada (Le Guellec, 2014: 3).

Compagnon (2002) pone el ejemplo del *accessus ad auctores* que hace Conrado de Hirsau (1070-1150), en el que expone una introducción a los términos literarios, entre ellos el de autor, interrogando por la diferencia entre autor, poeta, historiador, comentador, bardo, etc., y comenzando así por una verdadera teoría clasificatoria.

A. J. Minnis propone buscar la teoría medieval sobre la autoría en las glosas<sup>113</sup> y comentarios a los escritores autorizados latinos o *auctoritates*, estudiados en las escuelas y universidades de la Edad Media tardía, entre los años 1100 y 1400, sobre todo en los prólogos a dichos comentarios, que suponen valiosos repositorios de teoría

---

<sup>113</sup> Paradójicamente, como señala Anne Grondeux, “la glose constitue en effet un genre littéraire où la notion d’auteur fonctionne particulièrement mal. Elle est le secteur par excellence de la création continue à plusieurs mains très souvent anonymes, et c’est en retour la notion même d’«auteur» qui fait des gloses un monde difficile et souvent décourageant” (2001: 246).

literaria, centrada en los conceptos de *auctor* y *auctoritas*. Para él es posible, a la luz de la lectura de estos textos de carácter educativo, hablar de *una* teoría de la autoría en la Edad Media, más que de *teorías*, por el alto nivel de consistencia con el que los intelectuales medievales trataban el tema y utilizaban su vocabulario específico. Esto no quiere decir que la teoría medieval sobre el autor fuera homogénea en el sentido de ser poco complicada y monolítica: existía una abundancia de tipos, grados, propiedades y aspectos de la autoría para describir y remitir a diferentes sistemas de clasificación. Tampoco era una teoría estática, más bien unas asunciones, acercamientos y métodos de análisis literarios básicos que se iban alterando, a veces considerablemente, a lo largo de los siglos, y se aplicaban a diferentes tipos de escritura para propósitos diferentes (Minnis, 2000: 23-24).

En las colecciones de *exempla*, que pueden servir de ejemplo de la vivacidad de las modalidades particulares de la función-autor que comentamos, no hay una evolución lineal en la emergencia del autor: se observa la presencia del “autor” en los prólogos de las primeras colecciones de *exempla* (los *Diálogos* de Gregorio el Grande y la *Disciplina clericalis*), seguidas de una desaparición de la figura autorial en beneficio de la orden religiosa, y de una reaparición, si bien dubitativa, con los dominicos en la última etapa. En el siglo XIII, con los *Dialogus miraculorum* o el *Bonum universale de apibus*, se presenta un periodo de transición, con una intervención masiva del *yo* y la voluntad de los autores de transmitir una verdad trascendental pero a partir de su propia experiencia (Polo de Beaulieu, 2001: 183 y 200). Todos los géneros y las variedades de escritura tienen su particularidad respecto a la autorialidad dentro del modelo medieval; incluso en las hagiografías, tan inmovilistas, donde la innovación es sospechosa y predominan los modelos, los estereotipos y la reescritura, se manifiesta un espíritu creativo y emerge en cada caso, en los límites de libertad de cada obra, la noción de autor (Lett, 2001: 201).

En general, una nueva noción de autor emerge a partir del siglo XIII, en el pensamiento escolástico<sup>114</sup>, a partir del análisis del autor como causa eficiente, en términos aristotélicos, que obliga a revisar las relaciones entre autor divino y autor humano en los textos sagrados y que se aplica también a los textos profanos. Como explica Paul Zumthor, “el sentido de la palabra *yo* en poesía tendrá un sentido en 1250

---

<sup>114</sup> “À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la notion d’auteur avait donc pris une consistance certaine. Il n’est pas sûr que l’université de la fin du Moyen Âge ait pu conserver la maîtrise de cet *habitus* individualiste de maîtrise intellectuelle, du fait de la concurrence d’autres lieux de pensée, mais la scolastique a certainement contribué à la figure globale de l’individu créateur dont hérita la Renaissance” (Boureau, 2001: 279).



totalmente distinto del de 1150” (1989: 31). Los *auctores* comienzan a entenderse como hombres, y desaparece la barrera entre autores sagrados y profanos, e incluso entre antiguos y modernos (Compagnon, 2002). En la Edad Media tardía el *auctor* seguía siendo una autoridad, alguien en quien creer y a quien imitar, pero sus cualidades humanas comienzan a recibir más atención. Este desarrollo fundamental se distingue en los prólogos a los comentarios de la Biblia. En la exégesis del siglo XII prima la interpretación alegórica; existía la creencia de que Dios había inspirado a quienes redactaron las Escrituras, de forma que los exégetas se interesaban en el *auctor* fundamentalmente como fuente de autoridad. Pero en el siglo XIII aparece un nuevo tipo de exégesis, en el que el foco pasa desde el *auctor* divino al *auctor* humano de la Escritura. Comenzó a ser habitual resaltar el sentido literal de la Biblia, y se creía que en este estaba expresada la intención del *auctor* humano de las Escrituras. Así, se comienza a prestar atención a aspectos de la individualidad del *auctor*, de su rol y función, su *officium*, tanto a su actividad literaria como a su actividad moral (Minnis, 2000: 27).

En definitiva, la autoría medieval es un asunto complejo, de matices y derivaciones difíciles de comprender desde la concepción del autor moderno. No obstante, más que optar por la negación de toda conceptualización de la autoría y la autorialidad en la época medieval, hay que tratar de comprender las gradaciones e implicaciones de la cuestión y el estado de desarrollo de la función-autor en cada periodo y territorio determinado. R. Dragonetti nos ofrece la siguiente conclusión general para la etapa medieval: “L’écivain n’occupe pas dans le texte la place centrale d’un sujet créateur, mais compte dans la structure à titre de fonction transformationnelle sans identité propre” (*vid.* Pomel, 2001: 89-90).

## 2.4 Dante como enlace

Hemos visto anteriormente cómo Roger Chartier, en sus varias revisiones sobre el concepto de autor y de función-autor en el discurrir de sus estudios, ha llegado, con similares palabras, a una misma conclusión:

la trayectoria del autor podría considerarse como la progresiva atribución a los textos en lengua vulgar de un principio de designación y de «autorización» de los textos que, durante mucho tiempo, sólo había caracterizado a las obras convertidas en corpus de referencia, citados, glosados, comentados (1993: 87).

Esta atribución progresiva tiene, sin embargo, en Dante Alighieri un momento fundacional. Desde nuestra perspectiva del siglo XXI, Dante y su *Divina Comedia* aparecen como el autor y la obra con mayor autoridad (en el sentido general de prestigio y peso ideológico) y capital cultural, en términos de Bourdieu, del canon occidental<sup>115</sup>. Pero su establecimiento como *auctor* y su *auctoritas* no son modernos, sino que, contraviniendo una de las características definitorias del *auctor* medieval, la de ser un autor del pasado, Dante es el primer escritor que comienza a ser considerado un *auctor* en su contemporaneidad. Desde poco después de su muerte, la *Divina Comedia* comienza a verse como un clásico, comparado a los grandes poemas de la Antigüedad como ninguna obra en lengua vernácula lo había sido. Enseguida comenzó a generar comentarios en latín e italiano (*vid.* Botterill, 2005), reacción que ninguna obra en romance había suscitado antes en la tradición occidental, y tratamiento que ningún texto salvo los Evangelios había recibido con tan poca distancia temporal desde su composición. Además, en toda Europa, poetas como Boccaccio, Chaucer y Christine de Pizan trataban a Dante como modelo poético, como *auctor*, comparable a los antiguos (Ascoli, 2008: 3-4; Brownlee *et al.*, 2005: 468). Esto es debido a su innovación y su voluntad de marcar la individualidad y con ella la originalidad. José María Micó (2018: 8) señala que “no sería inadecuado hablar incluso de contumacia, de insistencia en el imperdonable «error» de crear algo profundamente nuevo e insólitamente personal”.

A Dante, no obstante, le resulta difícil atribuirse el rol de *auctor* y la cualidad de *auctoritas* a sí mismo, por el sistema tardo-medieval en el que está inscrito, en el que son los antiguos los que pueden tener esa cualidad, y donde esta solo se sustenta desde el latín (se la niega a sí mismo, por tanto, escribiendo en lengua vernácula). En toda su obra solo utiliza “autoridad” y “autor” para referirse a sí mismo en dos ocasiones aisladas (Ascoli, 2008: 9), pero su uso de “autore” en italiano hace desaparecer las distinciones y ambigüedades de *auctor* o *auctoritas* y sus diferentes sentidos, capaz, el nuevo término, de abarcar cualquiera de los significados alternativos e incluso de fusionarlos. El simple proceso de traducción del latín al italiano refleja, e incluso de alguna manera produce, una transformación histórica (Ascoli, 2008: 19). Sus reticencias a la autodenominación como tal, de cualquier forma, no solo están en relación con la *episteme* tardomedieval en la que se inscribe, sino más bien, quizá, con todo lo

---

<sup>115</sup> Para el concepto de canon literario o poético y el panorama de sus estudios en Occidente y en España, *vid.* López Bueno y Davis (eds.) (2005), Aradra Sánchez (2009), Pozuelo Yvancos (2009), Escobar Borrego (2010), López Bueno (ed.) (2010) y Montaner Frutos (2011). No puede faltar la referencia a Harold Bloom y *The Western Canon* (1995).

contrario: con su voluntad de apropiación de la *auctoritas*. Como defienden algunos grandes medievalistas, uno no puede darse a sí mismo el título de poeta, igual que no puede describirse a sí directamente como *auctor*. Pero uno puede al menos “conspirar” para ser coronado como tal. Dante definitivamente lo hizo, y obtuvo lo que creía merecer (Brownlee *et al.*, 2005: 470).

Dante es tradicionalista y conservador en su manera de entender su invocación de la *auctoritas* como el más alto atributo cultural. Pero por otro lado, es patente su deseo transgresor de apropiarse ese atributo para sí mismo, para las lenguas vernáculas (como aseguran Alastair Minnis y A. B. Scott [1988: 374], “no one worked harder at becoming and *auctor* —not just a maker of verses but an authority— than Dante, and his self-promoting was inextricably intertwined with the promotion of the Italian language”) y la “modernidad” (lo que se observa en la legitimación que se lleva a cabo en la *Divina comedia* a través de Virgilio). Este deseo transforma la *auctoritas* de manera inevitable en algo muy diferente, hasta el punto de anticipar la idea moderna de autoría singular y creativa que suele entenderse como la antítesis de la *auctoritas* medieval (*vid.* Ascoli, 2008: 20-21). Hablamos, en lo concerniente a la idea de autoría ligada a la autoridad, de Dante como enlace, porque es esta autoridad la que, en el avance observado, sigue siendo el punto de referencia, la señal de que nos encontramos aún en el espacio liminar de una autoría que se puede llamar moderna, pues, como aprecia Burke, “[w]e are beginning to understand that even the evolution of the individual subject in the late medieval period was often associated with models drawn from authority” (2002: 132).

Esta modificación en la caracterización del *auctor* tiene que ver con importantes transformaciones sociales, culturales y políticas en la Italia del Trecento, que serán el cimiento sobre el que se asentará el proceso definitivo de configuración del autor moderno. Por un lado, fue importante el cambio de la cultura feudal, basada en la jerarquía y la nobleza heredada, a una economía comercial y monetaria, que podemos ver en la Florencia natal de Dante. En el ámbito político aparecen en Italia las nuevas formas de estado y participación política (comunidades y *signorie*), y en el cultural confluyen la apertura gradual de la cultura literaria, la desaristocratización y secularización, que viene dada no solo por la nueva coyuntura económica, sino también por la popularización de movimientos religiosos como los franciscanos, y a la vez el desarrollo de las lenguas romances hacia lenguas de cultura (Ascoli, 2008: 10).

## 2.5 El autor en el Renacimiento europeo

Es muy amplia la bibliografía sobre la emergencia de un nuevo concepto de autor en algún punto entre los siglos XIV y XVII. Como sugiere este amplio abanico temporal, el momento exacto de este surgimiento varía, de la misma manera que lo hace su localización. Dependiendo del argumento utilizado las propuestas individuales se distancian; algunos pensadores hablan de la imitación de los modelos clásicos (T. Greene, Quint, Guillory), otros de la recuperación de la tradición retórica (Garin, Kahn), la secularización de la cultura (Burckhardt, Blumenberg), del nacimiento de la “literatura” como un campo autónomo (Reiss, Eagleton, Bourdieu), de la Reforma Protestante (Greenblatt, Weimann), la aparición de la imprenta (Eisenstein), el advenimiento del capitalismo global (Halpern), el “proceso civilizatorio” (Elias), etc. (*vid.* Ascoli, 2008: 30, n. 40). La perspectiva desde la que se formula este proceso de emergencia, desde el planteamiento foucaultiano de la historia de las instituciones y los discursos o desde la historia hegeliana de la consciencia, por ejemplo, influye también en la diferenciación de las propuestas, al igual que el autor que se toma para ejemplificar el cambio producido.

Desde nuestra perspectiva, tres son los ejes en los que se incardina la gestación de la nueva conceptualización del autor moderno: el primero está en relación con la visión del autor sobre sí mismo en cuanto individuo, es decir, con la subjetividad<sup>116</sup>; el segundo con la dialéctica entre la visión del autor sobre su entidad como creador y la

---

<sup>116</sup> No todos los críticos, sin embargo, estarán de acuerdo en la emergencia paralela del concepto moderno de autor y el nacimiento del sujeto, o al menos en una relación de causalidad entre ambos. David Saunders e Ian Hunter creen que hay dos estrategias principales para concebir el nacimiento del autor en términos de formación del sujeto, la del historicismo y la del postestructuralismo. Ambas corrientes identifican la persona del autor con el escritor como individuo y este último con el sujeto, y esta falta de distinción es, desde su punto de vista, la base del error: “the notion of *person* refers to those instituted ensembles of rights, duties, statuses, capabilities, and virtues which organise the department of and the relationship between the members of particular societies. Persons differ from *individuals* (as biological and psychological human beings) in depending for their delineation and distribution on definite forms of cultural technique and social organisation. [...] Finally we can say that the notion of *subject* differs from that of person and individual in referring to a historically specific *manner* in which individuals can come to possess the attributes of personhood ascribed to them. This manner is one in which the public attributes of the person are internalised and identified with an inner entity (conscience, consciousness) rather than with a public institution (the totem, legal procedure, religious ritual)” (Saunders y Hunter, 1991: 482). Por ello rechazan la concepción de la autorialidad basada en el nacimiento del sujeto y proponen que “the delineation and attribution of authorial personality is governed not by the logic of subject formation but by the historical emergence of particular cultural techniques and social institutions” (Saunders y Hunter, 1991: 483). También Nathalie Dauvois advierte sobre el error de identificar lirismo poético con subjetividad personal en época pre-romántica; por eso, como dice Sánchez Jiménez ejemplificando con Lope de Vega, “[t]eorizar sobre la concepción renacentista o barroca del sujeto no clarifica la poesía de Lope, pues ésta no constituye el retrato de un sujeto, y mucho menos de un sujeto que represente perfectamente su época” (2006: 11).

imagen que como tal quiere proyectar en sus textos y en su representación social (*self-fashioning*, nueva idea de promoción); el tercero se vincula con los cambios externos, económicos y sociales, con las estructuras sociales y de pensamiento, con las instituciones y con los elementos materiales que producen una transformación en las formas de producción y distribución y por tanto en el campo literario, que se constituye como tal, especialmente la imprenta.

### 2.5.1 Autoría y subjetividad en el Renacimiento

Entre la extensa producción crítica sobre el asunto, el autor que más aparece es Petrarca (postulado por Freccero, Greene y Ascoli, por ejemplo) (*vid.* Ascoli, 2008: 30, n. 39), generalmente esgrimido como candidato desde el punto de vista de la subjetividad. El mismo Ascoli, cuando comenta las causas que apunta Barthes en su famoso ensayo para el nacimiento del nuevo autor, en ese momento fundacional de la formulación de la historicidad de esta figura, nos señala que “[h]e attributes the emergence of this authorial deity to «English empiricism, French Rationalism and the personal faith of the Reformation», omitting the more usual reference to Petrarch and Italian humanism” (2008: 23), haciendo patente la importancia que la figura de Petrarca y su encarnación del humanismo representan. Extraña la ausencia de la referencia a Petrarca o el humanismo, pues sí habla Barthes de la “ideología capitalista” como extensión y causa del positivismo, que es el que ha multiplicado en el ámbito literario la entronización de la “persona” del autor (Barthes, 1987a: 66), y otros autores sí han apuntado esta relación entre humanismo, subjetividad y las corrientes del pensamiento en las que germina el capitalismo, como Andrew Bennett, quien nos dice que “[s]ince capitalism is intellectually and ideologically grounded in the autonomy and self-fulfilment of the humanist conception of the individual, the ascription of meaning to the author can be seen as part of a wider historical privileging of subjectivity” (2005: 16).

Arnaud Tripet en su *Pétrarque ou la connaissance de soi* ya apuntaba las diferentes definiciones que la historiografía de Petrarca y su literatura ha puesto en circulación, todas coincidentes en la función inaugural que ejerce su figura: según Hegel es el creador de un momento crucial del desarrollo de la conciencia de uno mismo; según Schopenhauer, de la interioridad; para Voigt, Groethuysen y Cassirer, del individualismo; según Burckhardt y Renan, de una antropología moderna, para De

Sancis y Quinet, del Romanticismo; para Tatham, del estatuto del «first man of letters», etc. (Tripet, 2004: 7). Todos estas diferentes direcciones tienen un mismo punto de fuga en la subjetividad, que es el pilar sobre el que se ha construido la figura de Petrarca como primer hombre moderno (así lo han considerado Hans Baron, Pierre de Nolhac, Ugo Dotti, Charles Trinkaus, entre otros [vid. Zak, 2010: 5, n. 14]). Y es esta subjetividad la que sustenta un nuevo régimen autorial, una subjetividad centrada ya en un antropocentrismo no religioso y en una nueva autoconsciencia vital y creadora. Escribía Inés Azar que “Subjectivity, as we know it, is for the first time constituted in the fictional discourse of the *Canzoniere*” (1989: 26-27), y debemos subrayar en esta visión no solo el *tal y como la conocemos* y el *por primera vez*, sino también, por la importancia que tiene en esta nueva concepción, el *fictional*.

Los humanistas del Renacimiento, con Petrarca a la cabeza, iniciaron una búsqueda fundamental de la expresión del yo, que era siempre, en última instancia, una forma de descubrimiento de sí mismos. Es el “process of self-discovery” que para David Quint el humanismo estimula, un humanismo que para él “produces —and presupposes— human individuality”, y que está vinculado con la relación entre individuo y creación: “Renaissance humanism reinvented the *author*, defined by a unique individual style”<sup>117</sup> (1986: 1). En el caso de Petrarca, su búsqueda del autoconocimiento estaba condicionada por la división, el narcisismo y la volatilidad de ese yo, y estas particularidades de su personalidad se inmiscuyen como elementos constituyentes de su escritura. Petrarca fue desde su nacimiento un individuo dislocado, porque cuando nació en Arezzo sus padres estaban ya exiliados de Florencia y mucha parte de su infancia y juventud la vivió en Avignon, lugar de la también exiliada santa Sede<sup>118</sup>. Su genio literario hizo que la dislocación espacial se hiciera dislocación temporal, con una nostalgia hacia una ciudad que no era Florencia, sino, desde un pensamiento ya plenamente renacentista, la Roma de la República. Esta dislocación parece haber sido uno de los factores que elevaron su auto-percepción. La exacerbada auto-conciencia está estrechamente ligada con la conciencia histórica intensificada (la nueva concepción del tiempo es uno de los elementos más repetidos por la crítica): las dos fuentes de originalidad que, más allá de los dones poéticos, constituyen la impronta crucial de

---

<sup>117</sup> David Quint exploraba en *Origin and Originality in Renaissance Literature* (1983) la tensión renacentista entre una poética fundada en la imitación de las autoridades clásicas y una nueva visión basada en la originalidad y la novedad de cada individualidad poética.

<sup>118</sup> Sobre la metáfora en Petrarca del exilio para describir su condición espiritual y existencial han trabajado muchos autores, como A. Bartlett Giamatti, Greene, Theodore J. Cachey Jr., Blanchard (vid. Zak, 2010: 4, n. 9).

Petrarca en la historia del pensamiento europeo (T. M. Greene, 1982: 100-101). La auto-conciencia y la conciencia histórica, sin embargo, pueden conjugarse con la difuminación de la identidad y la temporalidad. John Freccero explicaba ya en 1975 cómo la poética del *Cancionero* sigue siendo tan difícil de aprehender como la persona/personaje que emerge de su lírica, pues la auto-creación poética se da en la lírica de Petrarca mediante la yuxtaposición de fragmentos (no olvidemos que el título del *Cancionero* es *Rerum vulgarium fragmenta*):

The persona created by the serial juxtaposition of dimensionless lyric moments is as illusory as the animation of a film strip, the product of the reader's imagination as much as of the poet's craft; yet, the resultant portrait of an eternally weeping lover remains Petrarch's most distinctive poetic achievement. Because it is a compositive of lyric instants, the portrait has no temporality; only the most naive reader would take it for authentic autobiography. For the same reason, it is immune from the ravages of time, a mood given a fictive *durée* by the temporality of the reader, or a score to be performed by generations of readers from the Renaissance to the Romantics. It remained for centuries the model of poetic self-creation even for poets who, in matters of form, thought of themselves as anti-Petrarchan (Freccero, 1975: 34).

Esta naturaleza fragmentaria de la representación del yo por Petrarca ha sido defendida y estudiada por autoras como Adelfa Noferi, Nancy J. Vickers o Marguerite Waller, y en ese ser fragmentario se ha basado la fuerte crítica a la imagen de Petrarca como primer hombre moderno por parte de Mazzotta, Ascoli o Timothy J. Reiss (*vid.* Zak, 2010: 9-10, n. 29), hasta el punto de que la visión del primer hombre moderno ha sido sustituida por determinados autores por “the embodiment of the postmodern self”, como explica Zak (2010: 9), por ser un yo, en palabras de John Martin, “fragmented, divided, even fictitious” (2004: 5).

Para Freccero, la lucha moral y el tormento espiritual que observamos en el *Cancionero*, que sigue de forma clara el modelo agustiniano, no es sino parte de una estrategia poética<sup>119</sup>. Desmitificando la batalla espiritual, queda al descubierto la estrategia poética: el idólatra amante es un monumento inmutable para Petrarca, su homónimo y consciente creador (“the fundamental strategy of the *Canzoniere*: the *thematics* of idolatry transformed into the *poetics* of presence” [Freccero, 1975: 40]); por eso explica Freccero que “[i]n this sense, the laurel, the emblem both of the lover's enthrallment and of the poet's triumph, is the antitype of Augustine's fig tree, under which the saint's conversion took place” (1975: 34). Si san Agustín tomaba la higuera por su simbología tradicional ligada a la conversión, representando la manifestación de

---

<sup>119</sup> “Critics given to psychologizing have repeatedly tried to reconstruct Petrarch's spiritual torment from his verses; where language is the only reality, however, it would be more prudent to see the spiritual torment simply as the reflection, the thematic translation, of his autoreflexive poetics” (Freccero, 1975).

un patrón histórico universal en su propia vida, el laurel de Petrarca no tiene un significado de dimensión moral, sino que “[it] stands for a poetry whose real subject matter is its own act and whose creation is its own author” (Freccero, 1975), marcando una nueva concepción de la relación con la *persona* que emerge del texto y con el propio yo creador.

Giuseppe Mazzotta, que explica la poética de la fragmentación petrarquista y la oscilación temática entre idolatría y conversión, ya sintetizaba la recepción crítica sobre el dilema espiritual mostrado en el *Cancionero* explicando que ha habido críticos que han puesto en cuestión el dilema moral que se presenta en la obra, reduciéndolo a una función simbólica o formal, parte de la estética, aunque indica que se puede observar, desde la palinodia del primer soneto, que Petrarca parece intentar que creamos en la autenticidad y el carácter ejemplar de su experiencia moral, por lo que el resultado o la conclusión suele ser la ambigüedad. La postura de Gur Zak reconcilia la autenticidad de la intención moral de Petrarca con los posicionamientos que priman la estrategia literaria de su postura personal y moral, defendiendo en su libro que la filosofía humanista y el concepto del yo en Petrarca se definen sobre todo por sus esfuerzos por cuidar y cultivar ese yo a través de los ejercicios espirituales, y particularmente a partir de la práctica literaria de la escritura (Zak, 2010: 158).

Todas las perspectivas críticas comparten el sentido de que el texto poético es el terreno para la constitución del yo; sea un yo estético, moral, o narcisista-idólatra, es un yo que ocupa de forma incuestionable el centro en su discurso poético. La poesía da a su existencia mutable y fragmentada orden y unidad, es una forma de unificar la experiencia (Mazzotta, 1978: 271-274)<sup>120</sup>. Esta unificación, no obstante, se da a través de una escritura en la que se repiten las quejas por la mutabilidad de su carácter y sus pasiones. Como explicaba Greene en su artículo sobre la flexibilidad del yo en el Renacimiento, “[w]hat troubled Petrarch about himself was precisely the *lack* of continuity in his tangled passions, the distractions of his cluttered motives, the fatal complexity as he called it in the *Secretum*, «varietas mortifera»” (1968: 246). El desasosiego que provocaba en él esta volatilidad es, sin embargo, para Greene, la clave de que resultara tan sorprendente para sus contemporáneos y las generaciones

---

<sup>120</sup> Autores como Marco Santagata, Kenelm Foster o Bortolo Martinelli están de acuerdo en señalar una narrativa que está construida para dar sentido de unidad y coherencia al *Cancionero* (Zak, 2010: 56, n. 3). No estamos de acuerdo con Zak (2010: 56) en la oposición entre la linealidad de sentido y la poética de la fragmentación propuesta por Mazzotta, puesto que estamos hablando de la construcción poética de un yo basado en esa misma fragmentariedad, variedad de roles y humores cambiantes.



siguientes, pues lo que él presenta como “varietas mortifera” se convierte en una “varietas” creativa, no solo en cuanto a estilos, modos o géneros, sino también en la variedad de roles que Petrarca ocupó en el escenario político e intelectual europeo y en sus escritos (solitario, lector, amante, filólogo, poeta laureado, voz pública, cristiano<sup>121</sup>, amigo, errante, etc.), flexibilidad que suponía un cambio y una novedad en su época (Greene, 1968: 246-249). Jean Lecointe señala de forma muy lúcida la relación y el desarrollo paralelo en el Renacimiento del interés por la variedad —comenzando esta en la naturaleza y no vinculada siempre a reacciones positivas, como suele pensarse— y la personalidad (Lecointe, 1993: 19).

En definitiva, como indicaba Mazzotta (1978: 271) (a pesar de ser quien más hincapié ha hecho en la fragmentariedad del yo del poeta humanista), la importancia de la identidad y la reafirmación personal en el *Cancionero* de Petrarca nunca parece lo suficientemente subrayada. Se podría decir que pocos poetas han sido tan tenaces en hacer del yo el lugar de las experiencias singulares y significantes y tan obsesivos en registrar sus diferentes estados de ánimo. El humanismo y la modernidad de Petrarca tan señalados por la crítica se han basado en la centralidad del yo, un yo que aparece fragmentado. Como afirma contundentemente Greene,

[t]he radical stasis of the medieval personality was first explicitly challenged by Petrarch who, gazing steadily upon himself, found an altogether different state of affairs. The egoism of Petrarch was so monumental and so acute that it was an event in European intellectual history (1968: 246).

Además de Petrarca, ha habido otra serie de buenos candidatos a encarnar la idea del primer autor moderno, entre ellos Maquiavelo (para Pocock y Skinner), Lutero (para Weimann y Dunn), Montaigne (según Taylor), Cervantes (para Lukacs, Foucault o Cascardi) o Shakespeare (para Fineman) (*vid.* Ascoli, 2008: 30, n. 39). Autores como Greene ponen en relación el carácter voluble que atormentaba a Petrarca con la preocupación intensa y apasionada de Montaigne por la inconsistencia de la conducta humana, “l’inconsistance de nos actions”, que para Montaigne ya no producía angustia vital, como en Petrarca, sino que era parte del ser criaturas sin un conocimiento, ni una

---

<sup>121</sup> Gurevich explica muy bien la vacilación de Petrarca entre su posición de cristiano humilde y la de poeta que sabe su valor, la cual se manifiesta sobre todo en la epístola “A la posteridad”: “El primero es un «hombrecillo mortal», aunque lleno de modestia y conciencia del pecado, tradicionales en la Edad Media, así como de resignación ante la figura del Señor. Siguiendo la tradición, habla de su «conversión», la revelación de la verdad suprema, que cambió radicalmente toda su vida y, alejando su pensamiento de lo pecaminoso, lo dirige a los «conocimientos sagrados». El segundo, el poeta, no oculta la conciencia orgullosa de la gran dignidad del vencedor coronado con el laurel de los poetas y poseedor de la sed de gloria. Subrayando los numerosos honores que ha conquistado, Petrarca claramente reconoce que los tiene merecidos. Tiene una clara conciencia de autor” (Gurevich, 1997: 198).

voluntad, ni una percepción firmes, sino más bien vacilantes e impredecibles, que no pueden decidir cambiar, porque nuestra naturaleza es en sí variable (Greene, 1968: 259). También se ha destacado de Montaigne la desacralización de las *auctoritates*, o la presentación en igualdad con una contemporaneidad que se presenta a sí misma como autoridad<sup>122</sup>. Si Rabelais ya desconfiaba y ridiculizaba las autoridades en la larga lista de títulos de la librería de Saint-Victor, en el capítulo VII de *Pantagruel*, el saber es aún concebido en su obra como aprendizaje de los *auctores*<sup>123</sup>, mientras que en Montaigne la noción de autor, desgajada de la tradición de la autoridad, pasa a ser plenamente individual. Montaigne utiliza el término “autor” en dos sentidos: en plural, generalmente acompañado de un epíteto, para designar a otros (los buenos autores, los grandes autores, los antiguos autores), y en singular, para referirse a sí mismo (Compagnon, 2002). “L’Avis au lecteur” de los *Essays*, donde Montaigne declara el famoso “ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre”, es, para autores como Marc Escola, el certificado de nacimiento del autor en sentido moderno, por ser Montaigne el primero en reivindicar explícitamente la atribución de un texto al tiempo que define para su obra un modo singular de lectura (Escola, 2002).

### 2.5.2 Autopromoción y *self-fashioning* en el Renacimiento

El antropocentrismo renacentista, la progresiva autoconsciencia del sujeto y la valorización del yo personal y de la voluntad que suponen la nueva subjetividad que encontramos en la literatura renacentista son, además, factor de cambio para la

---

<sup>122</sup> Uno de los factores que hacen avanzar el concepto de autor, que ya veíamos en Dante, es la nueva visión de las autoridades literarias antiguas, en relación a la secularización y al cambio que se da en la idea de creación en cuanto a lo divino y la creatividad humana. Robert Durling, en *The Figure of the Poet in Renaissance Epic* (1965) expone la nueva y extrema valorización de la creatividad humana que se da en el Renacimiento, y el desplazamiento de las categorías teológicas hacia otras poéticas y seculares (Ascoli, 2008: 31).

<sup>123</sup> No significa esto que la visión del hombre de Rabelais, sin embargo, fuera medieval. Muchos han sido los estudiosos que han destacado también su peculiar perspectiva. Ya lo indicaba así Auerbach en su clásico trabajo: “La entrega e identificación del hombre con el mundo natural, el triunfo de lo criatural y animal, nos permiten señalar con precisión cuán multívoca y, por consiguiente, sujeta a equívocos es la palabra ‘individualismo’, que se emplea con tanta frecuencia y, ciertamente, no sin fundamento, al hablar del Renacimiento. Sin duda, el hombre de Rabelais está más abierto a todas las posibilidades, y por su visión del mundo, que abarca todos los aspectos, mucho más libre que antes en sus pensamientos y en la afirmación de sus instintos y deseos. ¿Será por eso más pronunciadamente individual? No es fácil asegurarlo. Por de pronto, depende con menos firmeza de su índole peculiar, es más proteico, más propenso a ponerse en el pellejo de otro, y los rasgos comunes y supraindividuales, y hasta los animales e instintivos, cobran singular relieve” (1988: 258). Sobre la visión rabelaisiana del saber *vid.* en este mismo estudio de Auerbach pp. 287-289.

concepción social del yo y de la actividad creadora. La flexibilidad del yo propia del Renacimiento, que tanto sufrimiento producía en Petrarca, es condición de posibilidad para la nueva forma de promoción y configuración social del escritor, que se moldea a sí mismo a través de sus textos y sus acciones para proyectar una imagen de sí acorde con los fines que desea conseguir (económicos, de reconocimiento, fama, poder, popularidad, etc.). Esta auto-configuración tiene, por tanto, en su base la idea entusiasta y optimista de la libertad absoluta del hombre, que es capaz de elegir su destino libremente y de hacerse a sí mismo, noción representada por humanistas como Pico della Mirandola (*vid.* Greene, 1968: 243), para quien el hombre podía darse forma a sí mismo (*effingere*) como una planta, una bestia, o un ángel; o Erasmo, para quien “*Homines non nascuntur, sed finguntur*”, lo cual podría ser un buen lema para la revolución humanista (Greene, 1968: 246-249), o Castiglione, que en *El Cortesano* ha de basar las directrices para convertirse en un buen hombre de corte en la creencia en la mutabilidad y moldeabilidad del ser humano (Cruz, 1992: 517). Este nuevo pensamiento se acompaña, además, en el Renacimiento, de un tipo de sociedad en el que prima el ser social y relacional, por las fuertes estructuras sociales cortesanas, institucionales y de poder, y por la teatralidad<sup>124</sup> desde la que era concebida la vida social. Como explica John Martin,

indeed, the Renaissance world was a theatrical age —an age of masks, of masquerades, of role playing, of the studied nonchalance of *sprezzatura*, even of ‘honest dissimulation’. Clearly, at least among privileged orders, men and women were often conscious of fashioning particular selves in order to survive or advance in the high-stakes world of court society (1997: 1314).

Ya Petrarca, en su autoconsciencia creadora, moldeó su propio yo poético y social en aras de la consecución de sus objetivos de gloria y fama. Para ello, además de compararse con uno u otro prototipos de hombres insignes, elabora un mito con su propia vida, erigiéndose él mismo como modelo de creador y de carrera literaria. Observa Vélez-Sainz que “Petrarca procuró presentar su propia carrera literaria dentro de los términos establecidos por Dante (y seguidos por Boccaccio) y, a la vez, procuró publicitar su propio proyecto literario” (2006: 47). Como observa Gurevich, “[p]ara él, el objetivo de toda su obra era la construcción de su propio yo, y su logro principal es el moldeado de su propio y extraordinario modelo” (1997: 200). Así consigue a los treinta años, sin haber escrito siquiera sus grandes obras, la coronación con los laureles de primer poeta.

---

<sup>124</sup> Esta teatralidad llegará a su punto álgido en el Barroco (*vid.* Orozco Díaz, 1969).

El concepto de *self-fashioning* que venimos prefigurando, uno de los términos clave del *New Historicism* o *Cultural Poetics*<sup>125</sup>, es acuñado por Stephen Greenblatt y popularizado con su famosa obra *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (1980). En ella Greenblatt señala que es en el siglo XVI cuando parece haber una mayor auto-conciencia sobre el moldeado de la identidad humana como un proceso manipulable. Esta auto-conciencia había sido generalizada entre la elite en el mundo clásico, pero el Cristianismo trajo una creciente sospecha del poder del hombre para dar forma a la identidad: “it is in the sixteenth century that *fashion* seems to come into wide currency as a way of designating the forming of a self” (Greenblatt, 1984: 2). Greenblatt explica por qué el lenguaje interviene siempre en el *self-fashioning*. Los autores ingleses que utiliza para desarrollar el concepto pertenecen a un nuevo grupo de escritores que no forman parte ni de la alta nobleza ni del ámbito eclesiástico, por lo que no pueden apropiarse de esos sellos, ni apoyarse en el discurso en esos *ethos* para mostrar y justificar su imagen e identidad. Ninguna de las figuras que presenta hereda un título, una antigua tradición familiar o posición social jerárquica que pudiera haber enraizado la identidad personal en la de una familia o linaje, sino que todos los escritores que muestra son “*middle-class*” (1984: 9). Esta ausencia de marca familiar o social de prestigio no nos debe llevar a pensar que el *self-fashioning* es una acción libre y expresiva de auto-creación, sino que debemos tener en cuenta las fuerzas sociales y de poder en las que como individuos están inscritos. Por eso Richard Helgerson comienza su estudio sobre la auto-coronación de los poetas laureados ingleses explicando que el éxito de su auto-presentación depende, además de del talento personal y del deseo individual de grandeza, del sistema de roles autoriales en el cual esa ambición pudiera tener sentido<sup>126</sup> (Helgerson, 1983: 2). Como recuerda John Martin, el *Renaissance Self-Fashioning* es, de hecho, el estudio no de las formas en la que los seres humanos se configuraban a sí mismos, sino más bien de la manera en que ciertas fuerzas políticas y religiosas del Renacimiento crearon la ficción de la autonomía individual (1997: 1315).

---

<sup>125</sup> Para una profundización en la historia, las premisas y los postulados básicos de esta fundamental corriente ver las recopilaciones más importantes en inglés (Veeser [ed.], 1989 y Wilson y Dutton (eds.), 1994) y español (Penedo y Pontón [ed.], 1998) y los artículos de Greenblatt (1989 y 1998), Montrose (1989 y 1998), Stanley Fish (1989b) y Alan Liu (1998). En el ámbito hispánico las mejores aportaciones sobre el tema son las de María José Vega Ramos (1993) y Gonzalo Pontón (1996 y 1998). Una aplicación práctica del *Nuevo historicismo* sobre el ámbito barroco español, en torno a Calderón y sus autos, se puede ver en Greer (1998).

<sup>126</sup> “[T]he system of authorial roles was only emerging in late sixteenth-century England. Though literary theory and cultural theory were committed to imitation and revival, a sudden increase in the production of poetry was bringing into existence an essentially new configuration of what Michel Foucault has called «author-functions»” (Helgerson, 1983: 2-3).

El caso de Tomás Moro, al que escoge Greenblatt junto a Tyndale, Wyatt, Spenser, Marlowe o Shakespeare, ilustra a la perfección la nueva concepción del yo que el crítico trata de explicar. Su vida resulta la invención de una poco familiar e inquietante forma de conciencia, tensa, irónica, ingeniosa, entre el compromiso y la indiferencia, y sobre todo, absolutamente consciente de su condición de invención. Puede que estos elementos estuvieran presentes en las vidas de otros autores precedentes, pero aislados o diseminados; en Moro están auto-conscientemente integrados y puestos en acción tanto en el discurso literario como en el mundo social real. De hecho estos dos ámbitos no están diferenciados en el modo de existencia de Moro, en el que la categoría de real se entremezcla con la de ficticia, de modo que podemos decir que el Moro histórico es una ficción narrativa. Su proyecto era vivir la vida como un personaje introducido en una obra, constantemente renovándose a sí mismo improvisadamente, y constantemente consciente de su propia irrealidad. Un proyecto así requiere una perpetua auto-reflexividad, y con ella un continuo auto-extrañamiento. Como expresa muy acertadamente Greenblatt, “More is committed to asking himself at all times «What would More say about this?» and to ask such a question implies the possibility of other identities unfulfilled by the particular role that he is in the act of projecting” (1984: 31). Este juego de roles o característica adaptabilidad se manifiesta en su escritura en el continuo recurso de la situación hipotética, también presente en su obra más conocida, *Utopia* (vid. Greenblatt, 1984: 32-36).

Richard Helgerson, por su parte, estudia igualmente el sistema literario del Renacimiento inglés, centrándose en las que para él son las figuras más representativas de la auto-coronación como poetas laureados, idea de central importancia en el Renacimiento<sup>127</sup>: Spenser, Jonson y Milton. En tres generaciones sucesivas estos tres poetas personalizan la nueva auto-conciencia creadora y social, conscientes de su papel como poetas, de la nueva noción de este, y de la imagen que de sí mismos quieren proyectar. Su ambición no consiste solo en escribir grandes poemas, sino también en ocupar el papel de gran poeta inglés, que antes de Spenser era un rol vacante. A la vez que presentan sus obras, por tanto, se presentan siempre a sí mismos. Spenser se presentó a sí mismo ante sus lectores en 1579, con veintisiete años, como el Nuevo Poeta, el sucesor inglés de Virgilio. Dos décadas más tarde, a la misma edad, Ben

---

<sup>127</sup> “The idea of the laureate was, in large measure, the idea of the Renaissance. Each envisioned a rebirth of classical antiquity” (Helgerson, 1983: 50).

Jonson se presenta como el nuevo Horacio. Milton, a los diecinueve años hace lo mismo presentándose como el sabio Demódoco, y más adelante como vate, como escritor profeta (Helgerson, 1983: 1-2). Spenser no solo se presenta como el nuevo poeta, sino que da a esta actividad una nueva valoración, alejada de la simple distracción que la poesía había sido en la vida social inglesa hasta entonces. Aunque no pudo ganarse la vida escribiendo, él, más que Jonson, merece ser llamado, si no plenamente profesional, sí el primer poeta proclamado como tal (Helgerson, 1983: 55 y 82). Jonson no solo se identifica con Horacio, sino que lo hace en una elaborada estrategia de auto-presentación en contraposición a los dos grandes modelos de carrera literaria, el de poeta laureado y poeta amateur que representan Virgilio y Ovidio, respectivamente. En él no encontramos un corte definido entre el escritor y el personaje. Como explica Helgerson, “[t]he author is an actor, a role-player, whose various parts depends on and refer back to his moral authority” (1983: 138), puesto que para Jonson ser un buen poeta pasaba primero por ser un buen hombre, de forma que no había manera de disociar ambas figuras (*vid.* Helgerson, 1983: 111 y 136). Su original visión de la autoría consistía en un nuevo rol del poeta donde la autoridad se basara en la autoría en sí, alejándose del poder real y de las masas del teatro popular. Jonson tuvo así una problemática relación tanto con las altas como con las bajas posiciones de la jerarquía social, tratando de dignificar una posición emergente para el autor distanciada de la aristocracia y del vulgo; pero esta aspiración de “investidura” del autor solo era posible a través de la relación simbólica con las jerarquías, lenguajes, símbolos y prácticas existentes de lo alto y lo bajo (*vid.* Stallybrass y White, 1994: 214). En esta negociación por un espacio intermedio entre las tradicionales dicotomías está la nueva idea de autorialidad, que Jonson contribuye a asentar, como señalan Stallybrass y White: “Jonson’s specific intervention in that struggle contributed significantly to the construction of the domain of «authorship» in the period” (1994: 208).

En el caso español, el primer poeta que crea conscientemente una *persona* literaria en sus obras al servicio de su papel social y su canonización literaria es Garcilaso. Lleva a cabo esta construcción a imitación del yo fragmentado de Petrarca, como es visible en los variados roles que pueblan sus poemas, pero a diferencia de Petrarca no muestra solo las diferentes facetas del enamorado compungido, sino que crea una variedad de voces (el poeta, el enamorado, el soldado, el pastor) que funcionan como códigos de conducta que unen el significado privado con la significación pública, social, de su *persona* (Cruz, 1992: 519), y que coincide con la figura de perfecto cortesano

renacentista que Castiglione había esbozado en esa época en una obra que su amigo Boscán había traducido al español. La *sprezzatura* expuesta por Castiglione, llevada a la práctica en el estilo y en las posturas literarias de Garcilaso, tanto en los poemas como en la dedicatoria que precede a la traducción de Boscán de *El Cortesano*, reflejan una estrategia muy consciente de posicionamiento social y sutil auto-canonización literaria. En el caso de esta dedicatoria, lo que hace Garcilaso es legitimar la traducción de Boscán utilizando en parte los valores que el mismo libro traducido contiene, valores que coinciden con su visión de sí mismo y que legitiman, por tanto, su pensamiento estético y de conducta. La legitimación de la traducción de su amigo es, al fin y al cabo, una auto-legitimación. Boscán toma los ideales cortesanos de *sprezzatura* y buenas maneras, que habían sido emitidos por Castiglione como recuerdo nostálgico y rescoldo de un pasado anterior, y los proyecta hacia el futuro español, matizando los puntos que le interesan<sup>128</sup>. Apoya cierta lectura concreta desde su propia dedicatoria, haciendo que el receptor español se posicione, creando su propia identidad cortesana a través del texto (su actitud hacia Jerónima se puede identificar con la del personaje del Manífico, de servidumbre y defensa de la dama, aunque esto pueda verse como un elemento retórico; Garcilaso le hace partícipe del espíritu cortesano diciendo que “usó de términos muy cortesanos”<sup>129</sup>) y haciendo del texto que traduce un elemento legitimador de su teoría literaria y de las nuevas prácticas poéticas italianas que tanto él como Garcilaso iban a adoptar. Estamos no solo, como dice García Aguilar (2009: 50), ante un “proceso de construcción significativa de la noción autorial *Garcilaso*, sino también ante una estrategia conjunta en la que los dos amigos se unen bajo la misma noción de poeta cortesano que quieren valorizar con la etiqueta *Boscán-Garcilaso*”. Podemos decir que *El Cortesano* y su traducción, junto con las dedicatorias de los dos poetas, sirvieron como sustento teórico o ideológico de la práctica poética que Garcilaso y Boscán querían introducir, es decir, que todo lo que implica esta traducción “fue importante palanca para la expansión y triunfo del petrarquismo poético” (Castro Díaz, 1980: 157). Toda esta “conquista” la explica muy bien Ignacio Navarrete:

Los dos poetas se apropiaron de la enseñanza contenida en el libro, poniéndola a disposición de los españoles y, de resultas, traspasando el lugar de su recepción e influencia [...]. Si el libro proclama como modelo la cultura italiana de una determinada época, la traducción afirma que la recepción adecuada para este modelo, el lugar donde ha de llevarse a cabo la imitación, es España (1997: 63-4).

---

<sup>128</sup> Para un análisis profundo de las relaciones entre autoría y traducción *vid.* Toda Castán, 2016, especialmente pp. 331-419.

<sup>129</sup> Para profundizar en esto *vid.* Lorenzo, 2005.

La canonización de Garcilaso como poeta, por tanto, supone no solo su fama creadora personal, sino el establecimiento de la nueva figura de poeta-soldado en consonancia con el código de “armas y letras”, en armonía con el nuevo humanismo imperial a imitación de Italia, la institución de la figura de clásico nacional, junto con la institucionalización del nuevo castellano y de la lírica como género ligado al pensamiento y la sentimentalidad cortesanos. Como indica Iris Zavala, hay una interrelación entre el lenguaje del Imperio y el yo unido y centrado de la nueva lírica, de manera que la poesía de Garcilaso y su puesta en escena como nuevo poeta oficial tendrán, además de influencia en su imagen personal, implicaciones con el poder, y su discurso será apropiado por las fuerzas sociales dominantes (Zavala, 1992: 66).

### 2.5.3 Autoría y factores externos en el Renacimiento

El proceso de auto-configuración del autor, la auto-valorización, y promoción no tienen que ver solo con una nueva subjetividad de creciente autoconsciencia personal y creadora, sino que está vinculado, en estrecha relación, con el nivel material de la creación, con la imprenta y el nuevo modelo de producción y consumo literario. Andrew Wernick subraya la relación que establece la economía de mercado entre el aspecto comunicativo de la escritura y el aspecto performativo, es decir, entre lo que un texto “dice” y lo que contribuye a circular. A esta segunda función la llama promoción, que define como cualquier acto o proceso de comunicación que sirva para estimular la circulación de algo en el contexto de su intercambio competitivo. Así, propone que todo autor, de forma consciente o no, está doblemente implicado en la promoción, tanto como agente de las prácticas (auto)promocionales como en el rol de objeto, como un signo promocional producido, a través de la configuración y la publicidad de su nombre (Wernick, 1993: 87-88). La auto-presentación o auto-configuración, el *self-fashioning*, por tanto, es un modo de promoción que se lleva a cabo indefectiblemente como parte de la escritura y la publicación literarias. Podemos decir que pese a no ser esa la motivación de la publicación o la escritura, esta proyección promocional es indisoluble de estas<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Richard Helgerson, por ejemplo, ha examinado la auto-presentación de unos noventa y cinco escritores ingleses entre finales de la década de 1530 y comienzos de la de 1620 solo en Inglaterra, y todas son analizables desde este punto de vista (1983: 16).



Hemos visto cómo la figura humanista del autor, arquetipo del hombre, se constituye en un largo proceso de individuación, cuyo resultado, la unicidad de la persona, aunque pueda interpretarse como una ficción, una utopía de nuestra sociedad, está legitimada por el derecho (Edelman, 2004: 63). En el siglo XVI el estatuto de la creación entra en una nueva etapa: por un lado se entiende aún de un modo teológico, en el sentido de que toda soberanía viene de Dios, y la función del autor se realiza en un reconocimiento recíproco con el rey; por otro, comienza el control, y el autor está bajo vigilancia, pierde la libertad que estaba germinando y pasa a ser prisionero del poder (Edelman, 2004: 86) (*vid.* Lucía Megías, 1999 para el caso español). Para él, el autor es desposeído, por efecto de las mismas redes que le sustentan, de la poca soberanía que había ido adquiriendo: o bien entra en el clientelismo y se coloca al servicio de un patrón o bien busca los favores de un mecenas y depende de su generosidad. En cualquier caso no vive de su pluma, y su gloria es un efecto de las estructuras que lo integran y lo alimentan (Edelman, 2004: 115). Pero Edelman parece olvidar dos elementos importantes, uno de los cuales sí retomará después. Por un lado, que además del amateurismo, la escritura como pasatiempo —que consistía en apropiarse del prestigio pero sin hacer de él el elemento principal de un estatus social, utilizando esa parte de la autonomía naciente (el prestigio) pero inscribiéndose por lo demás en la lógica de una heteronomía tradicional (el rechazo a la “carrera”)—, tenemos que hablar también de una emergente profesionalización del escritor. Los beneficios económicos derivados de la imprenta, el aumento del público y el auge del teatro son factores que determinan el nuevo papel del escritor, con una mayor autonomía: independencia económica, emergencia de los derechos de autor, control sobre su “carrera” e imagen social y una dinámica interna del campo literario que les conduce a hacer de la literatura un rasgo esencial de su personaje social (*vid.* Viala, 1985: 178-186). Parece recordarlo Edelman más adelante, cuando explica que por primera vez hace aparición la idea de que el trabajo es la fuente de la creación, la figura del autor se libera de las redes de la corte y de los gremios, y el autor no es ya ni un noble ni un negociante, sino un trabajador de un nuevo tipo que solo debe a sí mismo su propio éxito, formándose así un nuevo tipo de soberanía. Ya no será el rey quien esté en el origen del genio, sino el mismo autor, es decir, que el autor es auto-creador (Edelman, 2004: 128-130). Como bien explica Edelman,

[j]’ai triomphé, dit Corneille, sans l’aide de personne, sans appui, sans soutien; j’ai porté une pièce sur la scène publique et le public l’a adoptée; l’ayant adoptée, il m’a consacré. Ce rapport de l’auteur au public est le pendant de la nouvelle souveraineté

de l'auteur: à une «fonction auteur» socialisée, prise dans des institutions et des réseaux, correspondent une reconnaissance et des récompenses officielles; à une «fonction auteur» où le moi est la seule source de légitimité correspond une reconnaissance du public dont la récompense est le succès, et le succès amène l'argent qui, en retour, permet la liberté. C'est donc toute une économie novatrice de l'oeuvre qui vient se substituer à l'échange symbolique (2004: 133).

Por otro lado, nos encontramos con que la lógica del servicio, el clientelismo, y la lógica del reconocimiento, el mecenazgo, pueden constreñir las motivaciones creadoras de los autores y condicionar su escritura, pero también aumentan la auto-consciencia del escritor sobre su obra, su finalidad, y los efectos que quiere alcanzar con esta, ampliando los roles que va a llevar a cabo y los papeles que interpretará para forjar su carrera. Clientelismo y mecenazgo, además, permiten valorizar socialmente la figura del escritor (el mecenas actúa finalmente no por compromiso con el arte, sino por voluntad de ostentación social a través del mecenazgo cultural), contribuyen a la formación del campo literario, que crea la posibilidad para los individuos de vivir como escritores o de su escritura<sup>131</sup>. Es decir, que la literatura puede convertirse en una razón social, innovación capital en la situación de los autores. En este nuevo marco las publicaciones definen socialmente a los escritores como “autores”. Tendremos ocasión de analizar todos estos aspectos en el caso del Siglo de Oro español y de Lope de Vega.

Una obra renacentista que encarna y expone claramente el cambio que se está produciendo en la circulación social de la literatura y la conceptualización del escritor y del ámbito literario es *Della dedicatione de' libri*, obra teórica poco conocida de Giovanni Fratta, abogado veronés, que publica en 1590 un diálogo sobre la práctica de las dedicatorias, tan extendida y de tanta importancia para recomponer las conexiones y estructuras de mecenazgo del pasado. Trata de los conflictos de las relaciones entre autor, mecenas-protector, impresor y público. En particular aborda la espinosa cuestión de la legitimidad de la remuneración de los escritos. El diálogo fundamental opone dos modelos de escritor: el letrado-cortesano y el polígrafo necesitado; este último es vilipendiado en nombre de la nobleza y la gratuidad del arte de la escritura, pero adquiere en el transcurso del debate una suerte de derecho a la existencia en tanto que profesional de la escritura. El diálogo consta de tres notables veroneses discutiendo en un ameno jardín sobre el tema de las dedicatorias de las obras. El punto de vista idealista está representado por Critone, nombre de reminiscencias platónicas, y el

---

<sup>131</sup> El “campo literario”, propuesto y teorizado por Pierre Bourdieu, pudo tener sus inicios en el siglo XVII, que va a centrar nuestro estudio, como señala Alain Viala para el caso francés (1985) y Carlos M. Gutiérrez para el español (2005b).

realista por Francesco Porta. Un tercer interlocutor hará de árbitro y moderador: Eugenio. El tratado tiene dos secciones, la primera se dedica a la historia, al origen histórico de la epístola dedicatoria y su derecho de existencia. La segunda trata del abuso de la práctica de la dedicatoria (exceso de elogios, obra dedicada a demasiadas personas, etc.). Los interlocutores tratan de establecer normas para reglamentar el uso y limitar el abuso. Lo interesante son las posturas de Critone y Francesco Porta: Critone rechaza que la actividad del escritor se asocie al interés y considera como ideales los tiempos de la antigüedad, cuando los doctos enseñaban sus saberes públicamente en liceos y academias por amor a la patria, sin atender a los favores a devolver. Condena el mecenazgo, lo compara con la prostitución, y opone *nobile a mercantile, giovare a fruire, cupido di guadagno a di virtù studioso*. Además, condena violentamente la invención de la imprenta. Critone encarna, por tanto, la autoridad y la tradición. Francesco Porta, en cambio, repite de diferentes maneras que remuneración y escritura literaria no son incompatibles, mostrando la aceptación de la nueva situación social del escritor y la literatura en el Renacimiento italiano (*vid.* Lucas, 1989: 86-89).

Pero, ¿por qué es de tal magnitud el rechazo que genera entre ciertos ámbitos sociales de la época la publicación de las obras literarias en la imprenta y la consiguiente ganancia económica que esta puede conllevar? Parece que en última instancia los estamentos y estructuras sociales se ven amenazados, como se ve desafiada toda una concepción del arte y de la escritura que comparte la idea de una técnica casi artesanal con la de un ingenio natural que es marca de exclusividad, así como la identificación que tradicionalmente establecía lo literario como una característica diferencial de la nobleza o el clero, y por tanto con el *otium* o lo sagrado. Stephen Greenblatt, con su habitual agudeza, lo explica en términos de la pérdida del aura explicada por Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica)*. Aunque Benjamin se refiriera más bien a las artes plásticas, materiales, Greenblatt nos hace ver la fuerte ligazón que lo literario puede tener con el objeto material que lo “contiene”. Explica cómo una guía espiritual, escrita a mano para un círculo familiar o de amistades, un manuscrito pacientemente copiado para la biblioteca de un monasterio o una hagiografía cuidadosamente registrada en una colección privada tienen cierta intimidad y presencia innatas. Poseen, en términos de Benjamin, un *aura* que las une a una función ritual o, al menos, a una comunidad humana particular o específica. Estamos acostumbrados a creer que la cultura de la imprenta eliminó esa presencia, que

se perdió ese aura, puesto que ya no hay signos visibles de la mano que inscribió allí las palabras, y desapareció el sentido de producción única. En estos términos, la imprenta es una forma de despersonalización. Sin embargo, Greenblatt también advierte que tenemos que matizar esta idea con la práctica de la impresión de las obras de ciertos autores (él utiliza el ejemplo de Tyndale), porque en la época temprana de la cultura impresa el libro pudo tener un tipo de presencia especial que ningún manuscrito había tenido, y ser una de las vías y fuentes más claras de *self-fashioning*, tanto en *Obedience* de Tyndale para Greenblatt (1984: 85-87) como en las obras impresas del Siglo de Oro español, incluido el caso de Lope, que participó activamente e intervino en la impresión de sus obras, como veremos.

También el paso de la oralidad a la escritura, según algunas concepciones como la de Walter J. Ong, supuso de manera más clara una pérdida del aura, que venía dada por la presencia del emisor de la voz que se estaba escuchando en un espacio-tiempo compartido. La escritura, aunque sea manuscrita, puede ser, en ese distanciamiento/ocultación/ desaparición del autor (Ong dirá que “every written work is its author’s own epitaph” [1976: 9]) y esa ficción de presente que produce entre autor y lector, una despersonalización mayor que el paso del manuscrito a la imprenta. El aura (en el sentido benjaminiano) ha desaparecido en la literatura escrita, con el abandono de la oralidad: ahí nace la ficcionalidad del autor, en la ficción que es el presente convencional en el que habla a alguien que sabemos ausente. El nacimiento de la escritura da más conciencia de autoría, pero va creando la instancia autorial como ente siempre ficticio: el autor está siempre ya muerto. Lo que se perdía con el paso a la imprenta, finalmente, ese aura de la que hablaba Benjamin, era una concepción de la literatura, su conexión con cierto rango social, con cierto tipo de comportamiento ligado a la cultura de la corte, y con ciertas formas de concebir y transmitir lo literario, que no incluían a un público amplio ni una valoración monetaria que entendiera la literatura como producto mercantil. La imprenta es una condición de posibilidad para la profesionalización del escritor, y esta una de las claves para el vuelco definitivo de la función-autor en la literatura. Lo explica Colin MacCabe desde el ámbito cinematográfico, más atento que la mayoría de corrientes de Teoría literaria a la relación directa de la tecnología con la configuración histórica conceptual del autor:

Derrida’s concern has been to indicate how this lack of control is general to all situations of language use. What Derrida does not stress, however, is the historicity of this problem, the particular way in which technological advances pose this problem in specific forms to which there are specific responses. The advent of

printing radically altered the relations of writer and readers, and our familiar category of author can be real in relation to that new technology (2003: 31).

Como dice Roger Chartier, “[e]s, por tanto, fuerte la tentación de relacionar estrechamente la definición moderna del autor y los recursos (o las exigencias) propios de la publicación de los textos por la vía de la imprenta” (1993: 70).

Elizabeth Eisenstein en su *The Printing Revolution in Early Modern Europe* nos ayuda a comprender el papel que jugó la imprenta y la cultura impresa en el progresivo avance de la noción de autor. Según explica, la imprenta provocó que la actitud de muchos escritores hacia sus obras empezara a caracterizarse por el individualismo posesivo<sup>132</sup>, que tendrá su eco específico en la autoría en lo que Joseph Loewenstein (2002: 82) ha llamado “Possessive Authorship”, el sentimiento de propiedad que engendraron ciertos autores hacia sus obras en este periodo. Tampoco los términos o las ideas de *plagio* y *copyright* existían o comenzaron a tener importancia para los autores hasta después de la imprenta. Tal como explica Eisenstein,

[h]oy en día, la celebridad personal se debe a la publicidad impresa. Lo mismo puede decirse que sucedía en el pasado de un modo que, en especial, es importante para los debates sobre la diferencia entre el individualismo medieval y el renacentista. No fueron los molinos de papel, sino las prensas tipográficas las que hicieron posible que se conservara intacto lo efímero de lo personal. El mismo «deseo de fama» puede haber sido afectado por la inmortalidad que concedía la imprenta. El impulso de emborronar escritos existía tanto en los días de Juvenal como en los de Petrarca, pero el deseo de ver la obra de uno impresa (fijada para siempre con nuestro nombre en fichas y antologías) es distinto al deseo de escribir líneas que podrían no ser fijadas nunca de una forma permanente, podrían perderse para siempre, ser alteradas al copiarse o —si en verdad eran memorables— ser transmitidas oralmente y atribuidas en último término a «autor anónimo». Hasta que se hizo posible distinguir entre componer un poema y recitarlo, o escribir un libro y copiarlo; hasta que los libros pudieron ser clasificados por algo más que su *incipit*, no se pudo jugar el moderno juego de libros y autores (Eisenstein, 1994: 88).

Tanta importancia llegó a conferirse a la manufactura y la edición del libro que los impresores o libreros, auspiciados por la normativa que desde la *Pragmática de 1558* obligaba en España a incorporar el lugar y el nombre del impresor en la portada, no dudaban en adjudicarse la autoría moderna de los volúmenes que “creaban”, con una orgullosa autoría respecto a sus máquinas que devenía en ocasiones pleno orgullo autorial (*vid.* García Aguilar, 2009: 46-47, n. 44).

La introducción de la tecnología de la imprenta, por tanto, pese al rechazo que genera en un ámbito del campo literario emergente, el que se posiciona del lado del elitismo prestigioso, es una herramienta indispensable en el progreso de la noción de autor, pues no solo su utilización significa de por sí una toma de posición respecto a la

---

<sup>132</sup> Sobre el individualismo posesivo como teoría política *vid.* Macpherson, 2005.

concepción de un autor hacia lo literario y su propia obra y permite en sus diferentes usos y formatos una modalidad de *self-fashioning* que no existía antes de la cultura impresa, sino que además posibilita de forma directa la ampliación de la recepción de las obras y el beneficio económico, y por tanto la profesionalización del escritor y su autonomía, y de forma indirecta, a consecuencia de lo anterior, el progresivo surgimiento de los derechos de autor.

### 3. LA CONFIGURACIÓN AUTORIAL EXTERNA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: FACTORES CONTEXTUALES

La configuración autorial no es nunca unidireccional ni hace alusión solo a la voluntad del autor, en este caso Lope de Vega, sino que se da, en general, en un triple proceso: 1) una configuración externa, 2) una configuración estratégica del propio autor, el llamado *self-fashioning*, que se da generalmente mediante la conformación discursiva de un *ethos* en los textos, pero que implica también una serie de actuaciones o decisiones que configuran la *imagen de autor* del escritor concreto y hacen reconfigurar, si su influencia o su variación es suficiente, el marco autorial y el concepto de autor en continua evolución, y en tercer lugar 3) una configuración que se da en la recepción de los lectores y la sociedad y en la proyección que estos ofrecen de su recepción. Tiene que ver con la doxa, la opinión común aplicada a la idea general de *autor* y a la imagen de un autor concreto.

En este apartado nos ocuparemos de la configuración sistémica, contextual, epocal o circunstancial, ajena o externa a la persona del autor, pero que determina el concepto de este dentro de la *episteme* que le corresponde, condiciona su visión de sí mismo y su amplitud o estrechez de movimiento de proyección o autoconfiguración, y determina también la visión que el resto del campo literario y la sociedad tiene de él.

#### 3.1 Concepto foucaultiano de *episteme* y concepto de *campo literario*

La sociedad barroca española no solo era una sociedad estamental bajo nuestra mirada clasificatoria contemporánea, que llega a esa conclusión estratificadora para simplificar la complejidad de niveles sociales y formas de vida de una época tan proteica, sino que la sociedad se piensa y se concibe a sí misma como tal jerarquía, es el concepto de *sociedad* y de normalidad social que la población de la época puede tener en ese momento. Los sistemas políticos, las estructuras sociales, la educación, etc. van perfilando nuestra “forma de pensar”. No en cuanto al *qué* pensamos sobre las cosas, sino en cuanto al *cómo* las pensamos, a través de qué conceptos y modelos de mundo, qué estructuras de pensamiento subyacen a nuestro conocimiento sobre las cosas o sobre nosotros mismos. En este sentido la “forma de pensar”, la visión del mundo o cosmovisión no es una idea que podamos aplicar a una individualidad, a su peculiar

visión singular y su entendimiento, sino a la red de conceptos en continua reelaboración, en el marco epistemológico de una época en la que ese individuo podrá forjar su pensamiento y construir significados. A este marco gnoseológico subyacente que delimita las fronteras de nuestro conocimiento y articula los moldes conceptuales del pensamiento, rígidos en su muy paulatina movilidad histórica, podemos llamarle *episteme*. La *episteme* de una época no es la visión del mundo, sino el sistema que determina las condiciones de posibilidad de todo saber, el orden sistematizador de las reglas de construcción de significados y conceptos, un principio de configuración histórica de los saberes anterior a la ordenación del discurso o a la “visión del mundo”. Esta acepción de *episteme*, relacionada pero diferente a la etimológica y clásica de conocimiento o saber científico, la promulga Michel Foucault desde diferentes obras en los años sesenta. Si el conjunto de relaciones y fuerzas históricas que determinan las condiciones de posibilidad del conocimiento de una época previas al discurso es la *episteme*, la ciencia de su recuperación será la *arqueología*. Así, en sus diferentes trabajos el autor francés no presenta una *historia* de las ideas sobre ciertos aspectos sociales o epistemológicos, sino una *arqueología* del pensamiento, como refleja en algunos de sus títulos: *La arqueología del saber*, *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada clínica* o *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias sociales*.

Para Foucault “[e]n una cultura y en un momento dados, solo hay siempre una *episteme*, que define las condiciones de posibilidad de todo saber, sea que se manifieste en una teoría o que quede silenciosamente investida en una práctica” (1968: 166), de manera que los individuos construyen su discurso de manera muy condicionada, dentro de ese marco subyacente. Foucault intenta presentar una historia del pensamiento, la arqueología, en la que el rol de los pensadores individuales de varios siglos está totalmente subordinado a fuerzas impersonales; el determinismo que promulga se periodiza a través de estructuras históricas autorreguladas (Burke, 1992: 62). Como dice Joan Oleza, hablando de la *episteme* en la que se insertaría Lope de Vega,

[c]on la propuesta de Foucault se pasa de una historia de las ideas fundamentada en los autores y las obras, a una arqueología del saber entendida como estudio de las condiciones de posibilidad de una práctica discursiva múltiple, diversificada, discontinua y en relación con la concepción del mundo o *episteme* de una época. Es desde este punto de vista como pueden integrarse en una misma práctica discursiva los tratados morales de los jesuitas, el teatro de Lope de Vega o los ensayos de Montaigne (2009: 45, n. 12).



Así como discursos muy diferentes pueden integrarse en una misma *episteme*, el discurso de cada autor estará constreñido para Foucault por la *episteme* de su tiempo, porque estas no se superponen ni se transforman en una etapa de transición, sino que, como explica Seán Burke, para Foucault “the hiatus is absolute, irresolvable, acausal. Each *episteme* is the complete cancellation of the previous *episteme*” (1992: 62). De esta forma la función-autor histórica o la disciplina en la que se inserta un autor dejará poca capacidad de movimiento a este para la libre formación discursiva y la remodelación de estos conceptos que le vienen dados, son principios de limitación del discurso (Foucault, 2002: 32-33), y en última instancia son las formaciones discursivas las que configuran la *episteme* de una época, y esta *episteme* será para los creadores del discurso un orden represivo.

A pesar de seguir la idea foucaultiana de *episteme*, que creemos muy útil para entender los procesos históricos de una forma no anacrónica, creemos que los autores de cada época tienen un margen de posibilidad de “juego” dentro de su *episteme*; que son capaces, dentro de unos determinados cambios históricos materiales que variarán sus formaciones discursivas, de ensanchar de manera progresiva los límites de estos discursos y modificar así los marcos de comprensión y la *episteme*. Estamos de acuerdo con Seán Burke en dar la razón a Barthes, Lacan y otros autores en que ninguna subjetividad precede al lenguaje, que ha evolucionado durante milenios antes de que el sujeto pronuncie sus primeras palabras (la noción de individuo o de personalidad no puede separarse, ni es previa —menos aún en el caso especial de Lope de Vega— a su formulación en un discurso —literario o no, pero siempre a través de una retórica y unas estrategias concretas—), pero también respaldamos su idea de que esto no impide la habilidad de un autor de trabajar de forma innovadora *con y dentro del* lenguaje (*vid.* Burke, 1992: 174). Estos autores que a través de su discurso van redefiniendo los marcos que los contienen son lo que Barthes llamó en *Sade, Fourier, Loyola* (1977) “logotetas” o “fundadores de lenguas”, que en un sentido amplio podríamos asimilar a los “fundadores de discursividad” del propio Foucault que vimos anteriormente (*vid supra* 1.2.2). Recordemos que Foucault, al hablar de la función-autor como constructo histórico en *Qu'est-ce qu'un auteur?*, se refería a ciertos autores no como meras concreciones de esta función previa al discurso que forma parte de la *episteme*, sino como reconfiguradores de esa función; cuando la acción de los autores empíricos es tal que su ejercicio de la función-autor posibilita la creación de nuevos textos, de los que

funciona como modelo, nos encontramos, bajo la perspectiva de Foucault, con los fundadores de discursividad:

Es fácil ver que en el orden del discurso se puede ser el autor de mucho más que un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de las cuales otros libros y otros autores podrán ubicarse a su vez. En una palabra, diría que esos autores se hallan en una posición «transdiscursiva». [...] Llamémoslos, de manera un tanto arbitraria, «fundadores de discursividad». Esos autores tienen de particular que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos (2010: 31).

Lo que nos parece interesante son las direcciones de la relación entre lo que de la *episteme* se filtra en el autor en proceso de formación y lo que las individualidades aportan para el avance o reconfiguración de la *episteme*. Entramos así de lleno en la pregunta sobre cómo avanza la historia literaria, en un equilibrio entre la modelación colectiva de la *episteme* y las aportaciones de los “logotetas”, “fundadores de lengua” (Barthes) o “fundadores de discursividad” (Foucault), entre los que entraría Lope, en una doble cara de defensor de la tradición en el género lírico en cuanto al estilo, y dinamizador de las estructuras del estatus autorial en el teatro, por ejemplo.

La investigación arqueológica de Foucault en *Les mots et les choses*, donde más ahonda en el concepto de *episteme* y su arqueología, concluye que hay dos grandes discontinuidades en la *episteme* de la cultura occidental: la que inaugura lo que llama la época clásica (hacia mediados del siglo XVII), y la que marca el umbral de la Modernidad a principios del siglo XIX. Como explica Foucault, “[e]l orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos” (1968: 7), e incluso nos atreveríamos a añadir que tampoco tiene el mismo modo de ser que el de los modernos, puesto que Foucault no tiene en cuenta todavía, aunque intuye<sup>133</sup> (hay que

---

<sup>133</sup> Así se percibe en una de las páginas finales de *Las palabras y las cosas* hablando del nacimiento del hombre: “Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido —la cultura europea a partir del siglo XVI— puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber nos ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y sus secretos, de hecho, entre todas las mutaciones que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las identidades, las diferencias, los caracteres, los equivalentes, las palabras —en breve, en medio de todos los episodios de esta profunda historia de lo Mismo— una sola, la que se inició hace un siglo y medio y que *quizá está en vías de cerrarse*, dejó aparecer la figura del hombre. Y no se trató de la liberación de una vieja inquietud, del paso a la conciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que desde hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. *Y quizá también su próximo fin* (1968: 375) (la cursiva es nuestra).

tener en cuenta que escribe sobre este asunto en 1966) la ruptura epistémica que se da en su época y que marca el comienzo de la postmodernidad<sup>134</sup>.

Para Foucault el análisis que realiza demuestra que hasta el siglo XVII la *episteme* está fundamentada en la *semejanza*, mientras que la *episteme* clásica, hasta el siglo XIX, tiene como fundamento general de todos los órdenes posibles la teoría de la representación y el sistema articulado de una *mathesis* (ciencia del orden y la medida), de una *taxonomía* (ciencia de las articulaciones y las clases) y de un *análisis genético* (de la constitución de los órdenes a partir de series empíricas) (*vid.* Foucault, 1968: 79-81). La *episteme* de la Modernidad se definiría desde el siglo XIX por la desaparición de la teoría de la representación como base del orden y la aparición del hombre como centro del saber. En la época en la que vive Lope, por tanto, la semejanza, con una rica trama semántica en el siglo XVI (“*Amicitia, Aequalitas [contactus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia], Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Conjunctio, Copula*” [Foucault, 1968: 26]), está en la base de la *episteme*, puesto que “el siglo XVI superpuso la semiología y la hermenéutica en la forma de la similitud. Buscar el sentido es sacar a la luz lo que se asemeja” (Foucault, 1968: 38). Así lo explica el pensador francés:

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación —ya fuera fiesta o saber— se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar (1968: 26).

La analogía está en la base de la comprensión del funcionamiento del orden universal en esta época: Cristo como dios en la tierra, el papa como enviado suyo, el hombre hecho a imagen y semejanza de dios, el rey como figura de poder emanada de la divinidad, la ostentación de la riqueza y el poder en los elementos exteriores, vestimenta, ornamentos, fiestas y fastos como representación del estatus y los valores sociales o teatro como representación del mundo. Como dice Ruiz Pérez,

Privilegiando las formas teatrales y de parateatralidad, el discurso público (con una fuerte impronta de actitudes dirigistas) se asienta en la ya resquebrajada visión del mundo construida sobre el principio de la analogía y explota sus virtualidades representativas e ideológicas a través de la apariencia, como construcción de un

---

<sup>134</sup> Sobre esta ruptura y la nueva *episteme* que trae consigo pueden consultarse, entre otros muchos autores, cuatro pensadores de distinta procedencia geográfica: Vattimo, 1994; Jameson, 1991; Lyotard, 1994 y Saldaña, 1997.

mundo de signos en el que todo se remite a un espacio ultramundano de trascendencia, que cuestiona la validez del mundo empírico y lo reduce al valor de deslumbramiento y espectáculo (2010b: 54).

Teniendo esto en cuenta podremos tomar el análisis de las estructuras analógicas como manifestaciones de los paradigmas culturales y gnoseológicos. Como dice Iveta Nakládálová “[e]l aparato metafórico vertebrata el *modus legendi* altomoderno, y puede dilucidar el pensamiento renacentista en torno a él; lo exterioriza, haciéndolo visible<sup>135</sup>. Además, el recurso a la metáfora y las representaciones simbólicas está en consonancia con las características del discurso altomoderno” (2013: 12). También recuerda Nakládálová que Burke ya observaba que “la presencia de las estructuras metafóricas es mucho más acusada en el discurso altomoderno, en comparación con los periodos posteriores” (2013: 12, n. 23).

Quizá este orden epistémico explique el papel que el teatro, en su juego de semejanzas con la realidad, tiene en la época de la que nos ocupamos, y su éxito sin precedentes en todos los ámbitos y clases de la sociedad. La *episteme* basada en la semejanza podría relacionarse también, en el ámbito autorial, con la continua equiparación y parangón con los clásicos concretos como forma de proyección de la asimilación de sus valores, como veremos continuamente en Lope en *La vega del Parnaso* (Vega, 2015a). Podría así explicarse el recurrir a la semejanza al modelo conocido, cuyas virtudes son parte del saber común, al símil engrandecedor como base del conocimiento sobre sí que pretende mostrar el nuevo autor.

Así funciona también, en el eje de la semejanza, la categoría del microcosmos, formulada por Aristóteles y perfilada por Santo Tomás en su *Summa* (Aparicio Maydeu, 2003: 1115), que tanto encontramos en la época e igualmente en la obra de Lope, incluso en su muy personal postrera composición, presente en *La vega del Parnaso*, “El siglo de oro”. Como decíamos Pedro Conde y yo al editarlo, “[I]os cuatro versos que abren la silva se sustentan sobre el fertilísimo tópico del «hombre como microcosmos» o «pequeño mundo» o «mundo abreviado»” (en Vega, 2015a, I: 88, n. 4):

Fabricada la inmensa arquitectura  
de este mundo inferior que el hombre imita,  
pues como punto indivisible encierra  
de su circunferencia la hermosura (Vega, 2015a, I: 88)<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Anota la pensadora que “[e]l estudio del uso de la metáfora (en la literatura, las artes visuales y en el lenguaje) fue postulado como una de las técnicas básicas de la historia cultural ya en 1969 por Ernst Gombrich [1969: 41]. También la historiografía más reciente contempla los componentes discursivos como instrumentos de análisis” (2013: 12, n. 22).

<sup>136</sup> Para más apariciones del motivo en la obra de Lope *vid.* la monografía de Rico, 1970: 170-187.

De esta forma relaciona Foucault el motivo del microcosmos con la semejanza y por tanto la *episteme* en esta época:

Esta vieja noción fue reanimada, sin duda, a través de la Edad Media y desde el principio del Renacimiento, por una cierta tradición neoplatónica. Pero acabó por desempeñar un papel fundamental en el saber durante el siglo XVI. Poco importa que sea o no, como se decía, una visión del mundo o *Weltanschauung*. De hecho tiene una o más bien dos funciones muy precisas en la configuración epistemológica de esta época. Como *categoría del pensamiento* aplica a todos los dominios de la naturaleza el juego de las semejanzas duplicadas; garantiza a la investigación que cada cosa encontrará, en una escala mayor, su espejo y su certidumbre macrocósmica; afirma en cambio que el orden visible de las esferas más altas vendrá a reflejarse en la profundidad más oscura de la tierra. Pero, entendida como *configuración general* de la naturaleza, pone límites reales y, por así decirlo, tangibles al avance incansable de las similitudes que se relacionan. Indica que existe un gran mundo y que su perímetro traza el límite de todas las cosas creadas; que en el otro extremo, existe una criatura privilegiada que reproduce, dentro de sus restringidas dimensiones, el orden inmenso del cielo, de los astros, de las montañas, de los ríos y de las tormentas; y que, entre los límites efectivos de esta analogía constitutiva, se despliega el juego de las semejanzas (1968: 38-39).

En el ámbito de las letras y las disciplinas doctas se puede destacar “la *encyclopaedia* preilustrada, uno de los géneros esenciales para los estratos profesionales de la cultura renacentista, y la huella material más destacada de la naturaleza de la *episteme* altomoderna” (Nakládlová, 2013: 278), lo que nos da una pista del peso de la erudición y la importancia de la acumulación cuantitativa del saber en esta primera Modernidad, que podría explicar la obsesión de Lope en algunas de sus composiciones, desde la *Arcadia* hasta muchas de las piezas presentes en *La vega del Parnaso*, por resaltar su extensa erudición, y su uso reiterado de polianteas y repertorios<sup>137</sup>. Vemos, así, cómo la *episteme* condiciona de forma directa la manera en que se concibe y se escribe la literatura. Como dice Juan Bautista Avalle-Arce reflexionando desde *El peregrino en su patria*, “si bien es cierto que [...] Lope hace un derroche fastuoso y señorial de erudición, esto solo es consecuencia lógica del concepto cardinal en la preceptiva de la literatura y de aquellos siglos, que consideraba a la poesía como ciencia<sup>138</sup>” (en Vega, 1973: 37).

---

<sup>137</sup> Como explica Sendín: “Avanzado el Siglo de Oro, la erudición irá cobrando carta de naturaleza como gala imprescindible en las clases acomodadas (únicas con acceso a los estudios y, en general, a los libros). Como no pudo ser de otra manera, esta condición decorativa que fue adquiriendo el conocimiento dio una forma nueva al propio conocimiento: muy pronto primará la necesidad de exhibir saberes sobre el imperativo de adquirirlos en unas fuentes de sabiduría reconocida (es decir, mediante la lectura directa de los clásicos latinos). Esto hará la fortuna de los repertorios” (2001: 58). El acopio y acumulación de citas de *auctores* clásicos, sin embargo, no era sólo un ornamento en el tejido textual, sino que aún conservaba su original fundamento de autoridad. Como la llamaba Marc Fumaroli, era la “retórica de las citas”, en la que “les citations sont à la fois ornement et preuve, beauté et vérité confondues” (*apud* Brown, 2009a: 31).

<sup>138</sup> Sobre la consideración de la poesía como ciencia *vid. infra* 3.4.

El concepto de *episteme* foucaultiano tiene concomitancias en la disciplina epistemológica con el concepto de “paradigma” científico de Thomas S. Kuhn, que puso en duda los conceptos de verdad, objetividad y método científico, llevando a cabo un giro hermenéutico en la epistemología. Para Kuhn cada teoría científica es válida y se relaciona con un paradigma determinado (con su punto de vista, contexto, *framework*, visión del mundo, etc.), y solo será adecuada en el interior de ese paradigma<sup>139</sup>, por lo que el método científico único por el que deducir y evaluar las teorías no tiene validez. Los paradigmas, y las teorías que enmarcan no son neutrales o simplemente lógicas, sino configuraciones histórico-retóricas en las que intervienen elementos psicológico-sociales. El paso de un paradigma a otro no será por tanto debido a unos pasos racionales analizables, sino por un salto no programado, en cierto modo arbitrario o impredecible. Como consecuencia, Kuhn formula la tesis de la incomensurabilidad, por la cual las teorías de diferentes paradigmas no pueden compararse o confrontarse. El paradigma es compartido por una comunidad científica, y cada comunidad científica está formada por quienes comparten determinado paradigma. Esta circularidad también se da en los procesos de cambio de paradigma en las revoluciones científicas; la ciencia se desarrolla pasando por fases desde un paradigma dominante (fases de ciencia normal) y épocas de crisis donde aparecen ciertas anomalías en el paradigma, de forma que comienza la fase revolucionaria cuando surgen otros paradigmas que están en pugna con el que era dominante hasta que un paradigma se impone y se vuelve a la fase de ciencia normal (*vid.* Kuhn, 2012 y D’Agostini, 2000: 204-206). La aplicación de la teoría kuhniana del paradigma puede ser de gran utilidad no solo para las ciencias naturales y experimentales, sino también en la observancia de todo el conocimiento de una época, en el examen de su *episteme*. En este sentido, para el examen histórico relativo a la *episteme* en la que se dan determinadas condiciones de posibilidad de ciertos hechos y discursos, debemos tener en cuenta también que el sentido que deduzcamos de ese análisis estará también delimitado por nuestro horizonte de sentido, que es el de nuestra propia *episteme*. La idea de “estructura histórica” que proponía Maravall en una etapa previa aún al desarrollo del estructuralismo, en *Teoría del saber histórico* (1958), se relaciona con la de paradigma y *episteme* y tiene en cuenta también lo teleológico y determinado de

---

<sup>139</sup> Una teoría similar expuso Wittgenstein en el campo de las matemáticas, cuando recuerda que “las verdades matemáticas no son esencias eternas que hayan surgido ya armadas del cerebro humano, sino los productos históricos de un tipo concreto de labor histórica ejecutada según las regularidades específicas de este mundo social particular que es el campo específico” (*apud* Bourdieu, 1997: 57).

nuestro discurso analítico de la historia. Para él la estructura histórica es “la figura —o construcción mental— en que se nos muestra un conjunto de hechos dotados de una interna articulación, en la cual se sistematiza y cobra sentido la compleja red de relaciones que entre tales hechos se da” (1958: 134).

El concepto de *episteme* foucaultiano generó mucha polémica y cosechó muchas críticas de diverso tipo. Entre ellas la de Sartre, que publicó un conocido artículo en *L'arc* en el que explica que “Foucault no nos dice lo que verdaderamente sería interesante: a partir de qué condiciones se ha constituido cada tipo de pensamiento, ni cómo los hombres pasan de uno a otro. Para ello hubiera sido necesario hacer intervenir la praxis, es decir la historia, que es precisamente lo que Foucault rechaza” (*apud* Moro Abadía, 2003: 30).

En la década siguiente a la publicación de *Las palabras y las cosas* Foucault matiza y redefine su acepción de la *episteme* y va deslizando el uso de este concepto hacia el de *dispositivo*, en una traslación de su interés desde la arqueología del saber a la genealogía del poder<sup>140</sup>, que será el centro de su trabajo en esta segunda etapa de sus estudios. Es su primer acercamiento, a pesar de su extremo determinismo y su negación de la causalidad y la continuidad, el que más nos interesa en este estudio, con el matiz de que creemos que su concepto de los “fundadores de discursividad” y estos en relación a las condiciones históricas, sí van reconfigurando de manera paulatina las *epistemes* históricas, de modo que subsanando las faltas que señalaba Sartre y estudiando los discursos de los que consideramos fundadores, como Lope de Vega, y las condiciones históricas que permiten la reconfiguración de los marcos en los que estos escriben podemos obtener un resultado muy satisfactorio.

Los estudios del *campo literario* de Pierre Bourdieu son una de las teorías sistémicas de la literatura que más acogida han tenido a partir de los años 70<sup>141</sup>. Los conceptos de *campo literario*, *campo de poder*, *habitus*, *capital cultural*, *distinción*, *violencia simbólica*, etc. son de uso habitual en la sociología literaria. Su idea de *campo literario*, una suerte de espacio de posibilidades con unas características determinadas, tiene relación con la *episteme* de Foucault, con el que Bourdieu pugna en algunas de sus obras al sentirse aludido en ciertas afirmaciones del filósofo francés, pero su concepto no comparte el determinismo absoluto y la autonomía total que Foucault otorga a la

---

<sup>140</sup> Para una revisión del concepto de *genealogía* en Foucault en relación al poder y a la *arqueología* vid. el artículo “Genealogía” en *El vocabulario de Michel Foucault* (Castro, 2004).

<sup>141</sup> Para su relación con la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar y una propuesta de aplicación conjunta de ambas teorías sistémicas vid. Díaz Martínez, 2014: 111-132.

*episteme*. Para Bourdieu los productores culturales comparten un sistema de referencias y referentes comunes, un espacio de posibilidades, pero Foucault afirma, según Bourdieu, “la autonomía absoluta de este «campo de posibilidades estratégicas», al que llama *épistèmè*, y recusa muy lógicamente como «ilusión doxológica» el intento de encontrar en el que él llama «el campo de la polémica» y en «las divergencias de intereses o de hábitos mentales en los individuos» [...] el principio explicativo de lo que sucede en el «campo de las posibilidades estratégicas»” (1997: 56). Bourdieu no niega la determinación específica del espacio de las posibilidades, puesto que dar cuenta de esta es una de las funciones de la noción de campo relativamente autónomo, pero para él “no es posible tratar el orden cultural, el *épistèmè*, como un sistema totalmente autónomo: aunque solo fuera porque ello significaría renunciar a la posibilidad de dar cuenta de los cambios que acontecen en este universo separado” (Bourdieu, 1997: 57). La autonomía y el determinismo relativos son, por tanto, dos características que definen el campo literario, a pesar de que la teoría de Bourdieu ha sido criticada por su determinismo reduccionista y antivoluntarista<sup>142</sup>.

Este determinismo relativo que plantea Bourdieu parte de la «teoría de la acción» (*Action Theory*), que se articula en el concepto de *Agency*, la capacidad de maniobra de un agente en su interacción con estructuras y prácticas sociales (Gutiérrez, 2005b: 10), y se explica por la labor de ciertos autores que llevan a cabo estrategias creativas para construirse como sujetos de su creación e incluso consiguen que el medio en el que producen se desarrolle (recordemos los logotetas, fundadores de lengua o fundadores de discursividad), como defendemos que hizo Lope de Vega:

Lejos de aniquilar al creador con la reconstrucción del universo de las determinaciones sociales que se ejercen sobre él, y de reducir la obra a un mero producto de un ambiente, en lugar de ver en ella la señal de que su autor habría sabido liberarse de ese ambiente, [...] el análisis sociológico permite describir y comprender la labor específica que el escritor tuvo que llevar a cabo, en contra de esas determinaciones y gracias a ellas, para producirse como creador, como *sujeto* de su propia creación. Permite incluso dar cuenta de la diferencia (habitualmente descrita en términos de *valor*) entre las obras que son el mero producto de un medio y de un mercado y las que tienen que producir su propio mercado y que incluso pueden contribuir a transformar el medio, gracias a la labor de liberación de la que ellas son el producto y que es efectuado, en parte, a través de la objetivación de ese medio (Bourdieu, 1995: 162-163).

El *campo literario* es para Bourdieu una red de relaciones objetivas que forman parte de una red de fuerzas estructurada según determinadas posiciones de los agentes del campo y las instituciones. Cada elemento del campo literario se define por su

---

<sup>142</sup> Para una síntesis de las críticas más importantes en este sentido, como las de Jenkins y Alexander, *vid.* Calhoun, 2000: 724-726.



relación con los demás (está jerarquizado, es un campo de competencias) y con su potencial dentro de la red de relaciones del campo, que intentará variar a través de diferentes tomas de posición, que pueden ser estilísticas, temáticas, políticas, etc. Las reglas por las que se rige un campo literario han de tener una gran autonomía respecto a las exteriores, en cuanto a la economía y al poder, con su propio capital económico y simbólico (*vid.* Bourdieu, 1995: 342-345).

El campo de poder es el espacio de confrontación entre los diferentes tipos de capital, económico y simbólico, el espacio de oposición entre los agentes con capital suficiente para dominar el campo y juzgar el valor relativo de cada tipo de capital (Bourdieu, 1997: 50-51).

El *habitus* se forma por las tomas de posición, las prácticas diferenciadoras de un agente dentro del campo, las estrategias en las luchas por la legitimidad, “es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas” (Bourdieu, 1997: 19).

En el campo literario no solo se negocian las posiciones de dominación y subordinación y la jerarquía de los productores artísticos y las instituciones legitimadoras, sino que en el campo donde se producen las obras artísticas se genera también el valor de la obra de arte, generado por la misma comunidad interpretativa, utilizando la expresión de Stanley Fish, cuyas tomas de posición están en disputa. Bourdieu nos recuerda que la valorización de la obra de arte pasa por que esta se conozca y sea reconocida e instituida como tal, recordándonos a las palabras de Boris Groys en *On the New*, donde defiende que lo nuevo, en el arte, no es solo lo *otro*, sino lo *otro valioso*, considerado como tal en la conciencia colectiva y dentro de un determinado archivo cultural (*vid.* Groys, 2005: 59-60). Como escribe Bourdieu,

[e]l productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra” (1995: 339).

Bourdieu se esfuerza en *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire* por demostrar que el primer campo literario europeo con la autonomía suficiente para serlo es el que se da en Francia en el siglo XIX. La explicación de la

conformación del campo literario francés decimonónico muestra cuáles son para él los requisitos mínimos en la consideración de la autonomía de un campo para su definición como tal, y es convincente en la defensa del campo literario francés que expone, pero su comparativa con el siglo XVII en algunos aspectos no nos parece acertada, y pone en cuestión la aplicabilidad de su teoría del campo literario a otras coordenadas espacio-temporales como el Siglo de Oro español. Un ejemplo de esta comparativa es la manifestación en el siglo XIX del progreso hacia la independencia en que la jerarquía entre los géneros y autores en función del juicio legitimador del campo es inversamente proporcional a la jerarquía en función del éxito comercial, a diferencia de lo que ocurriría en el siglo XVII, cuando las dos jerarquías se confundirían (Bourdieu, 1995: 175-176). No podemos estar de acuerdo con esta comparativa, puesto que en el caso español el éxito comercial no ayudaba a la legitimación y la valoración en el ámbito literario, porque los valores dominantes eran los aristocráticos, en los cuales la distinción social y el rechazo al trabajo y por tanto a la literatura como actividad comercial eran notables; la lógica inversa del capital económico y el capital cultural también funcionaba en el Siglo de Oro español. Por otro lado Bourdieu defiende que solo en un campo literario con un alto nivel de autonomía como el francés del XIX quienes intentan afirmarse como miembros del campo, sobre todo en sus posiciones dominantes, estarán obligados a manifestar su independencia de los poderes políticos y económicos; entonces esa indiferencia respecto a poderes externos serán entendidos, respetados y recompensados dentro del campo (Bourdieu, 1995: 98-99). Las afirmaciones de Lope en el *Arte nuevo* ante la Academia, probablemente repleta de personajes influyentes en la sociedad cortesana de comienzos del XVII, en cuanto a su deber ante el público por encima de las reglas, o las diversas afirmaciones que realiza a lo largo de su obra desmarcándose de la servidumbre de los poderosos (aunque en muchos otros lugares veamos la falacia que hay en estas proyecciones como escritor independiente), nos parecen ejemplos claros de que esta característica diferenciadora del campo literario autónomo comienza a darse en la España de esta época en un campo incipiente, que se irá concretando y resolviendo en las décadas y siglos sucesivos<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Para una idea del campo literario de finales del XVII, con una mirada sobre el oficio de poeta en esa época *vid.* Bègue, 2014.

El mayor valedor de la existencia de un incipiente campo literario en España en torno a 1600 ha sido Carlos M. Gutiérrez utilizando el caso de Quevedo<sup>144</sup>. Para él la popularización de la imprenta desde mediados del siglo XVI y el surgimiento de las sociedades cortesanas, que en España asocia con el paso de Felipe II a Felipe III —y con ello el salto de la austeridad a la opulencia, de El Escorial a Madrid y el empoderamiento de los validos—, aceleraron la formación de este campo. La profesionalización de los escritores, que va configurando sus condiciones de posibilidad en el siglo XVI con el auge de la literatura de entretenimiento (novelas de caballerías, sentimentales, etc.<sup>145</sup>) y en torno a 1600 con la comedia nueva, también será un argumento que apoya la existencia de un campo literario español. El aumento de la población en España en el siglo XVI, el gran crecimiento de las ciudades, el asentamiento de la corte en Madrid (la condición *urbana* de la nueva sociedad cortesana es fundamental para la formación del campo literario [*vid.* Gutiérrez, 2005b: 119]), la alfabetización creciente de la población o el incremento del patronazgo cultural y sobre todo la explosión del teatro comercial (como dice Carlos Gutiérrez, “[e]l teatro fue pues la piedra angular sobre la que se fundaron los campos literarios europeos [español, inglés y francés] en el XVII”, por su importancia en la profesionalización del escritor, relacionada con el carácter marcadamente comercial y/o cortesano, el carácter espectacular y masivo y la compleja relación con la poesía, el archigénero literario de aquel tiempo [2005b: 43]) fundan las bases de un campo literario en España (*vid.* Gutiérrez, 2005b: 24, 30 y 34). La institucionalización y valorización del hecho literario necesario para la formación del campo que se da en las prácticas cortesanas de esta nueva sociedad se reflejan en la materialización de lo que Gutiérrez llama el *sociotopo*<sup>146</sup> conceptualizador del campo literario: las academias<sup>147</sup>, que tienen una especialización en lo literario antes que la que se dio en Francia (*vid.* 2005b: 41) y suponen un punto de referencia para la interautorialidad<sup>148</sup>, ligada a la legitimación

---

<sup>144</sup> También defienden esta propuesta Mercedes Blanco (2004), Ruiz Pérez (2009, 2010a y 2010b), Tietz, Trambaioli y Arnscheidt (2011), García Reidy (2013c) o Marín Cepeda (2015).

<sup>145</sup> Para un panorama editorial de la prosa ficcional de principios del s. XVII *vid.* Moll, 2008.

<sup>146</sup> “[U]na combinación del impacto literario *interno* (intra-literario, intertextual, relacional) de la concentración social de los escritores en un espacio delimitado (en este caso las academias) y de la visibilidad social de ese espacio” (Gutiérrez, 2005b: 12).

<sup>147</sup> Sobre las academias literarias en la España de esta época *vid.* Sánchez (1961), King (1963: 21-103), Osuna (2003), Álvarez, G. Aguilar y Osuna (2008), Pedraza (2010b) y Cañas Murillo (2012).

<sup>148</sup> “Entiendo por interautorialidad la interacción social intrahistórica y textual de un grupo de escritores en torno a prácticas e instituciones sociales y literarias. Es decir, el conjunto de relaciones literarias y sociales que aparecen cuando un grupo de escritores coincide espacial y temporalmente. La interautorialidad presenta un doble dialogismo: inter e intratextual por un lado (citas, alusiones

literaria en la primera mitad del siglo XVII, por ser espacios de socialización dentro del campo y árbitros del gusto (Gutiérrez, 2005b: 98 y 139).

En el ámbito estrictamente literario los elementos afirmadores de un campo literario español fueron la polémica en torno a la poesía gongorina, las academias literarias y su carácter público, cierta literatura de corte metaacadémico o metaliterario (novelas académicas, el *Arte nuevo* de Lope, etc.), la interautorialidad, el triunfo de la comedia nueva, la aparición de nuevos géneros, como la novela moderna con el *Quijote*, y el salto hacia la autonomía poética que supone la obra de Góngora (*vid.* Gutiérrez, 2005b: 45-49).

En general y en definitiva, los factores que hicieron del Madrid de en torno al 1600 el primer campo literario español fueron el cambio político-social del relevo dinástico entre Felipe II y Felipe III, que propició una sociedad cortesana y una cultura de corte, el poder consagrador derivado de esta cualidad de la corte (las academias, la propaganda, el mecenazgo y clientelismo, la interautorialidad, etc.) y, a consecuencia de los dos anteriores, la demanda a gran escala de literatura de ficción comercial (Gutiérrez, 2005b: 50). El aspecto que más nos interesa de la consideración de este momento espacio-temporal como campo literario es el nuevo estatuto del *autor* de la que esta consideración es causa y consecuencia. Los escritores, en el camino de su profesionalización —hecho mitad propiciado por una serie de determinaciones sociales, mitad provocado directamente por un nuevo género y un nuevo tipo de escritura que consigue ser del gusto de toda una sociedad, la comedia nueva lopesca<sup>149</sup>—, comienzan a ser conscientes de su ejercicio y su práctica profesional, y a ver necesario, en esa autoconsciencia, crear una imagen de sí mismos en la sociedad y a hacerlo como tales escritores.

El concepto de autor que regía hasta ese momento no era lo suficientemente fuerte como para que la escritura supusiera un componente principal de la imagen o el *ethos* de un individuo (a no ser como elemento secundario en el ideario cortesano del ideal

---

epistolares, dedicatorias, alusiones de autores o personajes); extratextual por el otro (pertenencia a grupos o colectivos, luchas por la ocupación o conservación de posiciones, competiciones literarias). La interautorialidad estimula también ciertos comportamientos: distinción, legitimación, capitalización y apropiación simbólicas, tomas de posición, etc.” (Gutiérrez, 2005b: 21). Para un examen del concepto por extenso y una aplicación a la España del Siglo de Oro *vid.* Gutiérrez, 2004.

<sup>149</sup> Como explicaba Malveena McKendrick, “[s]in la enorme expansión de la actividad dramática en el siglo XVI y el desarrollo del teatro comercial no podría haber existido ningún Lope de Vega, pero sin Lope no hubiera habido drama nacional de ninguna clase. Como decía Lope en una carta a Antonio Hurtado de Mendoza, «La necesidad y yo dimos forma al teatro»” (2003: 71). (En realidad en la epístola, publicada en la *Circe* decía exactamente: “Necesidad y yo, partiendo a medias / el estado de versos mercantiles, / pusimos en estilo las comedias” (Vega, 1983a: 1197).

aristocrático de armas y letras<sup>150</sup>), de modo que los nuevos autores semi-profesionales tenían que crear un nuevo *ethos*, una imagen de autor original, no solo en el sentido de su imagen social individual, sino como forjadores del nuevo marco conceptual del escritor como novedosa figura pública. Los nuevos escritores, sobre todo Lope de Vega, comienzan a trazar estrategias de significación colectiva y proyección social en sus textos y fuera de ellos, a decidir tomas de postura y crear su *habitus* y su trayectoria entendida como carrera de autor, y lo hacen como agentes dentro de un espacio de posibilidades con ciertas relaciones entre otros autores, un público y unas instituciones, de manera que podemos decir que tanto el campo literario ayuda a modelar el nuevo concepto de autor, como que las estrategias concretas de autor y sus posturas en la formación de su imagen y la del concepto de “escritor” ayudan a conformar en el Siglo de Oro el primer —y todavía inseguro— campo literario español.

Como señala Mercedes Blanco, precisamente el uso que se le da al término *escritor* es indicativo de la existencia del campo literario en una cultura concreta. Se puede detectar su existencia por la utilización restringida y con cierta reverencia a aquellos que integran el campo literario en lugar de a todos los que tienen obras escritas o impresas, lo cual demuestra un reconocimiento de sus iguales y una conciencia de grupo (*vid.* Gutiérrez, 2005a). En la España del Siglo de Oro este sentido de escritor cercano al actual aparece abundantemente en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera con un matiz de dignidad y sacerdocio o en los escritos de Gracián en un sentido casi idéntico al que le damos hoy (Blanco, 2004: 224-225).

### **3.2 Monarquía absolutista y sociedad jerárquica estamental**

No podemos explicar los deslizamientos que el concepto de autor sufre en sus límites y contorno sin recordar la relación inevitable entre individuo y sociedad e incluir la historia del concepto en la historia de las mentalidades y esta en la historia global de un espacio-tiempo que incluirá política, economía, sociedad, cultura, etc. Unas no se explican sin las otras, en sus convergencias y también sus divergencias, en esa lucha perenne entre lo individual y lo colectivo.

---

<sup>150</sup> Un panorama sobre la figura del noble en la España del Siglo de Oro se puede ver en Arellano y Vitse (eds.) (2004).

En la España barroca varios son los factores que debemos tener presentes en cuanto al sistema político y social por su especial relevancia en todos los niveles de la vida y la cultura de la época. Quizá el más importante sea el sistema socio-político que rige el orden social, la monarquía absolutista hispánica, que da como resultado la “pirámide monárquico-señorial de base protonacional a la que llamamos sociedad barroca” (Maravall, 1980: 72). La sociedad barroca se piensa a sí misma siguiendo la construcción ideológica de origen altomedieval, que contempla tres órdenes o estamentos: el clero, la nobleza y el campesinado, en el mantenimiento del feudalismo que caracteriza todo el Antiguo Régimen. El poder del rey español se funda en el mismo Dios desde que los Reyes Católicos sentaran la base de la unidad nacional en el Catolicismo, y de él, el monarca absoluto por origen divino, emana el poder hacia el resto de nobles señores que por linaje pertenecen a las clases dirigentes que forman la élite de los campos de poder, cuya ostentación se ejerce en círculos concéntricos alrededor de la figura del rey (su familia y su favorito, valido o privado<sup>151</sup>, la familia y favoritos de este, las alianzas matrimoniales, etc.). Es un sistema de patronazgo, cuyo discurso es “honor”, “favor”, “protección”, “servicio” (*vid.* Sieber, 1998: 95) y que se articula piramidalmente desde la cúspide que es el rey, puesto que como expone el mismo Sieber, “el monarca merece una atención especial porque era simultáneamente la fuente principal del patronazgo, que funcionaba como una forma de cohesión social y organización jerárquica durante el siglo XVII. Acercarse al rey [...] era necesario para subir: «Quien más cerca se halla del gran hombre / piensa que crece el nombre»” (Sieber, 1998: 99). También Sieber apunta a la sucesión de Felipe II por Felipe III como el paso de una corte renacentista a una sociedad cortesana (1998: 99. Y Gutiérrez, 2005b: 34) tal y como la definió Norbert Elias. En esta sociedad cortesana la nobleza es el estamento privilegiado, y sus prerrogativas no son solo de orden económico, con beneficios directos y exenciones fiscales, sino que se manifiestan también en el especial estatus jurídico, en la capacidad de acceder a cargos, títulos y mercedes, en su poder de

---

<sup>151</sup> A partir de la muerte de Felipe II: el duque de Lerma en el reinado de Felipe III y el conde duque de Olivares en el de Felipe IV. Su poder es tal que incluso afecta al género tan recreado en el Renacimiento de los manuales de príncipes, escribiéndose ahora, en épocas de privanza, “manuales de privados”. Quevedo escribió incluso una comedia titulada *Cómo ha de ser el privado*, obra propagandística en clave que muestra a Olivares (representado en el personaje de Valisero) como el valido perfecto. Además escribió otros textos de carácter político e histórico en relación a este tema, como *Política de Dios*, *El chitón de las tarabillas*, *Grandes anales de quince días* y *Discurso de las privanzas*, pues el valimiento era un asunto que le interesó desde muy pronto (Arellano y García Valdés en Quevedo, 2011: 22-46). Las figuras de estos validos han recibido una atención crítica digna de los verdaderos gobernantes. Para el caso de Lerma *vid.* Feros, 2002 y Matas, Micó y Ponce (eds.), 2011, y para el de Olivares *vid.* Elliott, 1991 y 2007: 239-262 y Marañón, 1975.

decisión y acción, en la endogamia exclusivista de sus relaciones sociales y el elitismo de sus gustos y consumo cultural —lo que Bourdieu llamó la *distinción* (2012)—, y a fin de cuentas, en el prestigio que la pertenencia al estamento proporcionaba y que era la aspiración de todo individuo.

El enfrentamiento social no estaba entonces en la hoy llamada lucha de clases<sup>152</sup>, que ni siquiera podía plantearse como tal, puesto que “incluso en los peores momentos de violencia antifiscal resuena el grito de «viva el rey»” (Villari, 1993b: 16) y la condena de la rebelión es uno de los rasgos dominantes de la cultura y mentalidad de finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII (Villari, 1993a: 138), sino en el seno de un mismo estamento, en la fricción entre distintas facciones cortesanas, que son un nuevo objeto de estudio para la historia de la literatura muy a tener en cuenta (puede servir de ejemplo la *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI* de Eduardo Torres Corominas [2008]).

El *ethos* aristocrático se articuló en una serie de preferencias políticas, amistades y contactos sociales, comportamientos públicos y actividades recreativas y gustos mostrados que delimitan el carácter cortesano de quien pertenece a una comunidad que cuida hasta el extremo la imagen de su estatus que proyecta a través de su conducta (es un ejemplo claro la sustitución del valor del honor por el de la honra, su correlato proyectado<sup>153</sup>), no el mero estatus recibido por herencia. Como dice Norbert Elias,

[L]a etiqueta practicada es, con otras palabras, una autorrepresentación de la sociedad cortesana. Aquí los demás confirman a cada individuo y al rey, en primer lugar, su prestigio y su relativa posición de poder. La opinión social, que constituye el prestigio del individuo, se expresa dentro de una acción común, según ciertas reglas, a través de la conducta recíproca de los individuos. Y en esta acción común se hace visible, por consiguiente, de un modo inmediato, la existencial vinculación social de los individuos cortesanos. El prestigio

---

<sup>152</sup> Como mucho podremos encontrar un movimiento crítico contra la corte, como nido de los males y vicios de la época, en contraposición a una vida rural idealizada, que es más tópico literario que mínimo conato de sublevación social. Ejemplos de esto pueden ser *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara o el *Aula de cortesanos* de Cristóbal de Castillejo.

<sup>153</sup> “[L]a honra se presenta como una fosilización y degradación de un concepto como el del honor, de base caballeresca y vinculación renacentista al principio de virtud, como conjunto de valores que adornan al varón y lo hacen digno del reconocimiento social. En el desplazamiento general de la sociedad y su articulación ideológica, el honor se estereotipa y formaliza en la honra, más basada en el reconocimiento ajeno que en la virtud propia, por lo que se convierte en algo que hay que preservar de las manchas externas; se pierde así el sentido ético, y la convicción se convierte en convención, adquiriendo con ello un carácter tiránico, determinante desde el exterior, desde la impersonalidad de la regla y la opinión, de las pautas de vida propia y ajena” (Ruiz Pérez, 2010b: 20). El propio Lope escribirá que “honra es aquello que consiste en otro”, o que: “Ningún hombre es honrado por sí mismo, / que del otro recibe la honra un hombre; / ser virtuoso hombre y tener méritos, / no es ser honrado, pero dar las causas / para que los que tratan les den honra”, *Los comendadores de Córdoba* (1998b: 1120). Ignacio Arellano defiende que *honor* y *honra* son lo mismo, no uno algo interior y la otra algo que los demás otorgan. No solo rechaza la distinción a nivel terminológico, sino que también la niega a nivel conceptual, que haya dos tipos de honor-honra: rechaza la propuesta de honra vertical (nobleza) y horizontal de Correa y la división entre honor-virtud y honor-opinión, estudiada por Losada (Arellano, 2011c: 96-98).

no es nada si no se acredita a través de la conducta. El enorme valor que se da a la testificación del prestigio, al cumplimiento de la etiqueta, no es fijarse en «nimiedades», sino en algo que tiene vital importancia para la identidad individual del cortesano (1982: 137).

La cualidad cosechada de la cortesanía se codifica en España en el siglo XVI con la traslación de los valores cortesanos, sobre todo el de la *sprezzatura*, desde Italia, en gran medida gracias a la traducción que Juan Boscán realizó de *Il Cortegiano* de Castiglione, así como de otros diálogos renacentistas que querían parangonarse con él, como *El Cortesano* de Luis Milán (*vid.* Ravasini, 2010), y con la reivindicación que de esos valores hizo Boscán a través de la figura de su amigo Garcilaso como el perfecto cortesano español. Esto ayudó al refinamiento de la corte en las décadas sucesivas, como también a la necesidad de la demostración pública de las cualidades propias y, en el ámbito que concierne a lo literario, a una valorización de las letras y las artes en general, que se equiparan a las armas en lo definitorio del ideal cortesano. Este modelo renacentista del cortesano pasa a ser anacrónico en ciertos aspectos en la nueva sociedad barroca, cuya corte urbana de población creciente nada tiene que ver con el modelo de corte palaciega italiana, y se sustituye por la figura del discreto, teorizada por Gracián, que crea un nuevo manual de comportamiento (*vid.* Ruiz Pérez, 2010b: 19, y la monografía de Blanco González, 1962). De igual modo la “literatura cortesana” cobra una nueva significación con la reconfiguración de la corte madrileña (*vid.* Ruiz Pérez, 1998).

Junto al monarca y la aristocracia, el estamento eclesiástico, que a veces se funde con el nobiliario (puesto que en los muy diferentes niveles del clero el origen noble marcará la pertenencia a los altos cargos eclesiásticos y estos, a su vez, tendrán gran importancia en la política del estado), forma otro pilar de los campos de poder, con sus prebendas, su estatus jurídico, sus impuestos y su prestigio asociado. La Iglesia y su fe, de hecho, forman parte del juicio social para establecer el orden estamentario: solo los cristianos viejos podían pertenecer a la nobleza, y desde el Concilio de Trento y la Contrarreforma España está permanentemente en guardia por la ortodoxia, persiguiendo a herejes y luchando contra moros y protestantes, rechazando a las minorías conversas o identificando a los erasmistas. La Inquisición se ejerce desde los poderes políticos y eclesiásticos de la misma manera, y ambos círculos de poder no pueden darse la espalda en su mutua necesidad del otro. La definición de Gil Fernández complementando la de Kamen nos parece muy acertada: “«un arma clasista utilizada sobre todas las comunidades de la península para imponer la ideología de una clase, la aristocracia



eclesiástica y seglar» con la que pactó la monarquía y con cuyo ideario comulgaba gran parte de la sociedad española por encontrar en la limpieza de sangre un punto de igualdad con la alcurnia nobiliaria” (1997: 406).

El tercer estado —en su denominación más corriente y original—, el estado llano, al que pertenece la mayoría de la población, fundamentalmente el campesinado (recordemos que la agricultura es la actividad económica más importante de la España de esta época) y en cierta medida pequeños comerciantes<sup>154</sup> y artesanos en las zonas rurales o las ciudades, son los *pecheros*, por su obligación de pagar tributos. En una sociedad tan reglamentada, cada estado tenía asignada una función; si la del clero era la salvación de las almas y la de la nobleza guerrear y salvaguardar a la población y las propiedades, el estado llano tenía la función de mantener a los otros dos estamentos por medio de su trabajo (*vid.* Marcos, 2000: 258).

Esta compartimentación de la sociedad barroca española se ha prestado, por la demarcación fundamental del estatus y el rango, a los estudios de prosopografía, existiendo varias historias de la España de esta época divididas en estamentos, como la de Antonio Domínguez Ortiz (1992a y 1992b)<sup>155</sup>, o en buena parte la *Historia de España Menéndez Pidal* en el volumen relativo a esta época (1999), o monografías que establecen el tipo de actividad, profesión o nivel social como criterio clasificatorio, como *El hombre barroco* (1992), dividido en el gobernante, el soldado, el financiero, el secretario, el rebelde, el predicador, el misionero, la religiosa, la bruja, el científico, el artista y el burgués.

El orden social preestablecido, el inamovible *statu quo* de la sociedad jerarquizada de este antiguo régimen permite mantener el control a quien lo posee, fuera de toda duda, y conservar y ejercer la autoridad que personifica. El autoritarismo y el intervencionismo definen este sistema. Así ocurre en todas las sociedades cortesanas y monarquías absolutistas europeas gracias a la creencia en la emanación del poder

---

<sup>154</sup> Se ha hablado mucho de la burguesía como la nueva clase que vendrá a alterar el orden social en la modernidad europea, pero es una visión anacrónica aplicar tal categoría a esta época en España. Para entender el “mito historiográfico de la burguesía” *vid.* Marcos Martín, 2000: 259 y ss. El acaparamiento de las actividades del sector terciario por parte de los judíos en la Edad Media y su posterior expulsión en 1492 es una de las causas de la situación tan solo incipiente de la burguesía en la España de esta época, y tendrá como consecuencia que la cultura humanística no se extienda más en nuestro país (*vid.* Gil Fernández, 1997: 43-44).

<sup>155</sup> Su obra se divide en dos tomos, uno sobre el estamento nobiliario y otro sobre el eclesiástico. Una muestra de la complejidad del tercer estado es que su estudio, como él mismo explica en sus palabras preliminares, quedó incompleto porque al abordar el estado llano se dio cuenta de que presentaba una complejidad muchísimo mayor que el de las clases privilegiadas (1992a: IX).

monárquico a partir de la divinidad y la adscripción a cada grupo social y categoría por la sangre. Como explica Maravall,

la manera que se juzgaba como más eficaz en todas partes de afianzar definitivamente ese orden de la sociedad era atribuir a la sangre las determinaciones estamentales. Toda Europa se apoya todavía entonces en ese principio constitutivo del orden social. A través de la sangre actúa la naturaleza y, por detrás de ésta, Dios. Las sociedades jerarquizadas de la Europa barroca se apoyan en esta escala (1980: 282).

Por eso explica Juan Carlos Rodríguez que “[t]odos los caballeros (y por supuesto todos los santos) lo habían sido desde su origen, desde su nacimiento, llevaban su destino en su sangre (esta es la clave de la ideología organicista)” (2003: 99). Es la diferencia entre lo que él llama *Organicismo* feudal y lo que llama Animismo, siguiendo a Bachelard:

dentro de la libertad capitalista se supone que el *yo libre* es innato, no está escrito por nadie, el «yo» te lo das tú mismo, tú mismo te creas tu subjetividad y tu moral en todos los sentidos. Por el contrario, en el organicismo feudal se supone que el «yo» te lo da la sangre, el linaje, el *cuerpo orgánico* (o sea: la sociedad jerárquica, étnica o religiosa) en que te inscribes, el «cuerpo social» en el que naces y que te incluye o excluye como tal «yo» (Rodríguez, 2003: 117).

El inmovilismo social por sistema y la escasa valoración del trabajo por parte del estamento privilegiado provocan una continua tensión entre autoridad y libertad en la que, sin embargo, no se debate sobre la justicia del sistema estamental, sino que se resuelve en una lucha interior, psicológica, del hombre barroco, explicitada en el arte. Por eso dirá Maravall que “todo el arte barroco, de la comedia lopesca, a la novela de Mateo Alemán, a los cuadros de santas de Zurbarán, etc., viene a ser un drama estamental: la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social” (1980: 90). La rebelión, individual o social, no es una opción, pues la nobleza como desiderátum y el medro social como excelencia<sup>156</sup> son un obstáculo para ello, y la consecución por parte de los nuevos ricos, la protoburguesía, de su objetivo de nobleza será la muestra del mercantilismo que en el fondo esconde un sistema piramidal donde el rey y la alta nobleza distribuyen toda la riqueza. El criterio del nacimiento y de la sangre no obsta a que la riqueza sea un eje fundamental de la clasificación social; dentro del estamento privilegiado de la nobleza hay muchos niveles, desde los hidalgos a los grandes de España, y esta gradación está marcada por la riqueza. Como dice Norbert Elias

[e]n tanto que el campo de acción del poder de la posición regia sigue siendo suficientemente amplio, los reyes y sus representantes tienen, en todo caso, la posibilidad de dirigir el ascenso social de familias, según su propio criterio y a favor de sus intereses,

---

<sup>156</sup> “[E]l siglo de descontento lo es también de la busca del «medro», del éxito, de la ostentación de la riqueza, con un afán de inserción en el mundo incontenible, de afirmación triunfante sobre el suelo movedizo de la sociedad” (Maravall, 1980: 408).

mediante el otorgamiento de títulos nobiliarios a ricas familias burguesas. Dado que también ellos están vinculados en alto grado al *ethos* del consumo de status y a la obligación de considerar su rango como criterio supremo de sus gastos, utilizan frecuentemente el privilegio de la nobleza como una fuente estamentaria de ingresos (1982: 97).

En este ambiente y este sistema socio-político se producen las alteraciones sociales entre 1590 y 1660 que suponen la crisis que sufre España en el Barroco (*vid.* Maravall, 1980: 128), una crisis social, económica (excepto por algunos intervalos favorables) y demográfica, por el intenso éxodo rural y el estancamiento o descenso de la población general del país en el siglo XVII tras el aumento en el siglo anterior (*vid.* Alvar Ezquerro, 1996; Fernández Vargas, 1999; Marcos, 2000: 454-474, Bennassar, 1994: 88-97). Las guerras en las que España se ve inmersa y las derrotas sufridas, con las consecuencias territoriales, económicas y sociales que estas suponen (*vid.* Bennassar, 1994: 64-73), son un punto clave de esta crisis, así como el desigual desarrollo de las diferentes zonas en el interior del país, lo cual es considerado por algunos estudiosos, a pesar de una creciente corriente contraria de defensa de la “normalidad europea” de España, uno de los grandes escollos de esta y causa del atraso sufrido respecto al resto de Europa en los siglos de transición a la Modernidad (*vid.* Marcos Martín, 2000).

En este contexto, el arte barroco, y en especial la literatura y la comedia nueva, vienen a plasmar el conflicto y la tensión social y al mismo tiempo a neutralizarlo de diferentes formas: por un lado en la literatura se permite la subversión controlada y el reverso de los valores sociales, en una explicitación del mundo al revés, tópico literario de gran tradición (*vid.* Curtius, 1995: 143-149), en la literatura carnalizada (Bajtín, 1989) y en el teatro<sup>157</sup>. Del mismo modo, la libertad de preceptos en la comedia nueva tiene como contrapartida la autoridad absoluta concedida al rey y el respeto, finalmente, a la estructura social establecida. Como dice Maravall “la autoridad que se le quita a

---

<sup>157</sup> “[E]n la ideología sustancialista de la sacralización feudal y de la re-sacralización del siglo XVII la transformación (la metamorfosis) de las sustancias resulta inconcebible. Una piedra no puede ser un ave y un siervo no puede ser un rey. El cambio de sustancias sólo se admite en los milagros y en especial en el milagro máximo que por eso se llama *Transustanciación*; o sea, la transformación de las sustancias del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. Claro que hay una metamorfosis diríamos relativa: el bautismo que permite limpiar con el agua el pecado original y abrir el paso del alma hacia el cielo o el infierno, a través del nombre propio (que siempre es un reflejo de algún nombre celestial). *Y por supuesto que en el siglo XVII existía el teatro como valor público determinante y en el teatro cualquiera puede ser rey por dos horas usando una corona de lata y aquel caballo de madera del que hablaba Hamlet. Por eso todos los cómicos estaban excomulgados: porque «rompían» las sustancias.* Y con plena fuerza existen las relaciones sociales capitalistas condensadas en el símbolo del dinero, con lo que cualquier banquero o cualquier rico comerciante podía comprar ducados o condados según la famosa letrilla gongorina” (Rodríguez, 2003: 100) (la cursiva es nuestra).

Aristóteles, se le da, multiplicada, al rey absoluto” (1980: 460). Igualmente, la amplitud de receptores de la comedia, la variedad socio-cultural del público que la consume y disfruta, que oscila entre la clase más baja y pobre y el mismo monarca, solo se explica teniendo en cuenta que la comedia valida el sistema de pensamiento de la nobleza y sus valores<sup>158</sup>, por el deseo social de asimilación al estamento privilegiado que existe en todos los niveles de la sociedad, que aspiran a ennoblecerse mediante el dinero, imitan sus comportamientos y aprehenden sus valores en lugar de acoger una conciencia de clase propia (*vid.* Díez Borque, 1977: 9 y 27-28).

### 3.3 Condición social del escritor en la España barroca. Tipos de escritores

A pesar de que quienes escribían en el Siglo de Oro español comenzaron a compartir cierta conciencia de grupo, a tener relaciones de interautorialidad y una autoconciencia autorial que les movía en ciertas direcciones estratégicas en su nascente profesión, es decir, a pesar de que comenzara a hablarse del “escritor” tal como hoy lo entendemos, no podemos dejar de acoger ciertas reservas al hablar de los escritores del siglo XVII como colectivo. En primer lugar, debemos evitar el anacronismo de trasponer de forma automática el término *escritor* tal como lo utilizamos hoy, con las mismas connotaciones sociales y literarias, para todos aquellos que escribían en la época. En segundo lugar, tenemos que precisar que no todos los “escritores” del Siglo de Oro español eran iguales, ni social, ni nacional ni literariamente, y que había unos escritores que eran más “escritores” que otros. Por eso se hace evidente la necesidad de plantear un estudio de las obras desde el contexto social, profesional, individual y genérico en el que se producen y enmarcarlo en el *habitus* y la trayectoria de cada autor concreto. Como dice Carlos Gutiérrez, “hay que tener en cuenta, como mínimo, si un escritor era hombre o mujer; noble o plebeyo; cristiano viejo o converso; cortesano o periférico (andaluz, aragonés...); cuáles eran sus amistades; si publicó o no sus obras y cuáles fueron la difusión y recepción de estas” (2004: 997).

Por el especial constructo social estamental que hemos señalado anteriormente (*vid. supra* 3.2) y la rigidez de su estructura, para el hombre español de los siglos XVI y

---

<sup>158</sup> Como explican Castillo y Spadaccini, el rey es, también en la comedia, el centro del eje social: “el espectador de la *comedia lopesca* es emplazado en una posición desde la que la máquina del artificio resulta invisible, un espacio ilusorio cuya cohesión aparece asegurada por la figura misma del rey —el legítimo centro, el origen y a razón de ser del cuerpo social” (1995: 9-10).

XVII que no hubiera nacido mayorazgo las posibilidades de subsistencia y medro se limitaban a “Iglesia, o mar, o Casa Real” (*vid.* Blanco, 2012, § 1; Torre, 1965: 32. Lope pone en boca del personaje celestinesco de Gerarda, de *La Dorotea*, una variación: “*Tres cosas hacen al hombre medrar: ciencia y mar y casa real*” [Vega, 1996: 155]). ¿A cuál de estas opciones se puede circunscribir el ámbito intelectual, el saber y la literatura? Está claro que los escritores o eruditos no tenían un estatus diferencial o separado en la sociedad barroca —la creciente alfabetización<sup>159</sup> y ampliación de la enseñanza en España y algunas ideas que circularon sobre las cualidades del creador<sup>160</sup> ayudaron a una teórica “igualdad de oportunidades” a este respecto—. Ni siquiera los humanistas, entedidos como los expertos en lenguas clásicas y su “literatura”, eran un grupo homogéneo, sino que desde procedencias diferentes aspiraban a crecer socialmente por la dignidad de su saber, pero no se dedicaban a un solo oficio, sino que algunos trataban de entrar al servicio del rey (lo cual era difícil, por la competencia de los letrados), otros de acogerse al amparo de un prócer como secretario, preceptor, bibliotecario o anticuario (era difícil encontrar noble que los acogiese, pues los próceres hispanos se caracterizaban por su poca afición a las letras y escasa inclinación al mecenazgo, dado el origen militar de nuestra nobleza), o se dedicaban a la enseñanza, tomando pupilos o prestando servicio en una escuela pública, municipal, catedralicia o universitaria (*vid.* Gil Fernández, 1997: 292-293).

Por ello esta actividad de la escritura podía, en realidad, ser acogida por la tradicional dedicación del clero, a partir de cierto momento por la nobleza (tanto la alta en cuanto *otium* como la menos elevada como forma de sustento en la corte), o por el tercer estado, sobre todo por los comerciantes protoburgueses que tenían posibilidad de

---

<sup>159</sup> En España se dio un aumento del número de lectores por el crecimiento de los niveles de alfabetización. En contra de lo que se creía hasta hace unos años (M. Fernández Álvarez estima el índice de analfabetismo para el siglo XVI en un 90 por 100, que reduce Kagan a un 85 por 100 [Gil Fernández, 1997: 619 n. 18.]), estos niveles pueden equipararse (pueden incluso superar) a los del resto de Europa (Ruiz Pérez, 2010b: 146-147). *Vid.* el estudio de Chevalier (1976) sobre la lectura y los lectores en España en los siglos XVI y XVII.

<sup>160</sup> Un caso claro sería el *Examen de ingenios* de Huarte de san Juan, que ligaba la capacidad creadora con el temperamento personal, de origen físico, de la persona, por lo que cualquiera con ingenio, independientemente de su condición social y sus estudios, podía ser creador. Como dice García Aguilar, según el *Examen de ingenios*, “el temperamento corporal condiciona las acciones. Y esto no carece de interés en relación con la imagen autorial aquí tratada, pues desde el momento en que el poeta se concibe a partir de su estricta materialidad, se establece una distancia con respecto a cualquier ente abstracto o social. Es cierto que ello puede interpretarse como una restricción en la libertad de acción, pues el individuo, entonces, queda reducido a ser, en cierto modo, un mero esclavo de sus pasiones o determinismos corporales. Sin embargo, con ello se tiende, asimismo, hacia la individuación, la diferencia y la posibilidad de que cualquiera, al margen de su procedencia social, pueda llegar a convertirse en autor o poeta a partir de su ingenio” (2011: 108-109).

educarse. En el siglo xv los estudios intelectuales todavía tenían una importancia secundaria en una sociedad en la que primaba el arte militar, como podemos deducir de la repulsa de Enrique de Villena en 1417 a la extendida opinión de que un noble debería saber, como mucho, leer y escribir, pero no dedicarse a ninguna disciplina, pues podría ser contraproducente para el guerrear. El humanista Francisco Decio compuso el diálogo *Paedapectitia* (aborrecimiento de la educación), en el que el protagonista refutaba al caballero Geraldo la idea de que los estudios no se acomodaban a la dignidad del caballero, y en 1536 critica con energía en la Universidad de Valencia una pretendida *equestris dignitas* por la que los estudios de las *litterae humaniores* no convendrían a los nobles (Courcelles, 2011: 55); el catedrático de la Universidad de Salamanca Juan Costa afirmaba en 1578 que los nobles presumían de su pésima escritura; Juan de Mal Lara dirá que “aun es señal de nobleza de linaje no saber escribir su nombre”, y Pedro Mártir, llamado por el cardenal Mendoza a Granada para enseñar humanidades a los jóvenes nobles, decía: “Estos aborrecen las letras. En efecto estiman que las letras son un impedimento para la milicia, la única cosa, dicen, por la que es glorioso esforzarse” (García Cárcel, 1988: 328). Por otro lado, las instrucciones de herederos que se compusieron en el Siglo de Oro para consejo y educación de los futuros señores ante el retroceso de la preeminencia de su estamento insistían en la importancia de la educación letrada de los jóvenes nobles, pero en definitiva, a pesar de que la erudición fue finalmente un signo inequívoco de “distinción que elevó a una nobleza culta y refinada por encima del conjunto estamental, lo cierto es que la inmensa mayoría manifestó abiertamente su desprecio por el mundo letrado hasta el punto de ignorar la gramática y escribir mal a propósito” (Martínez Hernández, 2010: 56); son las “[p]aradojas de un estamento que a menudo disfrutaba y compartía la compañía y el ingenio de los literatos pero que insistía conscientemente en procurarse una fama de ignorante” (Martínez Hernández, 2010: 38).

Hubo nobles en la Baja Edad Media que se dedicaron a la poesía, como el Marqués de Santillana, uno de los primeros en aunar cultura y servicio de las armas, pero eran sin duda una excepción, puesto que hasta la tercera década del siglo xvi, especialmente con la recepción de *El Cortesano* en España, no se defiende que el cortesano compaginara armas y letras<sup>161</sup>. Algunos nobles comienzan a prestar mayor atención a las ciencias tras la pérdida de su monopolio militar y la cortesанизación de su

---

<sup>161</sup> Para el tema de las armas y las letras en general y su conformación en el teatro barroco español en particular *vid.* Rivera Salmerón, 2018.

estamento; el fin de la guerra contra los árabes<sup>162</sup> y las nuevas formas bélicas que requerían de nuevos conocimientos también son factores que propician la revalorización del saber por parte de los nobles, del mismo modo que la búsqueda por parte de algunos de ellos de una nueva identidad como mecenas o representantes de la nueva cultura cortesana, y por parte de otros de frenar la emancipación social del tercer estamento por medio de la apropiación de la cultura, como sospecha U. Ricken, ya que como indica K. Kohut los estudios eruditos fueron el camino esencial de ascensión social de los burgueses (Strosetzki, 1997: 71). El prestigio que las ciencias comienzan a proporcionar a sus representantes en la España del Siglo de Oro se puede intuir ya en el *Examen de Ingenios* de Huarte de San Juan (1575), donde el mayordomo mayor de la corte de Alcalá solicita al rey que reflexione sobre el hecho de que los doctores de la Universidad de Salamanca tengan los mismos privilegios que los hidalgos (Strosetzki, 1997: 69-71). En Cascales la dedicación a las ciencias y la literatura se adscribe ya al ámbito civil, y ambas se muestran como opciones de igual valor para el noble, que ya no está ligado a las armas, sino que puede optar entre la carrera civil —ligada al estudio— y la militar (Strosetzki, 1997: 75).

El saber, en definitiva, proporcionaba prestigio social a quienes lo poseían, y aunaba las figuras del amigo de la sabiduría (en la concepción clásica: el filósofo), y la del teólogo, la dimensión religiosa del saber, en la cual Dios es la fuente de la verdadera sabiduría (Strosetzki, 1997: 132-134). Los mismos eruditos escribían sátiras sobre sus disciplinas, como Cascales en una de sus *Cartas filológicas*, lo que muestra que las letras y ciencias formaban parte ya de la conciencia de sus representantes y de un nutrido grupo de lectores, y de que pese a algunas críticas particulares, gozaban de un reconocimiento general. Como afirma Strosetzki, “[n]o sólo se trata de juegos retóricos, sino también de testimonios elocuentes de la sólida autoconciencia de un cuerpo de eruditos consolidado, que ni siquiera se conmueve ante la reiterada autocrítica” (1997: 127).

Este saber de dimensión humanista es un conocimiento estático y cerrado, en cuanto que engloba una cultura que no se puede aumentar, es un canon limitado. El ser sabio tiene que ver, por tanto, con tener acceso a los libros en los que se encierra esa sabiduría ya formada, de modo que el conocimiento lleva emparejada una cultura del

---

<sup>162</sup> Según Strosetzki “[l]a monarquía española era en tiempo de los godos, así lo ve Juan de Pineda en el siglo XVI, contraria a la cultura y, bajo los reyes castellanos, se encontraba tan absorta en las guerras contra los árabes que se despreocupó totalmente de los estudios eruditos” (1997: 83).

libro. La glorificación del libro por el peso de la Biblia se traslada al resto de los libros (y de ahí proviene también el tópico del mundo como libro, *vid.* Curtius, 1995: 448-457), y el prestigio de este como reserva del saber se traspasa a su poseedor y transmisor. El autor erudito, así, engrandece su prestigio social, pero al mismo tiempo, por la incapacidad de aumentar un conocimiento ya formado y cerrado, se ve limitado como autor, no puede ser ya un *auctor* como los antiguos (generador de autoridad por la producción de nuevo conocimiento de interés general): su autoridad solo podrá estar en el conocimiento y la transmisión en sus textos de los saberes cristianos y las autoridades clásicas.

En la relación entre erudición y poesía (hay que tener en cuenta que el concepto de *literatura* no era aún autónomo, sino que se vinculaba con el conjunto del conocimiento escrito [*vid.* Aguiar e Silva, 1992: 1-5; Godzich y Spadaccini, 1998: 100]) hay dos aspectos a tener en cuenta: por un lado la poética es entendida como una disciplina erudita del saber, y por tanto el conocimiento del arte poética estará bien considerado entre todo tipo de sabios, poetas o no; y por otro lado, teniendo en cuenta la idea del “poeta eruditus” de la doctrina poética clásica, la poesía es la reunión de todas las demás ciencias (este argumento se utilizó para defender, en virtud de su prestigio, que la poesía era una de las artes liberales, como hace Montalbán en su *Para todos* poniendo como ejemplo a Lope<sup>163</sup> [*vid.* García Reidy, 2009b: 70 y 2013c: 63]), de modo que el poeta ha de estar instruido en la filosofía y las demás disciplinas del saber,

---

<sup>163</sup> El mismo Lope defenderá esta idea en diferentes lugares, como en el “Elogio a Pedro Soto de Rojas” basándose en el dominico Girolamo Savonarola al decir que la poesía “[e]stá llena de natural filosofía...pues ser filósofo y ser poeta son convertibles”; de ahí que la poesía tenga que “ser admitida justamente a la dignidad de las demás facultades, sin negarle el asiento que merece, porque las comprende todas” (*apud* Pontón, 2011: 152; Brown, 2009a: 40), o en el canto III de la *Arcadia*, donde por boca de Danteo declara: “No sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no le vituperen y tengan por ignorante” (Vega, 2012a: 440). El primer discurso de Filomena en respuesta al Tordo en la *Filomena* es una exhibición por medio de sentencias de su sabiduría en las tres ramas de la filosofía: racional, natural y moral, precisamente defendiéndose de la acusación de ignorancia en estos asuntos que Torres Rámila le había hecho en la *Spongia*. Por eso Columbario en la *Expostulario* también había utilizado esta defensa, diciendo “¿Quién no sabe que ellos han recibido los fundamentos de toda su erudición de Lope de Vega? ¿Quién niega que para estos el camino hacia las ciencias ha sido abierto por Lope?” (Tubau, 2007: 82). La “Epístola séptima” de *La Circe*, que supone una respuesta indirecta (porque no lo nombra) a la anterior de Colmenares (donde le pide que dé cuenta de sus ideas generales sobre la poesía, dejando los juicios y la crítica concreta de los textos), sigue también estas ideas de Savonarola para enmarcar la poesía dentro de la filosofía racional y ligarla a la retórica. La discusión con Colmenares sobre este asunto es una defensa de su poesía, pero sobre todo de su condición de intelectual, de sabio erudito capaz de teorizar y discutir sobre ciencia, filosofía y poética (Tubau, 2007: 357-364). Menéndez Pidal comenta al respecto que Lope “quiere decididamente ser un científico poeta, ennoblecedor de la ciencia de las ciencias, haciendo que todas las disciplinas presten riqueza, ornato y color a la poesía” (*apud* Vega, 2005a: 92). Con este argumento es con el que azotará a Cervantes y su novelística, como veremos.



además de en poética, como paso previo y condición de la escritura, según señalaba ya Horacio (“*Scribendo recte sapere est et principium et fons*” [2002: v. 309]); estas ideas estaban ya en la obra de Juan Ángel González (autor de la *Sylva de laudibus poeseos*), en Maximiliano Calvi o en el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (Strosetzki, 1997: 282-288), así como en el pensamiento de neorristotélicos italianos como Minturno, que en su *De poeta* dedica un apartado del libro II a hablar sobre el lugar de la poesía entre las ciencias, especialmente sobre su relación con la retórica (*vid.* Weinberg, 2003: 141-143). Estas ideas están en consonancia con la *episteme* altomoderna y su proto-enciclopedismo (*vid. supra* 3.1).

En cuanto a la tipología de los escritores, Noël Salomon intenta en 1974 hacer una distinción que tenga en cuenta el vínculo económico entre el autor y su producción, según si esta está regulada por el valor de uso o el valor de cambio. Así, distingue hasta finales del siglo XVI dos categorías de autores: en primer lugar estarían los “escritores aristócratas”, como el Marqués de Santillana o Garcilaso, para quienes la escritura es un ejercicio noble del espíritu, parte de su distinción de vida cortesana. En segundo lugar encontraríamos los “escritores artesanos”, cuya escritura es medio de vida, actividad profesional. Aquí entrarían los juglares medievales, los poetas maestros de capilla como Juan del Encina o Lucas Fernández o los poetas secretarios “capellanes”. Todos ellos viven de su pluma al abrigo del amparo señorial en régimen de mecenazgo, lo que les lleva a una relación feudal que está marcada por el servilismo. Estos últimos a la sombra de un patrón son los más abundantes en nuestro Siglo de Oro. A estas dos grandes categorías añade Salomon una tercera para la España del Siglo de Oro, la del régimen de *semi-mecenazgo* en el que viviría Lope de Vega, que por un lado aceptaba las mercedes y el servicio de distintos señores, y por otro emprendería una profesionalización real en el ámbito del mercado y la ley de la oferta y la demanda con su escritura teatral de inmensa acogida social y que le traía amplios beneficios económicos (Salomon, 1974: 21-23). Exploraremos más adelante estas dos facetas del régimen de semi-mecenazgo que caracteriza a Lope, pero podemos adelantar que la condición más de criado que de secretario que Lope ejerce con algunos de sus señores (escribiendo las cartas a las amantes del duque de Sessa o vistiendo y descalzando al conde de Lemos [*vid.* Cambroner, 2010], o durmiendo, quizá literalmente, a sus pies: “«Ya sabéis cuánto os amo y reverencio y que he dormido a vuestros pies como un perro»” [Rodríguez, 2003: 48]) (puede que fuera su gentilhomme, puesto que alude a ocupaciones propias de ese puesto [Sánchez Jiménez, 2018: 124]) y la aceptación de

todo tipo de encargos en su dinámica de mecenazgo y clientelismo, tienen que ver no solo con las prebendas económicas y el sustento de su familia, sino precisamente con su condición de dramaturgo y la necesidad de adquirir de otras formas un capital simbólico a largo plazo y un prestigio que con las comedias no podía adquirir.

José Simón Díaz, quien hizo una revisión bibliográfica de 25.000 (sic) escritores españoles de los siglos XVI y XVII, sugiere, a la luz de las conclusiones que extrae de los datos revisados, que la crítica ha idealizado el régimen de mecenazgo que ejercieron la familia real y los nobles en la etapa de los Austrias, exagerando la dispensación de empleos idóneos para ellos, pagos de los costes de las impresiones y de cargos y beneficios resultado de su obra. Observa, sin embargo, que “sólo una mínima parte de los revisados gozó de tales prebendas. Se aprecia que casi todos formaron parte de la Casa Real, de modo creciente<sup>164</sup> (a pesar de requerirse para ello condiciones especiales) y muy pocos de las nobiliarias” (Simón Díaz, 1983a: 7-8), y subraya la variedad de oficios desempeñados por estos escritores al servicio de la Casa real, desde las caballerizas regias a puestos de soldados de la escolta real (1983a: 8). Como dice Martínez Hernández, en suma, “[I]a realidad que vivía la mayoría de autores era modesta cuando no descarnada y miserable. Tan solo unos pocos merecieron el privilegio de ser incluidos entre la nómina de servidores de los grandes magnates y gozaron de salario y alojamiento digno” (2010: 43). Ninguno de ellos, no obstante, dejaba pasar la oportunidad de consignar en sus escritos la vinculación con el señor, y esta posibilidad de nombrar esta relación, que le otorgaba un prestigio especial, era en sí misma el mayor privilegio para la mayoría.

Pedro Ruiz Pérez, comentando la clasificación de Salomon, afirma que la “distinción es fundamental, pero no agota la variedad de matices apreciable en la situación de los autores, sobre todo al atender a una cronología más delimitada que la que lleva del marqués de Santillana a Calderón de la Barca” (2010b: 104), y señala, además de la difuminación de los escritores criados por la polarización de los poetas nobles amateurs y los que aspiran a la profesionalización, la figura de los letrados *stricto sensu*, desde Paravicino a Gracián, ligados a instituciones eclesiásticas o académicas y que pese a sus elementos comunes con los escritores aristócratas muestran su especificidad: formaban parte de la élite y los estamentos superiores, pero su condición dependía del estudio y no de la sangre, y aunque compartían con los nobles la

---

<sup>164</sup> Casos de los escritores-criados al servicio de los Austrias: Carlos I: 30; Felipe II: 66; Felipe III: 76, Felipe IV: 223; Carlos II: 190 (Gutiérrez, 2005b: 121).

desvinculación de la escritura con las necesidades materiales, esta era la vía para su estatus privilegiado, y no tenían problemas en distribuir su obra a través de la imprenta (Ruiz Pérez, 2010b: 103-105).

García Cárcel, ante la afirmación de Salomon de que la mayoría de poetas en la España de la época trabajaban bajo mecenazgo, nos recuerda que en España este fue limitado, y que la burguesía mercantil protectora de intelectuales, relativamente abundante en otros países europeos, fue muy escasa en España, participando más del mecenazgo la nobleza. Siendo esto así, hay que determinar que solo una minoría de dicha nobleza ejerció de forma directa el apoyo a las actividades humanistas, ya que la mayoría se dedicó a tareas de gobierno, guerra o diplomacia (García Cárcel, 1988: 327-328). Más allá de la relativización de la importancia del mecenazgo, García Cárcel señala la necesidad de añadir más factores a la clasificación de Salomon, e incorporar un estudio genérico según el cual varían las identidades de los autores que los cultivan. Sigue para ello a Alberto Blecuá, que da cuenta en su *Manual de crítica textual* de la compleja configuración sociológica de los escritores áureos: junto a Luis Zapata, que paga por imprimir su obra, y otros aristócratas, hay autores de muy diversa clase, desde quienes escriben por utilidad, como los místicos y jesuitas, a quienes aspiran solo a la fama. Lo que es claro es que pocos poetas imprimieron sus obras y que prácticamente ninguno —quizá solo Lope— sacó gran beneficio económico de ellas de forma directa. La poesía épica no se escribía para obtener beneficios, aunque los elogios de familias ilustres en ella pudieran propiciar el mecenazgo; la novela sentimental formaba parte de lo que se consideraba como “tratado” y generalmente estaba compuesta por secretarios, es decir, profesionales; la novela de caballerías, de gran éxito comercial, se prestaba a la producción en serie, pero quizá por la crítica adversa que recibió tuvo cierta tendencia al anonimato entre sus autores, que parecen en general estudiantes jóvenes y de condición social no elevada; la novela pastoril tuvo unos pocos títulos con éxito editorial y fue un género culto y refinado que se prestaba a ser cultivado por secretarios e intelectuales cortesanos, aunque entre quienes lo abordaron hay hombres de muy variada condición social y profesional; la novela bizantina fue un género poco cultivado, pero con autores de reconocido prestigio, al contrario que la novela corta, de fácil composición por su trasvase de temas desde la comedia; la novela picaresca también contó con numerosos autores, por su carácter voluble y el éxito de *El Guzmán de Alfarache*, que atrajo a poetas y novelistas conocidos y a escritores accidentales de otras profesiones; los primeros autores del teatro en castellano eran secretarios, músicos, clérigos o

estudiantes de poco nombre que escribían para una actividad de ocio; el teatro, sin embargo, se fue profesionalizando con actores y autores que tenían esta actividad como oficio hasta convertirse en una actividad comercial que supone sustento económico para autores como Lope o Calderón (García Cárcel, 1988: 329-332)<sup>165</sup>.

Javier Jiménez Belmonte nos ofrece tres trayectorias según el modelo de escritor que existía en la época, coincidiendo en ciertos aspectos con Salomon: el amateurismo de los poetas nobles (de la capa más alta del sector nobiliario [*vid.* Jiménez Belmonte, 2004: 136]), la profesionalización de los poetas de otras extracciones sociales que se insertan en el mercado, y el poeta laureado, que nace del prestigio unido al nacimiento del campo literario. Helgerson es quien mejor estudia el concepto y la emergencia del poeta laureado en el caso del Renacimiento inglés en *Self-Crowned Laureates. Spenser, Jonson, Milton and the Literary System* (1983), mostrando cómo esta figura está necesariamente ligada a la naciente profesionalización, puesto que la ambición de estos nuevos poetas no es ya escribir grandes poemas, sino presentarse a sí mismos como grandes poetas, en una incesante auto-representación (Helgerson estudia la autopresentación de noventa y cinco poetas ingleses entre finales de la década de 1530 y principios de la de 1620, demostrando el sistema de roles autoriales). Viala también ha estudiado para el caso francés los escritores, como Corneille o Racine, que se mueven entre el mecenazgo de corte y otras formas más comerciales de clientelismo, la literatura de masas, de mercado. Es lo que llama *logic of success* (Wright, 2001c: 98). La autorrepresentación del poeta en virtud de su ambición de posicionamiento social como tal implica, además del parangón con los clásicos y sus trayectorias literarias, la identificación de su identidad con su *persona* literaria, convirtiéndose el autor en un actor representándose a sí mismo (*vid.* Helgerson, 1983: 136-138). Si para Helgerson el primer “professed, if not fully professional, poet”, aunque no pudiera ganarse la vida escribiendo, fue Spenser —quien primero se presentó como poeta— (Helgerson, 1983: 55 y 82), en nuestra literatura, el primero al que podemos llamar profesional, tanto por su beneficio económico como por su forma de entender su papel social y pretender el estatus de “poeta laureado” es sin duda Lope de Vega. En España hay constancia de la

---

<sup>165</sup> Es complicado extraer conclusiones generales sobre los escritores del Siglo de Oro, como vemos. Juan Linz intentó un análisis cuantitativo de la biografía de los intelectuales españoles de los siglos XVI y XVII utilizando la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, que abarca toda la producción literaria peninsular de 1500 a 1684, pero los resultados no fueron muy esclarecedores (*vid.* García Cárcel, 1988: 332-333). Una obra colectiva que resulta muy completa por acoger estudios sobre el estatus de autores de diferente sexo, condición social, procedencia, actividad intelectual, etc. es la que coordinan Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (2011).

coronación como poeta laureado de Pedro Mártir de Angleria (c.1457-1526) por parte de Fernando el Católico. Mandó coronarle con una triple corona de laurel, hiedra y oro por sus escritos homenajeando a los reyes y por su participación en la guerra de Granada (Pascual Barea, 2012: 794). Por otro lado, en el siglo XVI, desde 1552, la Universidad de Alcalá coronó como poeta laureado al ganador de las justas por las fiestas del Corpus. Era una coronación con todo el apoyo del rey y de los poderes de la corte, y su prestigio era muy considerable. Como explica Joaquín Pascual Barea,

[e]sta vinculación a la corte y el prestigio literario y ambiente humanista de la Universidad de Alcalá hicieron de estas justas el escenario idóneo para la proclamación anual en España de un poeta laureado, en una ceremonia equiparable a las que vieron coronar a otros poetas europeos por papas, emperadores, reyes, ciudades y universidades (2012: 793).

Fuera de estas coronaciones más o menos aisladas no estaba instaurado en España este puesto de prestigio de manera oficial, no existía la figura, en la época de Lope, de poeta regio o laureado, pero sí había precedentes de ella y existía también en otros países desde el Renacimiento, siguiendo la tradición clásica. Es por ello por lo que Lope tiene el afán durante gran parte de su vida de solicitar que se “restituya” la costumbre de nombrar poeta laureado ante la nueva situación de escritor profesional que realizaba oficial y extraoficialmente tantos servicios para la corte y los reyes. Lope no lo consiguió, pero quizá sus esfuerzos se vieron en otros autores a largo plazo, pues tanto Calderón de la Barca (1635) como Antonio de Solís (1651), posteriormente, fueron dramaturgos oficiales de Palacio, y Bances Candamo poeta oficial de Carlos II (1687) (Oteiza, 2011: 307). Este afán de Lope se ve desde “El origen divino de las letras” (poema “Al nacimiento del príncipe”, de 1605, por tanto), que haría imprimir en *La vega del Parnaso*, hasta al menos 1630 y el *Laurel de Apolo*<sup>166</sup> (vid. Sánchez Jiménez, 2018: 162) (aunque ya vemos que el hecho de que esté en *La vega*, última obra que preparó y de impresión ya póstuma, es significativo), a veces de manera muy explícita, como en la dedicatoria a fray Plácido de Tosantos de *La madre de la mejor*, en la *Parte XVIII* (1621): “La causa de no haber en España poetas famosos no es, como piensa Juan Segundo Hagiense en el libro séptimo de sus epigramas, *An vero paucis cum sis faecunda poetis / Laudem de tumulo quaeris acerba meo*, sino el poco favor de los príncipes, tan diverso del que se usa en Italia y Francia, donde todos los reyes tenían un poeta que se llamaba regio” (Vega, 1963: 181).

---

<sup>166</sup> Aquí Lope transmite la necesidad de laurear o coronar “en España algún poeta”, como hacían las universidades en la “felice edad pasada / que honrabas los científicos varones” (Vega, 2002c: 172).

La diferente dedicación a los diversos géneros literarios, como exponía García Cárcel siguiendo a Blecua, se explica en la exposición de Jiménez Belmonte como un rasgo distintivo más de los diferentes paradigmas de estas tres trayectorias literarias, sobre todo de la laureada y la profesional frente al amateurismo, cuya relación con la poesía pierde su privilegio a finales del siglo XVI. Como señalan Helgerson y Viala para los casos inglés y francés respectivamente, la trayectoria laureada y la profesional son modelos definidores de toda una carrera literaria o una vida (en ambos casos cada vez más su presencia social se define por el ser poeta, llegando a ser el primer rasgo de identificación de su imagen social), se relacionaban con géneros como la épica y el teatro y se apoyaban en la edición impresa. El amateurismo, en cambio, rechazaba el concepto de carrera literaria. Como explicaba Viala, una de las formas de practicar la literatura consistía en apropiarse del prestigio pero sin hacer de él el elemento principal de un estatus social. El amateurismo utiliza una parte de la autonomía naciente, el prestigio, inscribiéndose por lo demás en la lógica de una heteronomía tradicional: el rechazo a la “carrera” (1985: 185). Se restringía a una etapa biopoética (la juventud<sup>167</sup>), estaba ligado a composiciones amorosas de corte petrarquista y pastoril (lo que no estaba marcado era la estética, lo que demuestra que hubiera poetas nobles tanto gongoristas como antigongorinos) y privilegiaba, desdeñando el beneficio económico y el concepto de “carrera literaria”, la circulación manuscrita (Jiménez Belmonte, 2007: 27).

Según explica Carlos Gutiérrez, en un ambiente literario cortesano había tres tipos de público que determinaban las expectativas autoriales: la nobleza cortesana, el vulgo “ignorante”<sup>168</sup>, y lo que denomina “el metapúblico”, constituido por el conjunto de integrantes del campo literario (2004: 999). Aunque existía, por tanto, cierta tensión jerárquica bidireccional entre los miembros del campo de distinta procedencia socioeconómica, sobre todo entre los poetas nobles amateurs —con los que todos dentro del campo tenían que lidiar— y los profesionales (Jiménez Belmonte, 2007: 62), los escritores, independientemente del origen social, comienzan a utilizar un código

---

<sup>167</sup> El conde duque de Olivares aconsejaba en 1624 a la nobleza española la lectura y la protección de los ingenios grandes de España, pero a la vez advertía de los riesgos del amateurismo poético, sin condenarlo pero aconsejando no prolongarlo fuera de los límites de la juventud y de cierta postura aristocrática: “no afectéis ni profeséis la cultura, porque es peligro grande que corren los de capa y espada, ageno de su profession y vicio sin duda de que es menester huir” (*apud* Jiménez Belmonte, 2007: 22).

<sup>168</sup> O. Green ya explicaba, recopilando las referencias a este término en el Siglo de Oro y su etimología y su uso clásico, que la característica del vulgo es la ignorancia, además de la falta de discreción, y que en la mayoría de referencias a él destaca el resentimiento (1957: 192-194). Para su importancia y utilización estratégica en el *Arte nuevo* vid. Sánchez Jiménez, 2011d.

comprensible entre ellos, en el que cifran sus relaciones poéticas, marcando unas reglas del juego y correspondiéndose en el mismo código para poder compartir el mismo espacio poético (Jiménez Belmonte, 2007: 21). Si en el siglo anterior las diferentes clases sociales generaban sus propios escritores que daban expresión a sus gustos, intereses e identidad compartida, la apertura del campo literario abrió su espacio a nuevos productores de discursos que escribían orientando sus textos a un ámbito social diferente a aquel del que procedían, o a un espectro social mucho más amplio que un determinado estamento (Ruiz Pérez, 2010b: 35-36).

Si bien es cierto que el amateurismo poético de los nobles se reconfiguró en estas primeras décadas del siglo XVII por la necesidad de construir un nuevo *ethos* y en general un *habitus* en un estamento en crisis por los cambios en su misma médula (cortesanización, cambios de reinado y de poder, declive de la cultura triunfalista de guerra), la trayectoria realmente nueva que marca el inicio de un nuevo tipo de escritor es la profesional, no solo por el nuevo estatus económico y las dinámicas de mercado y oferta-demanda (además del prestigio que impulsó), sino por su necesidad de hacer de su actividad, su profesión, el motivo principal de su ser social: el presentarse como escritores. Como señala Viala, la dinámica interna del campo literario les conduce a hacer de la literatura un rasgo esencial de su personaje social, crea la posibilidad para los individuos de vivir como escritores o de su escritura. Es decir, que la literatura puede convertirse en una razón social, lo que será una innovación capital en la situación de los autores, que serán definidos socialmente mediante sus publicaciones como “autores” (Viala, 1985: 178 y 186).

Esta necesidad viene dada porque, según creemos, un rasgo esencial del nuevo escritor profesional es su pertenencia al estamento no privilegiado, con lo que ni su linaje, ni su familia, ni su nombre o herencia podrán proporcionarle ningún signo de identidad que ostentar, sino que su imagen social se creará por sus propias posiciones y actividad cultural dentro del campo literario y la sociedad. Así, el poeta profesional, como Lope de Vega, que será el mejor y quizá único ejemplo de esta importante y novedosa trayectoria, se verá obligado a tomar las riendas de su proyección social y su carrera a través del *self-fashioning* dentro y fuera de sus textos. En el libro más importante sobre el *self-fashioning* renacentista, que marcó un antes y un después en estos estudios, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, de Stephen Greenblatt, este explica sobre los autores que analiza que “[n]one of the figures inherits a title, an ancient family tradition or hierarchical status that might have rooted personal

identity in the identity of a clan or caste. With the partial exception of Wyatt, all of these writers are middle-class” (1984: 9). Del mismo modo, y siguiendo las intuiciones de Elizabeth Wright, creemos que a pesar de las diferencias religiosas e institucionales entre Inglaterra y España, los fenómenos que están detrás del *self-fashioning* son los mismos: el crecimiento económico y las oportunidades educativas durante el siglo XVI permitieron a muchos individuos de una “clase media” alejarse de los puntos de referencia tradicionales en cuanto a su identidad (la familia, la iglesia, el gremio)<sup>169</sup> y unirse al ejercicio literario a través del teatro (2001c: 18).

### 3.3.1 Profesionalización

La afirmación de la profesionalización de la escritura en la primera Modernidad española es una constante crítica que vemos repetida de forma regular (Strosetzki, 1997; Jiménez Belmonte, 2004; Tubau, 2007 y 2008; Ruiz Pérez, 2009 o García Reidy, 2013c), pero creo, como Simón Díaz con respecto a ciertas ideas sobre el mecenazgo, que “[e]l haber generalizado las discutibles conclusiones obtenidas de algunas biografías (Lope de Vega, Cervantes, Góngora, etc.) originó ese cuadro tan halagüeño como inexacto” (1983a: 7), y que si bien se dan muchos pasos adelante en la profesionalización, quizá solo el caso de Lope cumpla con todas las condiciones (las que la época histórica, cultural y material permiten y las que consideramos que el autor como agente de la historia y del campo literario habría de cumplir en cuanto a sus acciones y posiciones como en cuanto a su escritura y su autoconciencia profesional<sup>170</sup>) para hablar de una incipiente profesionalización, que no culminará realmente en España hasta el siglo XIX.

Como escribió García Reidy, quien con mayor profundidad ha estudiado estos procesos,

[l]a profesionalización de la escritura es un fenómeno diacrónico, fruto de una larga gestación no exenta de convulsiones, cuyos orígenes parten del otoño de la Edad Media y del que pueden encontrarse los primeros precedentes incluso en la antigüedad grecolatina. En el caso de España y otros países europeos como

---

<sup>169</sup> Un estudio sobre el *self-fashioning* que refleja este alejamiento de la identidad social preestablecida es el de Luciani (2004) sobre sor Juana Inés de la Cruz.

<sup>170</sup> Como dice Alejandro García Reidy: “El desarrollo de la conciencia misma de los literatos es, sin duda, el rasgo más complejo en la evolución de la profesionalización de los escritores. Hablar de la conciencia profesional o autorial de un escritor significa detectar las reflexiones metaliterarias presentes en sus textos, con las dificultades inherentes que supone adentrarse en un discurso autorreflexivo y de construcción de una identidad socioliteraria” (2013c: 28).



Inglaterra, Italia o Francia, debemos situar en los siglos XVI y XVII el momento histórico en el que tuvo lugar la primera gran crisis (en sentido etimológico de ‘cambio’) en la evolución de las estructuras culturales relacionadas con la literatura y la condición social de los escritores, y cuando surgieron las bases fundamentales para la plena profesionalización que se desarrollará definitivamente con la industrialización de la literatura en los siglos XVIII y XIX. Es a la Alta Edad Moderna donde el investigador debe volver la mirada para hallar las bases sobre las que se asienta, ya con una cierta solidez, el proceso de profesionalización de la escritura y toma de conciencia de los escritores de su propio oficio (2013c: 23-24).

Los elementos más importantes de este paulatino proceso de profesionalización son la expansión y normalización de la imprenta y el éxito del teatro comercial, que conllevan la desvinculación del mecenazgo y el clientelismo característicos de los ambientes cortesanos, la relación directa con el mercado entendido como estructura económica de amplia extensión social y sus leyes de oferta y demanda, la inestabilidad económica, entre la autonomía y la precariedad, o el surgimiento de un nuevo tipo de vínculos con un nuevo “público lector” (*vid.* Ruiz Pérez, 2009: 85-86). Podrían considerarse igualmente otros elementos que se enraízan en el concepto de profesionalización, como una producción abundante y una exploración casi sistemática, normalmente ligada a lo anterior, de diferentes géneros literarios (Escudero, 2011: 94; Ruiz Pérez, 2013: 165), que se han de contemplar junto a otras estrategias de autorrepresentación y autoconfiguración de los escritores en aras de un mejor posicionamiento como agentes del campo y como muestras de una nueva conciencia autorial diferenciada que se materializa en acciones, discursos y poses de diverso tipo.

### **3.3.1.1 Imprenta**

La tecnología y las técnicas de creación y transmisión de los textos no son solo elementos que condicionan el medio en el que se transmite y se comunica el conocimiento, sino que son también ejes de configuración de la *episteme*, en el sentido que le otorgamos anteriormente (*vid. supra* 3.1). Según Marshall McLuhan, “[t]oda tecnología tiende a crear un nuevo mundo circundante para el hombre. La escritura y el papiro crearon el medio ambiente social de los imperios del mundo antiguo. La espuela y la rueda, otros de vasto ámbito. Los distintos medio ambientes tecnológicos, no meros receptáculos pasivos de las gentes, son, por el contrario, procesos activos que dan nueva forma tanto al hombre como a otras tecnologías” (1972: 7-8). Del mismo modo que el paso de la oralidad a la manuscritura —y por tanto del eje temporal de la literatura al eje

espacial— fue un cambio epistémico y en cuanto a la antropología cultural fundamental y supuso un salto en la concepción de la autoría, existe también una diferencia abismal, como indica McLuhan, entre el hombre escribiente y el *homo typographicus*, es decir, entre la manuscritura y la imprenta. Según el estudioso de la galaxia Gutenberg, la grieta sería incluso mayor en este segundo estadio, pues las culturas de manuscrito permanecen globalmente táctiles-orales, y la escritura ejerce menos influencia en ellas que en la sociedad tipográfica. También Walter J. Ong propugna esta idea, situando el manuscrito en el mismo *continuum* de la oralidad, e interviniendo solamente la ruptura de forma progresiva con la imprenta (*vid.* Zumthor, 1989: 118-119).

La aparición de la cultura de la imprenta tiene consecuencias fundamentales en el embrionario concepto de *literatura*, tanto por el cambio en el *status* social con el reconocimiento gradual de la propiedad intelectual, como por su autodefinición, consecuencia de añadir a su fórmula los criterios de conveniencia y decoro. La separación de los textos de sus marcos comunicativos originales impone restricciones sobre el texto. El papel catalizador que lleva a cabo la imprenta y su mercado asociado en su proceso de distanciamiento entre creador y público, como explica Ruiz Pérez, es un factor determinante en la consolidación de la literatura moderna; se trata “de un distanciamiento físico (y temporal) impuesto por una difusión mediata y multiplicada de los textos originales, con la consiguiente inclusión de la heterogeneidad del público, esto es, diversidad entre sus componentes, pero también diferencia de éstos con el poeta” (Ruiz Pérez, 2011: 366). Como dicen Godzich y Spadaccini, “las consideraciones sobre el decoro y la propiedad surgen para evitar ciertas formas de recepción y para adelantarse a algunos de los peligros asociados a las incertidumbres relativas a la identidad, edad, género, *status* social, y orientación ideológica del lector” (1998: 100). Esto es, la implantación de la imprenta y la cultura que lleva aparejada influye en el concepto de *literatura* de forma global y en los diferentes agentes de la comunicación literaria. En definitiva, podemos decir, con García Aguilar, que “[l]os tipos móviles de plomo fundido ideados por Gutenberg marcan un punto de inflexión en la creación literaria, su circulación material y social, así como su recepción” (2006b: 23).

En cuanto a su recepción, Marshall McLuhan explica que la prensa de tipos móviles creó un nuevo mundo circundante totalmente inesperado: el público, que la tecnología del manuscrito no había conseguido expandir a escala nacional. En esta nueva época, sin embargo, “[l]a característica del «público» creado por la palabra

impresa fue una intensa conciencia de sí mismo, de orientación visual, tanto en el individuo como en el grupo” (1972: 7-8). La imprenta creó su propio público al igual que lo hizo el teatro comercial, produciendo algo nuevo, a pesar de que el teatro como género ya existiese; “lo que es *nuevo* es que haya aparecido el espacio de lo público y con él haya aparecido el público, es decir, el mercado a nivel ideológico y por tanto literario. Al aparecer la «taquilla», el público que paga su entrada, todo ha cambiado” (Rodríguez, 2003: 43).

La imprenta llegó a España a comienzos de la década de 1470. En 1472 se instaló la primera en Segovia de mano del maestro impresor Juan Parix de Heidelberg. En 1575 ya contaban con talleres en Valencia, Barcelona, Zaragoza, Sevilla, Burgos, Tortosa, Salamanca, Zamora, Coria, Toledo, Huete, Gerona, Lérida y Murcia. La expansión, por tanto, es rápida, y cuenta con el beneplácito de los Reyes Católicos, que eximen a los libros del pago de impuestos, porque sirven al engrandecimiento del reino y favorecen la cultura de sus súbditos (García Aguilar, 2006b: 25. Para una visión general de la imprenta en España en el Siglo de Oro *vid.* Marsá, 2001). A partir de 1492, fecha del descubrimiento de América y de la publicación de la gramática de Nebrija, primera en lengua vernácula en Europa y que dedica a Isabel la Católica, diciendo que la lengua siempre había sido compañera del Imperio, las imprentas españolas tenían el mayor mercado de público lector en el mundo, con un Imperio cada vez más extenso y con más lectores a lo largo del siglo XVI, y por tanto no había preocupación alguna por la demanda, que seguía creciendo. Antes de 1521 veintinueve ciudades habían acogido ya la instalación de imprentas (Godzich y Spadaccini, 1998: 101), pero, como afirmaba Cruickshank, el impacto de la imprenta en el mercado del libro y concretamente en el estatus de *autor* fue muy gradual (1978: 800).

Con el estancamiento poblacional y la pérdida de territorios durante el siglo XVII, las imprentas y libreros españoles superaban la descendente demanda, de modo que se produjo una mayor competencia entre estas (Cruickshank, 1976: 2-3). Además, los mismos monarcas que habían contribuido a su expansión cambiaron su actitud en las siguientes dos décadas, percatándose, como había hecho ya antes el Sumo Pontífice, del poder de la imprenta para la influencia ideológica del pueblo y considerando su peligrosidad hasta tal punto que establecen unas medidas obligatorias de control previo mediante la *Pragmática* de 1502: prohíben la impresión y venta de libros que no obtuvieran la licencia preliminar que debían conceder las autoridades civiles y religiosas (García Aguilar, 2006b: 25, Lucía Megías, 1999). La pragmática de 1558 y el inicio de

los *indices librorum prohibitorum*, el cierre de fronteras, las restricciones tridentinas tomadas como leyes del reino por parte de Felipe II, además del golpe decisivo de la concesión real a las provincias flamencas del privilegio de impresión de los textos religiosos que más beneficios comportaban, produjeron una retracción en la industria de la imprenta peninsular, cuya recesión, visible en la reducción en número, volumen y calidad tuvo como consecuencia el aumento de precios del papel y el empobrecimiento de materiales y técnicas, en un círculo vicioso que corta la expansión y el éxito de la industria (Ruiz Pérez, 2010b: 41-42).

Por otro lado, en relación directa con ese crecimiento demográfico en el siglo XVI que continúa en las ciudades<sup>171</sup> en el XVII, en gran parte por el éxodo rural, se instauraron formas económico-sociales que, en diferentes grados, se han calificado como producción masiva, como fue considerada en la época la industria de la imprenta. Desde mediados del siglo XVI se decía que la cantidad y reducido coste de los libros determinó que todo el mundo pudiera permitírselos. Suárez de Figueroa se pronunciaba sobre las grandes cantidades de libros que la impresión mecánica era capaz de dar al mercado, y afirmaba que “por esta causa, los libros, antes raros y de gran precio, se han vuelto más comunes y cómodos” (*apud* Maravall, 1980: 190-191), y el publicista protestante John Foxe vio providencial, literalmente, el descenso de los precios de los libros religiosos gracias a la imprenta (Bouza, 1997: 34). Por tanto el incremento del público lector, más allá del desarrollo de la alfabetización, ha de entenderse como consecuencia directa de la industrialización de la producción de libros por medio de la imprenta (Strosetzki, 1997: 168).

Como defendíamos en el apartado 2.5.3 (*vid. supra*), la imprenta es una condición *sine qua non* para la profesionalización del escritor, y esta una de las claves para el vuelco definitivo de la función-autor en la literatura, por lo que es normal, como decía Chartier, que tendamos a relacionar la definición moderna de autor con los recursos y exigencias de la publicación de textos en la imprenta (1993: 70). Ya Lope de Vega, frente al conservadurismo de la nobleza letrada de su tiempo y los escritores que rechazaban la divulgación no manuscrita de sus obras, decía en un soneto de *La Circe*, de 1624: “Silvio, si conocer poetas quieres, / a las obras impresas te remite: / que aquéllas son las verdaderas señas” (Vega, 1983a: 1293), si bien es verdad que la inteligencia estratégica de Lope lo lleva a recurrir complementariamente tanto a los

---

<sup>171</sup> Para la relación entre imprenta y marco urbano, por factores como el aumento de la alfabetización, la aparición del tiempo libre como ocio y los cambios económicos, *vid.* Ruiz Pérez, 2010b: 42-48.

novedosos volúmenes de versos como a los pliegos, en la nueva modalidad que inaugura de *pliegos cultos*<sup>172</sup>, como forma más cercana a la práctica cortesana y a la relación del noble con las letras (Ruiz Pérez, 2013: 167). Y es que el comercio, al dejar de depender de valiosos manuscritos con la reproducción de libros impresos, se expandió, y esa reproductibilidad coadyuvó también a una ampliación del espacio personal geográfico-temporal del autor y posibilitó una creciente importancia de la cuestión de la autoría en la literatura (Strosetzki, 1997: 170-1). Conviene recordar también las palabras de Elizabeth Eisenstein, que expone cómo la imprenta provocó que la actitud de muchos escritores hacia sus obras empezara a caracterizarse por el individualismo posesivo, en un progresivo avance de la noción de *autor*, y que los conceptos de *plagio* y *copyright* estén supeditados a la aparición de la imprenta (1994: 88). Como resumen Godzich y Spadaccini:

Es sabido que el derecho a publicar un determinado texto dio paso a una competencia e introdujo las cuestiones relacionadas con el monopolio y la piratería. De esta manera la imprenta no sólo obligó a definir legalmente lo que pertenecía al dominio público, sino que cambió, también, las actitudes de los escritores hacia su trabajo. Aunque los conceptos de plagio y de derechos de autor no existían en la cultura comunitaria del juglar, el nuevo modo de producción inaugurado con la imprenta propició la institucionalización de esos conceptos (1998: 101).

La impresión no solo influye en el nuevo concepto de autoría por estos aspectos de propiedad, sino también por el añadido de la *edición* que tienen los textos impresos, tanto por parte de los mismos autores como por la de los editores y libreros que se encargan de la impresión, venta y distribución, con el proceso de promoción<sup>173</sup> que estas actividades empiezan a necesitar<sup>174</sup>. La edición comienza a ser, además, un procedimiento de autorización y legitimación. Si tenemos en cuenta que el editar cobra importancia en el humanismo con el componente filológico que implica la edición (recuperación, fijación y difusión) de los textos clásicos por parte de los humanistas italianos, entenderemos la traslación que de la valoración de la edición se hace progresivamente en los textos de poetas contemporáneos. En esta problemática

---

<sup>172</sup> Como explica Ruiz Pérez, la publicación de sus pliegos y la crítica a esta forma de distribución no son posturas antagónicas: “[l]a distancia crítica de Lope respecto al comercio de pliegos más vulgares se manifiesta en referencias satíricas y denuncias, pero ello no supone contradicción con su práctica editorial. Todo lo contrario: además de centrarse de manera específica en la denuncia de lo que en ello hay de piratería de sus textos, ratifica que su práctica editorial en este formato se encuentra muy alejada de los hábitos, modos y materiales del cordel y los recitados de ciegos” (2013: 169, n. 5).

<sup>173</sup> Sobre la promoción y propaganda que los propios autores llevan a cabo en los prólogos para la extensión del público lector y los diferentes argumentos que utilizan *vid.* Strosetzki, 1997: 188-189.

<sup>174</sup> Un análisis compartimentado de todo el proceso que se lleva a cabo para la producción de un libro se puede leer en Rico (dir.), 2001. Para la venta y distribución de libros impresos en el Siglo de Oro, tomando como referencia 1615, *vid.* Moll, 1998.

disolución de la *auctoritas* la edición va cobrando importancia en la autorización de los textos y por tanto en la función del autor moderno y el nuevo concepto de autoría (Ruiz Pérez, 2011: 366). Es “el desplazamiento del parnaso del *antiqui auctores* a otro moderno y nacional, heredero del anterior y apto para una institucionalización similar” (Ruiz Pérez, 2010b: 158).

La literatura da cuenta de la nueva tecnología, con alusiones explícitas a la nueva industria en sus textos: en el *Quijote* hay una escueta descripción de una imprenta barcelonesa de hacia 1615 (II, 62). El Quijote ve escrito sobre una puerta “Aquí se imprimen libros” y dice contentarse mucho, porque hasta entonces no había visto ninguna imprenta y deseaba saber cómo eran. El Quijote es defensor del viejo orden, pero sí parece mostrar interés por la nueva tecnología, gracias a la cual habría leído tantos libros de caballerías. Quevedo reflexiona (2003: 179) en un soneto sobre la relación con la tradición y la importancia que cobra la imprenta: “Las Grandes Almas que la Muerte ausenta, / de injurias de los años vengadora, / libra, oh gran don Josef, docta la Imprenta”. Lope la introduce como tema en su comedia *La octava maravilla*, en la que un criado dice leer en un panfleto que un hombre ha dado a luz en Granada, y ante la reacción desdeñosa del señor, el criado exclama: “¿Está de molde, y te burlas?”, poniendo de manifiesto la influencia que lo reproducido en imprenta tenía en la gente (Cruickshank, 1978: 808). En *Fuenteovejuna* se introduce también el tema, en un diálogo en el que se ponen de manifiesto los beneficios pero también los peligros de la reciente invención (*vid.* Cruickshank, 1978: 808):

No niego yo que de imprimir el arte  
 mil ingenios sacó de entre la jerga,  
 y que parece que en sagrada parte  
 sus obras guarda y contra el tiempo alberga:  
 ...Débese esta invención a Cutemberga,  
 un famoso tudesco de Maguncia  
 en quien la fama su valor renuncia.  
 Mas muchos, que opinión tuvieron grave,  
 por imprimir sus obras la perdieron;  
 tras esto, con el nombre del que sabe,  
 muchos sus ignorancias imprimieron (Vega, 2001: vv. 909-920. *Vid.* también Profeti, 2004: 10).

Y en otro momento de la obra, dudando Leonelo de que su invención haya servido para mucho:

Barrildo	La impresión es importante.
Leonelo	Sin ella muchos siglos se ha pasado y no vemos que en este se levante un Jerónimo santo, un Agustino (Vega, 2001: vv. 927-931).

En el *Arte nuevo* también comenta Lope, casi de pasada, la impresión de comedias de Lope de Rueda, calificándolas de “vulgares”, quizá queriendo justificar sus propias impresiones, que estaría pensando en llevar a cabo con unas comedias de mucha más calidad que aquellas “vulgares” de Lope de Rueda (Profeti, 2011: 352-353).

### 3.3.1.2 Explosión del teatro comercial

Podemos decir que el corral es al teatro lo que la expansión de la imprenta es al mundo del libro, en la medida en que es un medio de producción de masas a través de un instrumento diferente. El éxito del teatro comercial es uno de los factores importantes en la profesionalización del escritor y, por tanto, en la configuración o reconfiguración autorial que se produce en el Siglo de Oro. Varios son los elementos que hay que tener en cuenta para atender al éxito de este nuevo teatro y su auge: el aumento de la población en todo el territorio español durante el siglo XVI y el crecimiento que continúa dándose en las ciudades a lo largo del XVII, la profesionalización de las compañías teatrales y el papel de los “autores de comedias” (directores de compañías), junto a la regularización que del teatro y su mundo se hace en esta época (regulación en torno a las compañías de título y de la legua, beneficios directos para los hospitales, regulación de la publicación en la imprenta, debate sobre la licitud y la moralidad del teatro, etc. [vid. García Berrio, 1978]), el paso del teatro únicamente religioso y ligado al calendario festivo cristiano (las fiestas del Corpus, sobre todo) a un teatro también profano que cubre una variedad de temas mundanos, y con esto la traslación del teatro desde la corte, las iglesias o las plazas públicas a los corrales (y su construcción, su estructura concebida para que todos quepan —en cuanto a número y a clases sociales, sexo, etc.—), y por último el hallazgo de una fórmula que se ajusta al gusto del público y que Lope encuentra en una serie de nuevas características (tres actos, verso, enredo, ruptura de reglas aristotélicas, mujeres en la escena, tema de la honra, mezcla de lo trágico y lo cómico<sup>175</sup>, figura del gracioso, etc.). Los ingredientes de esta comedia nueva que cosecha el éxito en el teatro español son importantes, pero más aún nos importa la conciencia de Lope de Vega de que es el

---

<sup>175</sup> Recordemos que “Lo trágico y lo cómico mezclado” es sintagma del *Arte nuevo* (Vega, 2016: 92). Este aspecto de la unión de los géneros en la comedia nueva ha sido ampliamente estudiado y debatido (vid. un buen resumen de Pedraza en Vega, 2016: 295-312). Hay que diferenciar “mezcla” y “mixtura” en cuanto a lo cómico y lo trágico en el teatro (vid. Arellano, 2011c: 223-247).

dramaturgo el que ha de adaptarse al público y sus reglas si quiere tener éxito, no el público —vulgo con el gusto no educado en su mayoría— el que va a cambiar su gusto.

Ya lo dice Lope en el *Arte nuevo*:

y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron;  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto (vv. 45-48. Vega, 2016: 87).

E igualmente consciente es Cervantes cuando publica sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615) tras no conseguir representarlos, como sabemos por sus quejas en el Prólogo, donde arremete contra un sistema dramático y unas compañías que no quieren representar comedias que se salgan de la línea marcada por la Comedia Nueva, que saben la fórmula del éxito, y por eso declara sobre Lope: “entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas”. Un año antes, en la *Adjunta al Parnaso*, ya expresaba que los autores de comedias no querían las suyas para representarlas porque “como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastriego”. Cervantes está en contra, en última instancia, de la venalidad de un género literario que él tiene en mucha consideración (por eso creemos que a pesar de la ambigüedad de las palabras dedicadas a Lope en el Prólogo a las ocho comedias, no es ironía lo que está detrás de la expresión “monarquía cómica”, como quieren algunos autores como Sánchez Jiménez [vid. 2006: 82]). Ya en la primera parte del *Quijote* se queja Cervantes de la mercantilización de las comedias con la profesionalización de las compañías, porque ha devaluado el arte dramático: “por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren”.

El inicio de la cadena que desemboca en el éxito del teatro comercial está en la transformación de la sociedad en espacio urbano, que hace que haya una demanda social de representaciones teatrales (por parte de varias capas de la sociedad) tan consolidada como para propiciar la creación de compañías profesionales y edificar espacios específicos para la representación. El éxodo rural, que condiciona el aumento de la población urbana desde finales del XVI (puesto que en términos generales desde ese momento la población nacional se estanca o descende), hace surgir un nuevo tipo de cultura que sustituye a la que la forma de vida rural acompañaba, la que Maravall



llama cultura *kitsch* (García Reidy, 2009a: 246; Maravall, 1980: 186). Como explica Maravall:

Ante esta situación se hacía necesaria una cultura que reemplazara a la anterior, derivada como un subproducto de la superior cultura: el *kitsch*. Éste no puede tomarse como una divulgación de reducidas proporciones del saber de los cultos, de pequeñas dosis de cultura elevada que se transmite más o menos groseramente a otras capas. No: se trató, ya entonces, de fabricar una cultura vulgar para las masas ciudadanas, probablemente [...] según un nivel dado que correspondía al de clases medias, las cuales eran las que sabían leer y practicaban esta actividad cultural más asiduamente, porque en su tipo de vida había un margen de ocio suficiente para dedicarse a la lectura u otras actividades de tal tipo. (Aunque, en la novela y en el teatro —y si atendemos a sus elementos iconográficos, también en la pintura—, aparezcan cultismos que parecen corresponder a una formación superior, en general son productos que equivaldrían a lo que algún sociólogo ha llamado el *midcult*, y, aun en muchos casos —como en jácaras, mojigangas y otras clases de representaciones teatrales—, hay que aceptar que se trate de puro y simple *masscult*). En cualquier caso, estamos ante manifestaciones de *kitsch*, al que pertenece la mayor parte de la producción teatral y novelística, especialmente, del XVII. No otra cosa significan los miles y miles de comedias lanzadas al consumo de la época (1980: 186-187).

Ante esta demanda social creciente de un nuevo tipo de cultura, comienzan a utilizarse los patios de las casas para representaciones urbanas circunstanciales pero independientes de las celebraciones eclesiásticas. Desde 1568 hay en Madrid testimonios de la utilización de patios para representaciones teatrales a cargo de la Cofradía de la Pasión y poco después de Nuestra Señora de la Soledad, pero el paso definitivo para la profesionalización y para la mercantilización del teatro es el establecimiento de lugares fijos para la representación, que se da también por las necesidades económicas de Cofradías con hospicios y hospitales a su cargo. Los primeros corrales permanentes no estuvieron en Madrid, sino que comenzaron a finales del siglo XVI en Valencia, Toledo y Sevilla. La construcción de espacios pensados para la representación supone la mayoría de edad del teatro como institución comercial; en Madrid la edificación del primer local de nueva planta para el teatro fue en la calle de la Cruz en 1574, y poco después se construyó el de la calle del Príncipe (*vid.* Díez Borque, 1978: 3-5). Un nuevo paso supone también el hecho de que las cofradías se hicieran propietarias y no arrendatarias de los corrales, lo que conlleva la puesta en marcha de la máquina administrativa y hace surgir la figura del arrendatario como responsable comercial de la representación, hecho que se da hasta 1638, cuando el Ayuntamiento de Madrid se encargará de la administración de los teatros de la ciudad, y no las cofradías (Díez Borque, 1978: 9 y 13). Un signo de la importancia que adquiere el teatro en la sociedad madrileña y urbana en general, y de la conciencia que de esto tienen los círculos administrativos y de poder, es la meticulosa intervención oficial en la

reglamentación de los teatros madrileños, tanto con figuras como las del Protector o los diferentes tipos de comisarios para distintas funciones como por la regulación de las compañías, que desde 1600 necesitan una licencia real para tener título de compañía fija (en dos decretos se establece que las compañías de título real solo podrán ser 8), o pasar a ser compañías de la legua (hasta 1646, cuando se prohibieron) (Díez Borque, 1978: 18-33 y Oehrlein, 1998). Además, el tener en cuenta el teatro y las gentes que lo sustentan en esta reglamentación supone una determinación para la visión que de él y sus profesionales tenía la sociedad, más allá de la asociación con la vida bohemia (*vid.* Díez Borque, 1978: 80-90) y la acusación de inmoralidad de algunos miembros de órdenes religiosas<sup>176</sup>: “Las autoridades y las comisiones oficiales del Estado y de la Iglesia que organizaron y reglamentaron la vida teatral, por su parte, se mostraron mucho más abiertas y pragmáticas en su actitud ante el teatro, y tenemos en su comportamiento la clave para el sorprendente aprecio de la profesión del actor en la sociedad” (Oehrlein, 1998: 258).

El asentamiento de lugares fijos para la representación y la ordenación exhaustiva de su funcionamiento implican de forma directa el camino hacia la profesionalización de la representación y su agrupación en las entidades autónomas que son estas compañías, con una jerarquía interna y una estructura administrativa y económica bien perfiladas y diferentes categorías según el número de actores con los que contaban (García Reidy, 2009b: 29; Díez Borque, 1978: 35). Las compañías de título tenían una treintena de personas, contando con el apuntador, el guardarropa, etc. Los puestos de que podían constar eran el autor de comedias, la primera, segunda, tercera, cuarta (a veces quinta) dama, el primer, segundo, tercer galán, el primer y segundo gracioso, el primer y segundo barba (representante de hombres de cierta talla e importancia como padres o reyes), el vejete (viejo cómico), el primer y segundo músico, el arpista, el apuntador, el guardarropa y el cobrador. Cada actor quedó identificado con su tipo de papel, y la relación entre el autor y la compañía no era de autoridad, sino de simbiosis (*vid.* Oehrlein, 1998: 249-250).

---

<sup>176</sup> Los que abrieron el debate sobre la licitud del teatro. Como dice Oehrlein, “hay que tomar en consideración que los adversarios del teatro constituyeron un grupo muy reducido; fueron casi exclusivamente miembros de órdenes religiosas. Estos enemigos confesaron, incluso, no haber asistido nunca a un espectáculo teatral y cayeron en un círculo vicioso de argumentos” (1998: 258). Vítse señala que esta controversia sobre la licitud del teatro tiene en la cuestión ética, basada en las ideas de santo Tomás de Aquino, solo uno de sus componentes; el otro sería una polémica estética sobre el nuevo género de la tragicomedia y su mixtura, la controversia con los aristotélicos (1990: 33-249).

Los actores reciben por cada día una *ración* (no un pago extra por cada representación), y al final de la temporada una participación (*parte*) en el dinero de la *caxa* común, aunque su remuneración dependía del tipo de papel pero también de su valía<sup>177</sup> (Oehrlein, 1998: 251-2; Díez Borque, 1978: 80-81). Los representantes crearon la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la que formaban parte los miembros de las compañías teatrales de título y sus familias, reforzando así los vínculos de una comunidad de profesionales de entre la que casi exclusivamente salían las nuevas generaciones de comediantes (Oehrlein, 1998: 259-60).

La amplia demanda social de comedias por el alto consumo y la competencia entre compañías hace que estas se vean obligadas a renovar continuamente su repertorio con nuevos títulos. Ante esta demanda de obras al principio las compañías contaban entre sus actores con quienes se encargaban de escribir las comedias. En los años cuarenta del siglo XVI se encuentran ya datos de pagos a actores por representaciones, tanto de instituciones civiles y eclesiásticas como de particulares. Se habla por esta causa de profesionalización de los actores en esa época (Ojeda Calvo, 2011: 291; Diago, 1990: 46), aunque el teatro fuera todavía una celebración circunstancial, sobre todo ligada a las fiestas del *Corpus Christi*, como bien explicó Teresa Ferrer Valls (2003: 252), relacionadas con “la conformación del gusto de las capas más amplias de la población, que se forjó necesariamente —antes de la existencia de un teatro regular y comercial— en las fiestas y espectáculos públicos”. Estos espectáculos supondrían una fuente de ingresos nada desdeñable para los actores, junto con las representaciones en la corte para particulares, y de forma paulatina posibilitarían el abandono de la profesión fija artesanal que solían tener los actores (Lope de Rueda era batihoja, Alonso de la Vega y Tomás Gutiérrez, calceteros, o Pedro de Montiel hilador de seda, por ejemplo). Es importante, como señala Canet, por estos antecedentes gremiales y por el carácter urbano del nuevo teatro, el papel fundamental de los grandes núcleos urbanos como Valencia, Toledo, Madrid o Sevilla, donde hay un importante ambiente teatral, la definitiva estructura gremial, una amplia tradición de teatro religioso y la posibilidad para un gran número de “burgueses” de asistir a la universidad (Canet, 1991: 84). Según algunos datos con los que cuenta la crítica, estos primeros representantes, como Lope de

---

<sup>177</sup> Se puede consultar un cuadro sinóptico de la ganancia de los actores según su categoría entre las páginas 80 y 81 de Díez Borque, 1978. Para una idea global de los actores y compañías del teatro aurisecular es imprescindible el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* realizado por el grupo de investigación de la Universidad de Valencia que dirige Teresa Ferrer Valls. También el artículo de Pedraza Jiménez, 2018c. Para explorar la importancia de la figura del *autor de comedias* en la consolidación y el desarrollo del teatro profesional *vid.* González, 2011.

Rueda o Alonso de la Vega, eran también autores de los textos que representaban, por lo que son llamados actores-autores o actores-representantes. Luis Fernández Martín puso en circulación en su obra *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid* un contrato de 1594 de la compañía de Alonso de Cisneros en el que se fijan pormenorizadamente las tareas de sus miembros. Como explican Arata y Vaccari,

Alonso del Castillo tenía la obligación de componer cinco comedias (dándole la compañía «trazas» para dos de ellas) y dos autos para la fiesta del Corpus, y escribir los carteles de las comedias. Por todo ello, «recibiría ocho reales». Es decir, la compañía entregaba al actor un guión dramático en prosa de la comedia (si no interpretamos mal el significado del término «traza») que Alonso del Castillo, probablemente hábil versificador, transformaría en un texto dramático en verso (2002: 27).

Ojeda Calvo pone de relieve un deseo de significación del hecho teatral por parte de estos autores-actores, y, ligada a ello, una conciencia creadora-autorial que se manifiesta tanto en sus prólogos y ediciones como en la reivindicación de sus modalidades teatrales. En un documento de 1592 Alonso Remón da poder a Gaspar de Porres y Alonso Sedano para poder embargar la comedia sobre San Juan Evangelista que compuso y le vendió, pudiéndola representar solo él (“como cosa suya”), y tratando de “delincuentes” a quienes las tuvieran o representaran, solicitando finalmente que “se me entreguen los papeles de la dicha comedia que así yo hice e compuse”. Juan de la Cueva, por su parte, muestra su preocupación al disponer en su testamento que se custodien sus obras en el convento de la Cartuja de Sevilla, porque quiere “que lo que he trabajado no se pierda sino que quede memoria” (*apud* Ojeda Calvo, 2011: 299). Ambos son buenos ejemplos de conciencia autorial y defensa de la autoría, tanto en cuanto a la propiedad como en cuanto a la estimación y dignificación de su actividad.

Aunque estos autores-representantes se mantuvieran durante cierto tiempo en el siglo XVI y reaparecieran a partir de cierto momento en el XVII, como testimonia Quevedo en *El Buscón* (*vid.* Arata y Vaccari, 2002: 28, n. 4), pronto se vio la necesidad por parte de las compañías de comprar las comedias a agentes externos, dramaturgos profesionales que vendían sus comedias a diferentes compañías, sin exclusividad con ninguna (en un cómputo general, Lope escribía para entre cinco y once compañías diferentes por lustro [García Reidy, 2009a: 265]). Las compañías vivían de los ingresos que les proporcionaba de forma directa el público, y los dramaturgos de las compañías que los necesitaban para atraer a ese público a sus representaciones, conscientes ya del capital simbólico que tenían sus nombres.

En este panorama de un incipiente teatro profesional, por parte tanto de las compañías como de los dramaturgos, Lope expresa en infinidad de ocasiones la pobreza en la que se encuentra y la humildad con la que tienen que vivir él y su familia por lo poco productiva que es su fama económicamente. Debemos entender estas quejas, sin embargo, en primer lugar como un intento de desligarse de la escritura como actividad comercial, una mercantilización que no estaba bien vista a ojos de nobles y cortesanos, como comentaremos más adelante, y en segundo lugar como una especie de *captatio benevolentiae* de Lope hacia sus protectores, ante los que siempre mostraba su necesidad para que estos le concedieran más beneficios y prebendas. Por eso Lope en los escritos y cartas privadas expresaba abiertamente la comercialidad de sus comedias y la razón por la que las escribía, mientras que en público, hasta mucho más adelante, no quería que se asociara su imagen pública con una literatura venal. Como dice García Reidy,

Lope habla en sus cartas de su labor literaria desde la perspectiva de un escritor plenamente inserto en un mercado en el que la creación literaria es un producto estético con un valor económico, parte del cual revierte en forma de ganancias para su autor. La realidad del escritor que participa de un engranaje cultural plenamente mercantilizado y articulado en torno a relaciones profesionales halla así eco en la voz epistolar del Fénix. Sus alusiones no encubiertas, sino francas, acerca de su dependencia económica de su pluma revelan la conciencia de un escritor que sabe que su oficio es su beneficio (2013c: 210-211).

En 1619, gracias a 500 reales que le ofrece el duque de Osuna, sobrevive un año sin necesidad de vender sus comedias, como dice en una carta: “Yo he estado un año sin ser poeta *de pane lucrando*: milagro del Señor duque de Osuna”, lo cual significa que fuera de estos regalos excepcionales lo era. Ya en 1604 en carta a un conocido decía: “Si allá murmuren de ellos [sus escritos] algunos que piensan que escribo por opinión, desengañeles V. M., y dígales que por dinero”, y también en una epístola en *La Circe*: “Necesidad y yo, partiendo a medias, / el estado de versos mercantiles, / pusimos en estilo las comedias” (Vega, 1983a: 1197).

No negamos que Lope sufriera problemas económicos, pero esto no se debe tanto a la ausencia de grandes ganancias como a su capacidad para gastarlas con mayor facilidad aún que para ingresarlas componiendo. Como dice Díez Borque, quien primero se ocupó seriamente de estipular sus ganancias, “los ingresos de Lope fueron —comparativamente— muy superiores a lo que él parece reconocer y la comedia, considerada como fuente de ingresos, le produjo buena cantidad de dinero. En todo

caso, los agobios económicos de Lope no se deberían tanto a una escasez de ingresos, como a una falta de medida en su vida” (1978: 93).

Los dramaturgos como Lope, que vendían sus comedias a diversas compañías, no cobraban derechos de representación, sino que vendían sus obras al autor de comedias (pago a tanto alzado), que de esta manera adquiría todos los derechos sobre ellas. Se ha sabido que durante los primeros años del siglo XVII la suma que se solía pagar a Lope por comedia eran 500 reales y 300 por un auto. Si creemos a Rennert y Castro cuando afirmaban que Lope escribía una media de una o más comedias por semana podemos ver que sus ingresos no eran nada despreciables, sabiendo que según el presupuesto confeccionado por Álvarez de Toledo un contribuyente pobre tenía bastante al día para vivir con 30 maravedíes, y 500 reales son 17.000 maravedíes, o si consideramos con datos históricos cuáles eran las posibilidades adquisitivas con 500 reales en la primera mitad del XVII (Díez Borque, 1975 y 1978: 102-107). Siguiendo los cálculos de Montalbán, que da cuenta de lo que ganó Lope con sus comedias, se deduce que los ingresos medios anuales que Lope consiguió como escritor fueron de 500 escudos, lo cual supondría dos tercios de sus ingresos medios, o incluso más. Además, Montalbán calcula que con sus autos sacramentales sus ganancias pudieron ser de 6000 ducados (García Reidy, 2013c: 181). En cuanto a la impresión de sus obras teatrales, afirmaba Díez Borque en 1978 que “[n]unca una obra impresa ha supuesto mucho económicamente para el autor, si no se consigue una difusión máxima, o sea, un público mayoritario, y para la comedia impresa —por ejemplo— sabemos que su público estaba constituido por «doctos» y no por el vulgo, extenso en número” (1978: 98-99). Sin embargo, siguiendo los datos aportados por Montalbán, no se puede decir que los ingresos por las publicaciones fueran desdeñables: si recibió, como es bastante probable, 80 ducados por volumen de comedias y 100 por sus obras no dramáticas, la cantidad total incluso doblaría la cifra propuesta por Montalbán. Lope preparó la publicación de 14 partes de sus comedias (quince contando la *Parte IV*, en cuya preparación intervino), lo que supondría unos 1200 ducados. En cuanto a su producción no dramática es más complicado saber los ingresos por la venta de sus privilegios, porque algunos fueron sufragados por autoridades públicas. Imprimió diecisiete obras, lo que podría haber supuesto 1700 ducados si calculamos que por cada publicación pudo haber recibido unos 100 ducados. El total de los ingresos por la obra dramática y la no dramática podría ser de 3000 ducados, el doble de la cifra ofrecida por Montalbán (García Reidy, 2013c: 183-184).

A estos habría que añadir los encargos de instituciones eclesiásticas, civiles (el Ayuntamiento de Madrid) y académicas (la Universidad de Salamanca) y de particulares (las comedias genealógicas o la comedia sobre el Rosario para el conde de Lemos), los ingresos por mercedes (500 escudos en 1619 del duque de Osuna, por ejemplo) y prebendas eclesiásticas (la prestamera de la villa de Alcoba, situada en tierras de Baena, que le rentaba 300 ducados al año, o el cargo de procurador fiscal de la cámara apostólica en el arzobispado de Toledo, ambos proporcionados por el duque de Sessa), sus ingresos por su condición sacerdotal o por las dotes de sus dos mujeres (*vid.* Díez Borque, 1978: 107; García Reidy, 2013c: 192-194). Pero podemos asegurar que la escritura teatral fue a lo largo de su vida su mayor fuente de ingresos y la base de su sustento económico. Esto no solo conlleva una demostrada profesionalización o semiprofesionalización, sino también una identidad para su ser social y profesional y un juego de aceptación de esta, y sobre todo una conciencia de la maleabilidad de su *ethos* y su imagen proyectada en sus obras y su autoconfiguración en sociedad.

Más allá del cálculo o el análisis de las ganancias netas de Lope como dramaturgo o escritor en general, lo que está totalmente fuera de dudas es su capital simbólico entre las clases populares. Si bien Lope se sintió siempre infravalorado por los más poderosos y criticado por una corriente de la intelectualidad de la época (recordemos sus polémicas con los aristotélicos y los culteranos), el público, el vulgo, estaba rendido a sus pies, tanto en la asistencia a los corrales como en la compra de obras impresas<sup>178</sup>: Lope era una estrella nacional, conocido dentro y fuera de la corte y de las fronteras españolas (como él mismo señala en unos versos en apariencia autofustigadores, pero de orgullo por su renombre internacional, del *Arte nuevo*: “me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia<sup>179</sup>” [Vega, 2016: 99]; o en el prólogo a *El peregrino en su patria*: “a los que leen mis escritos con afición [que algunos hay, si no en mi patria, en Italia, Francia y en las Indias...]” [Vega, 1975b: 57]); tanto su nombre como su figura eran conocidos y en su caminar por las calles de Madrid era reconocido, parado y saludado, y levantaba

---

<sup>178</sup> La reedición de libros, como dijo Pedraza, “no solo influye en la canonización, sino que es el síntoma más evidente de que un autor o una obra se han convertido en referente obligado para la sociedad de su época” (2010a: 382).

<sup>179</sup> El poeta era consciente de su desigual recepción, como se observa en versos como los de la epístola a Barriónuevo de las *Rimas*: “Pero vereisme entre diversas gentes / ya por archipoeta coronado / con hojas de laurel resplandecientes, // ya de otros con espinos laureado” (Vega, 1993-1994, II: 295). Además, Evangelina Rodríguez Cuadros afirma que a “Lope le importa un ardite lo que se diga más acá o más allá de los Pirineos” (en Vega, 2011: 215).

murmullo allí donde pasaba<sup>180</sup>. Su “fama inaudita” (Sánchez Jiménez, 2018: 2002) acuñó la expresión “es de Lope” para referirse a algo excelente y de primera calidad<sup>181</sup>, aludiendo con ello tanto a obras artísticas como a productos más cotidianos (era expresión gritada en los mercados para la promoción de los productos frescos), e incluso había un Credo que decía “Creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra...”, cuyo éxito fue tal que fue perseguido por la Inquisición.

La popularidad de Lope fue de tal magnitud que tras su muerte en 1635 las honras fúnebres duraron nueve días, y, como afirma Javier Burguillo, “si descartamos el fasto luctuoso por los fallecimientos de la familia real, las exequias por la muerte del Fénix fueron las más brillantes y concurridas de la época” (2019: 212). Esta fama sin precedentes no es solo importante en lo cuantitativo, sino que revela el nacimiento pleno de la figura del escritor cuyo nombre es valorado como tal, y no por otros elementos identitarios, profesionales o biográficos. Lope es el primer creador en nuestras letras en llegar a una fama tan espectacular por su escritura, lo que es signo de una nueva figura social y de un concepto naciente de la entidad del autor, que cobrará nuevo sentido e importancia<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Tuvo tal éxito que, como explicaba Montalbán, en muchos años no se vieron en los rótulos de las esquinas más nombres que el suyo, heroicamente repetido”, e “ibanse los hombres tras él cuando le topaban por la calle y echábanle bendiciones las mujeres cuando le vían desde las ventanas” (2001: 19 y 30).

<sup>181</sup> Utilizada por primera vez en la publicación de la justa poética a la fiesta del Santísimo Sacramento que celebró la parroquia de San Nicolás el 25 de junio de 1608 en Toledo (Sánchez Jiménez, 2018: 166). El nombre, la marca, era sello y garantía de calidad y de éxito, de ahí que se apropiaran espuriamente de él para publicitar y publicar obras de otros. Francisco Rico reflexiona sobre el popular dicho de la época y la autoría: “Pocas refutaciones más contundentes de la crítica vigesimonónica (pásese el centauro) que el clamor que antaño se oía en los estrenos afortunados: «¡Que salga el autor!». Y, en efecto, al volver a alzarse el telón hete aquí que aparecía por un lado del escenario un sujeto sin maquillar que avanzaba entre sonrisas a los cómicos y discretas inclinaciones a los espectadores. ¡Toma ya Roland Barthes! La costumbre no existía aún hacia 1600, pero el corral se llenaba con el mero señuelo de una etiqueta: «Es de Lope». Y el hecho de ser de Lope añadía a la comedia un valor que el mismo texto, letra por letra, no habría tenido con otra firma: no simplemente un valor de cambio, sino un valor de uso, la garantía de una genuinidad que agudizaba la percepción de la pieza” (2003: 298).

<sup>182</sup> Para un recorrido de la recepción de las comedias de Lope *vid.* García Santo-Tomás, 2000a; para la recepción general por parte de sus contemporáneos *vid.* la recopilación de escritos de la época de Pedraza y Rodríguez Cáceres (eds.), 2011, y para el de su *Arte nuevo* en Europa (en España el opúsculo apenas tuvo repercusión fuera de pequeños círculos [Pedraza en Vega, 2016: 33]) *vid.* Pedraza, González Cañal y Marcello (eds.), 2010. Para la recepción española de Lope desde la *Fama póstuma* al *Diccionario de Autoridades*, donde se le consagraba ya como un clásico, *vid.* Sánchez Jiménez, 2011b. Para su recepción en la Ilustración europea, dentro de la “querrela calderoniana”, *vid.* Pedraza, 2018b. Para su recepción en Alemania *vid.* Farinelli (1936). Para unas calas en la utilización literaria de su figura por parte de tres autores europeos de diferentes épocas *vid.* Sánchez Jiménez, 2016b.



### 3.3.1.3 Derechos de autor: estado de la cuestión

Como acabamos de observar, la impresión de comedias por parte de los propios autores no solo les proporciona beneficios económicos, sino que esa fijación del texto de la comedia impulsa un respeto mayor por el componente escrito de lo representado, aumenta la apreciación de la obra como *literaria* y alimenta una conciencia autorial por parte de los dramaturgos que además se extiende a otros géneros (Ruiz Pérez, 2010b: 47-48). Esta elevación de la conciencia de autor está ligada, como no puede ser de otra forma, a la estampación del nombre del autor sobre la obra, una marca nominal que aparece en la portada y se extiende a través de los paratextos para infiltrarse en toda la obra de forma ya inapreciable. La mención del nombre del autor en la portada comienza a ser obligatoria por el precepto establecido en la Pragmática filipina de 1558 sobre el libro. Esta mención supone un salto respecto a la tradición manuscrita medieval anónima anterior, cuyos códices no estaban en general firmados, y en cuyos colofones aparecían, en todo caso, el copista o amanuense o el dedicatario o señor en cuya corte se componía. Era la plasmación en la página de una concepción del texto como conocimiento cerrado, en consonancia con la *episteme* de esta época que hemos señalado anteriormente (*vid. supra* 3.1), que solo podía copiarse o glosarse, lo cual rebajaba el papel creador del escritor. Frente a esto, la identificación del nombre del autor en la misma portada no suponía solo un reconocimiento de la responsabilidad creadora y penal sobre el texto, objetivo del precepto en la Pragmática de 1558, sino también un nuevo vínculo entre el sujeto y su obra, puesto que la individuación del nombre comporta la singularización y subjetivización del texto, en un nuevo modelo en el que la copia se sustituye por la creación en un principio de afirmación de la autoría moderna (Ruiz Pérez, 2010b: 133-134; Chartier, 1993: 82).

La impresión de las obras bajo los nombres de autor, así como la mercantilización de la literatura como producto de masas a través de la expansión de la imprenta y el teatro comercial, y la conciencia autorial que estos procesos traen consigo, no son suficientes, sin embargo, para establecer la noción moderna de autor. Este concepto necesita de una serie de derechos reconocidos socialmente y codificados legalmente: no puede ser solo una percepción o sentimiento personal del sujeto sobre su obra, sino que ha de configurarse políticamente. Si bien es verdad que el derecho a publicar los textos suscitó cuestiones relacionadas con el monopolio y la piratería, de forma que la imprenta obligó con el tiempo a dar una definición legal a lo que pertenecía al dominio

público (Godzich y Spadaccini, 1998: 101). Así, buena parte del nuevo concepto de autor está ligada a su figura jurídica y al concepto de propiedad intelectual o derechos de autor. Fue en la altomodernidad cuando comenzaron a construirse estas instancias, acercándose la noción de autor y su legitimada propiedad intelectual. Por eso Mark Rose considera, en *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, el *copyright* como el elemento fundamental en la relación entre el autor y su obra, porque más allá de posibilitar eficientemente una producción y distribución del material cultural, ayuda a afirmar la identidad del autor como tal autor dotándolo de un marco legal (García Reidy, 2013c: 67). Pero,

como señala Rose, la relación entre la noción de propiedad intelectual y el desarrollo del concepto de autor no es unidireccional, sino recíproca: la aparición de la idea moderna de autor contribuyó a que la legislación protegiera los derechos que se asocian con esta noción, mientras que la existencia de una legislación que protegía los intereses del escritor permitió a su vez consolidar la idea moderna de autor (García Reidy, 2013c: 67).

En los capítulos iniciales veíamos cómo para Foucault el momento de nacimiento de la función-autor, que es un constructo histórico, tiene que ver con la conciencia y la constitución de la propiedad sobre los textos (lo que actualmente llamamos los derechos de autor) y sobre todo con la responsabilidad que se comienza a exigir de ellos en lo que se llama la apropiación penal (Foucault y Link, 2010: 22). Roger Chartier, comentando la idea de Foucault, situaba la aparición definitiva de la propiedad intelectual en la implantación de leyes al respecto a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX<sup>183</sup>, pero otorgaba mucha mayor importancia como fundadora de la función-autor a la apropiación penal, la responsabilidad jurídica sobre lo escrito, que nace en un momento diferente, antes del siglo XVIII, por ejemplo con la exigencia legal en España que acabamos de comentar de imprimir las obras con el nombre de su autor desde 1558 y la prohibición o censura de las obras de determinados autores, reconocibles por este nombre (1999: 14 y 24). A pesar de que estos dos momentos fundacionales no son definitivos, puesto que el mismo Chartier apunta a momentos anteriores en los que se ven procesos incipientes en este sentido (los *grands rhétoriciens* franceses entre 1450 y 1530), son dos momentos de gran importancia en España para el establecimiento de unas leyes que, con otros fines, ayudan a ir cimentando el nuevo concepto de autor.

Es inapelable que el concepto de autor moderno en el sentido romántico no se puede situar (al menos como concepto en su circulación social, aunque hay hitos,

---

<sup>183</sup> Sobre el autor en España en esta época posterior a nuestro foco de estudio *vid.* E. de Lorenzo (ed.), 2017.

individuales —como Lope— y colectivos —como la Pragmática de 1558— que van formulando una *episteme* en la que esto será posible) hasta los siglos XVIII-XIX, con el establecimiento generalizado de los derechos de autor en las diversas culturas europeas, pero no todos los estudiosos están de acuerdo en tomar como causa y condición de posibilidad para el establecimiento de los derechos de autor el proceso de industrialización que lleva al sistema capitalista, sino que algunos optan por enlazarlos con la desintegración de los valores religiosos y la secularización de la cultura. Arnold Hauser, por ejemplo, se expresa de la siguiente manera:

El desarrollo del concepto de genio comienza con la idea de la propiedad intelectual. En la Edad Media faltó tanto esta idea como la intención de ser original; ambas cosas están en estrecha interdependencia. Mientras el arte no es más que la manifestación de la idea de Dios, y el artista es sólo el medio por el que se hace visible el orden eterno y sobrenatural de las cosas, no se puede hablar ni de autonomía del arte ni de propiedad del artista sobre su obra. Parece obvio poner en relación la pretensión a la propiedad intelectual con los comienzos del capitalismo, pero la aceptación de tal conexión se basaría en un puro equívoco. La idea de la productividad del espíritu, y con ello la propiedad intelectual, proviene de la desintegración de la cultura cristiana (2009: 386).

Ambas causas, sin embargo, no tienen por qué contraponerse, sino que pueden entenderse como razones coadyuvantes y catalizadoras del establecimiento legal de una intuición, sentimiento o derecho que venía fraguándose en el hombre occidental.

En España, antes de 1558 se habían firmado ya *pragmáticas* en relación con la regularización de los libros, en 1480 para legislar su exención de impuestos o en 1502, de signo contrario, para evitar que se imprimieran y vendieran libros sin licencia preliminar, que otorgaban las autoridades civiles y religiosas (García Aguilar, 2006b: 25). También bastante pronto —el primero del reino de Castilla se otorgó en 1490— se instauraron los Privilegios, que podemos asociar, como precedentes, con los modernos derechos de propiedad sobre un producto, que se concedían durante un intervalo de tiempo concreto, al inicio seis años, más adelante diez, y que eran inicialmente una merced difícil de conseguir. El Privilegio, sin embargo, no tenía por qué pedirlo el autor, sino que acostumbraba a obtenerlo el librero, o cualquiera al que el autor vendiera o cediera su texto, perdiendo así el autor cualquier derecho sobre él<sup>184</sup>. La concesión del

---

<sup>184</sup> Perromat explica la ambigüedad que los privilegios tienen en la interpretación actual de los derechos de autor: “Las «licencias» podían ser exclusivas y otorgarse por un número determinado de años, en cuyo caso se hablaba de «privilegio». Dicho sistema se prolongó hasta bien entrado el s. XVIII. Con él, se ejercía un doble control fiscal y censorio sobre las obras impresas. Algunos autores ven en este sistema los inicios del derecho de autor moderno. Otros señalan acertadamente que la licencia de impresión no se otorgaba al autor sino al impresor, y que una vez vendida su obra, el autor no tenía ningún derecho patrimonial ni moral ni mucho menos estético sobre la misma. La naturaleza mercantil del sistema de

Privilegio se hacía para un solo reino, de modo que había que solicitarlo en los diferentes reinos de la Corona si se quería evitar la aparición de impresiones pirata en otros núcleos donde hubiera imprenta, lo cual era bastante frecuente. Como explica García Aguilar, “[l]a licencia ordinaria, del rey o de alguno de los preladados de la diócesis competente, se colocaba detrás de la aprobación, y aludía a esta para justificar así el permiso otorgado para la difusión del libro. Esta concesión defiende al autor, garantiza la rentabilidad del trabajo y protege al sujeto productor” (2006b: 34). Aunque no sea aún una legislación de la propiedad intelectual, es un signo de lo seriamente que se tomaban los Privilegios el testimonio que hemos señalado anteriormente de Alonso Remón por el que autoriza a Gaspar de Porres a embargar a otros la comedia que le había vendido y que por tanto podía representar “como cosa suya”, tratando de delincuente a cualquiera que la tuviese o representara y solicitando “se me entreguen los papeles de la dicha comedia que ansí yo hice e compuse” (*apud* Ojeda Calvo, 2011: 299).

Hubo autores que recurrieron reiteradamente a la petición de la prorrogación del Privilegio al Consejo como una forma de salvaguardar su control sobre su obra. José de Valdivielso, que lo había solicitado para su *Romancero espiritual* en 1612, pidió una prórroga al cumplirse los diez años, en 1622, otra en 1626 y nuevamente en 1630. Esta última se le denegó en un principio, pero Valdivielso alegó que no concederle el Privilegio era

en agrabio suyo porque qualquiera librero puede pedir la dicha licencia y sería en perjuicio de su derecho assí por haberle costado el libro mucho trabajo y ser hacienda suya, como porque si se imprimiese sin orden y asistencia suya se podrían imprimir algunos errores que fuesen en descrédito de su opinión (*apud* Bouza, 2012: 132-133).

Vemos así que sus peticiones no solo pretenden el Privilegio como garante del posible lucro, sino también de la integridad de su obra y del prestigio personal del autor.

Pese a esto, hemos de tener en cuenta que la merced del Privilegio no estaba pensada como protección de la propiedad intelectual de los autores, sino como un instrumento de las instancias del poder para regular el nuevo mercado editorial, del que apreciaban las posibilidades y los peligros que ofrecía. El Privilegio permitía controlar qué obras se publicaban (se especializó en la Pragmática de 1502 que hemos mencionado con la censura eclesiástica y civil) y regular la competencia entre

---

privilegios, que lo emparentaba con el sistema jurídico de monopolios instituido para proteger los intereses y técnicas de artesanos y emprendedores industriales, explica la ambigüedad de la protección otorgada a las obras literarias y artísticas comercializadas a través de la imprenta” (2010: 108).

impresores y los derechos comerciales de estos —que eran quienes normalmente adquirirían el Privilegio—, no el de los autores (García Reidy, 2013c: 71). Como explica con mucho acierto García Reidy,

la legislación que existió en los siglos XVI y XVII estaba destinada a proteger la industria editorial a través de la regulación de las condiciones de producción y circulación de los libros impresos, y cualquier cuestión relativa a posibles derechos de los autores sobre sus obras era irrelevante. De ahí que, en la época altomoderna, el concepto de propiedad sobre una obra literaria fuera inestable, por cuanto estaba ligado a un documento legal, el privilegio, que era transferible (2013c: 71).

No fue hasta el siglo XVIII y en el ámbito inglés cuando se regularon los derechos de autoría, el *copyright*, con el *Statute of Anne* en 1710. Esta es la primera ley específica europea que codifica los derechos de producción impresa. A pesar de que su formulación se pone en marcha a iniciativa de los libreros de la capital (el gremio londinense de la Stationers' Company), como una operación económica más (Ruiz Pérez, 2010b: 141; García Reidy, 2013c: 68), podemos decir, con Simon Stern, que “*The Statute of Anne* (1710) sought to accommodate the competing needs of authors, publishers, and the public” (2012: 29), porque el *Statute* no se ideó, o no solo, como un derecho de propiedad, sino como parte de los derechos morales de los autores en un contexto preilustrado<sup>185</sup>, y en la interpretación posterior de la ley ha predominado un derecho de propiedad<sup>186</sup>. Desde el propio Derecho continúa hoy día el debate sobre en qué se fundamenta el *copyright* que se implantó como tal en 1710. Normalmente se categoriza como un derecho de propiedad, pero algunas defensas, que toman como base el trabajo del autor y que supuestamente conducen al derecho de propiedad, se enlazan sin embargo al derecho de personalidad o publicidad. Hay también enfoques que se refieren a los derechos morales de los autores, incluyendo el derecho a la comunicación de su obra y a la reputación. La diferencia estribaría, utilizando un ejemplo, en dar importancia a la propiedad penando los delitos por plagio, o dársela a los derechos morales persiguiendo la utilización sin permiso del nombre de un autor, asociado a

---

<sup>185</sup> Como explica Edelman, “[l]’histoire moderne du copyright commence au moment même où, sous la pression de factions à la Chambre des lords, le *Licensing Act* est suspendu (1693), puis abrogé (1695). Et le débat est lancé par John Locke lui-même, dans un célèbre mémorandum de 1694. Son intervention —qui anticipe le *Statute of Ann*— poursuit un objectif simple: briser le monopole des *stationers*, libéraliser le marché du savoir, faire circuler librement les idées; c’est déjà l’idéologie des Lumières. Quant aux auteurs vivants, il leur reconnaît un monopole temporaire, sans quoi ils pourraient, à leur tour, monopoliser le savoir” (2004: 203).

<sup>186</sup> Como explica Simon Sterne, “[b]oth dignitary and property-based justifications have been circulating since the advent of statutory copyright in England, in the Statute of Anne (1710). However, the property-based view came to predominate and was firmly established by the time of *Donaldson vs. Becket* (1774)” (2002: 33).

obras que no son suyas (como le ocurrió a Lope de Vega, de lo cual se queja y ante lo que clama por la ofensa a su nombre y fama, como veremos).

Aunque las leyes han sido diferentes para la jurisdicción de cada país, la situación no era tan distinta. Roger Chartier afirma que “[l]a constatación de Mark Rose respecto a Inglaterra puede extenderse sin dificultad a Francia: «it might be said that the London booksellers invented the modern proprietary author, constructing him as a weapon in their struggle with the booksellers of the provinces»” (1993: 65. También Edelman, 2004: 206). El conflicto entre los libreros de París y los de las provincias es simétrico a la lucha acaecida en Inglaterra a este respecto; no obstante, como señala Edelman,

[e]xportée en France, la bataille des *booksellers* se développa dans un contexte radicalement différent: au XVIII<sup>e</sup> siècle, la lutte entre les libraires de province et les libraires parisiens se concentra sur les privilèges; les premiers les considéraient comme un signe de l'arbitraire du pouvoir, les seconds comme une grâce qui leur était légitimement accordée. Dans cette mesure, l'appel au droit de propriété de l'auteur pouvait, d'abord, être entendu comme un appel à la liberté (2004: 234-237).

Travers de Faultrier, por su parte, señala cómo en Francia la Corporación de libreros/editores se impuso a los autores en 1640, aplazando la relación directa entre público y autores y haciendo que estos siguieran aún dependiendo de las mercedes y el mecenazgo de sus patronos (2001: 89-91).

En España no hubo un hito legal tan trascendental como en la Inglaterra de inicios del siglo XVIII con la preceptiva sancionadora del derecho de autor, pero hubo varios elementos que fueron forjando la conciencia autorial o surgieron de esta para moldear el marco intelectual y económico en el que se desenvuelven autores, editores y público, como las diferentes quejas y pleitos de Lope que veremos, o posteriormente las de Calderón (Cruikshank, 2011), la larga pugna de los pintores, ayudados por los poetas, entre ellos destacadamente Lope, por su dignidad creadora y sus derechos económicos asociados (en el ámbito de la época del reconocimiento de la actividad como arte liberal), o los distintos pasos hacia la consolidación de un mercado literario (Ruiz Pérez, 2009: 283-284). Todo esto no evita, sin embargo, que a finales del siglo XVII siga habiendo atribuciones autoriales incorrectas con fines comerciales, tanto de comedias de un autor de larga trayectoria y extensa fama a nombre de otros más incipientes como al contrario (en esta época muchas eran atribuidas falsamente a Calderón, pero también hubo obras de Lope, por ejemplo, atribuidas al Caballero de la Orden de Santiago), piratería e impresiones no autorizadas, ediciones llenas de errores de imprenta y recorte

de textos para que cupieran en los pliegos<sup>187</sup>. Igualmente, del lado de los autores, incluso de aquellos que han expuesto sus quejas por el hurto de sus materiales, no es tanto el celo a la hora de tomar como suyo, consciente o inconscientemente, el trabajo de otros autores, como es fácil que ocurra en las comedias en colaboración. Escribía Ruano de la Haza que “el texto definitivo de una pieza teatral es, a menudo, un texto escrito en colaboración”, pero “la contribución más importante es la de la mente creadora y directriz del dramaturgo, que puede a su vez haber sido influida por otros dramaturgos, el público, los actores, la censura y un largo etcétera”, hasta el punto “no sólo posible sino probable, de que Calderón —menos celoso que nosotros de su propiedad intelectual—, no solamente no objetara, ni rechazara, sino que aceptara y aprobara las contribuciones de otros —o que incluso las considerara suyas por desconocer que procedían de otros—” (1998: 46). Es lo más parecido en literatura a la obra salida del taller de un pintor. Lope, sin embargo, por cuya prolijidad se barajó que su producción fuera fruto de un “taller”, como el de los pintores, fue quien se opuso a la escritura en colaboración. España también tendría que esperar a los siglos siguientes para que las incipientes muestras de sentido de la propiedad intelectual tuvieran sus cristalizaciones en forma de leyes específicas.

### 3.3.2 Escritura y nobleza

Los vínculos de la nobleza española con la literatura en el periodo de los Austrias son diversos y bastante complejos. En un momento en el que, como vimos, se estableció el primer campo literario de la cultura hispana, los campos de poder, desde los mismos monarcas hasta las diferentes facciones en la corte, estaban incardinados en el seno de este otro campo, y lo utilizaban como arma y recurso de distinción. Desde el mercadeo de dedicatorias y el tráfico de alabanzas (Simón Díaz, 1976, 1977) hasta el propio amateurismo, pasando sobre todo por un importantísimo mecenazgo (aunque ya señalamos cómo Simón Díaz indicaba que este fue menor por parte de los nobles que en el resto del territorio europeo y estuvo lejos de servir a la subsistencia real de los escritores ajenos a la nobleza [1983a]), fueron herramientas para la distinción social (la *distinction* de Bourdieu [2012]) y la reconversión de un *ethos* aristocrático con

---

<sup>187</sup> Para una muestra de todas estas prácticas en relación a la obra de Calderón *vid.* Cruichshank, 2001.

necesidades de reconfigurarse tras la cortesanzación de su estamento y el declive de la base de su ser social previo, el peso militar.

La renuncia y el rechazo a las letras del periodo medieval previo se convirtió en valoración de las artes, ejercicio de la poesía y búsqueda de las relaciones estrechas con los escritores de la época, bien por medio de la asistencia a academias, la amistad personal y el intercambio de cartas (*vid.* Marín Cepeda, 2015), el coleccionismo de obras (bibliotecas, la afición del duque de Sessa por guardar todo escrito de Lope, etc.), o bien, sobre todo, por el mecenazgo y el clientelismo, que se promovió con el ascenso al poder de Felipe III y el valimiento del duque de Lerma, dando fin a la austeridad de la época de Felipe II y comenzando una etapa monárquica que en los dos siguientes reinados tuvo predilección por la ostentación, el boato y la codificación de su estatus expuesta al público. La crisis que estaba viviendo España tenía su contrapartida en la apariencia de grandeza que rodeaba todo el estamento privilegiado, y en general la sociedad cortesana, que comenzó como tal en esta misma época de Felipe III y que implica que los demás estados, especialmente los burgueses, aspiraran a la nobleza, imitando sus modos de vida, vestimenta, gestos, etc.

### **3.3.2.1 Clientelismo y mecenazgo**

Alain Viala estudia los procesos de institucionalización de la literatura y el campo literario en el siglo XVII en *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Analiza ese desarrollo del escritor como tal escritor, como figura social instaurada y que se presenta como tal autor en la sociedad. Lo hace, sin embargo, escribiendo largo y tendido (1985: 51-84) sobre el clientelismo y el mecenazgo que todavía convivía con la profesionalización del escritor y que incluso la permitió, al permitir que ciertos autores tuvieran tiempo de escribir no solo lo que les encargaban o correspondía a su cargo, sino aquello que se iba demandando desde un naciente público. Clientelismo y mecenazgo son dos caras de la misma moneda: la lógica del servicio ante la lógica del reconocimiento; si en el clientelismo el servicio es lo primero, en el mecenazgo el arte es lo primero: se trata, más que de amor al arte, de una ostentación social, un intercambio de imagen y marca ligadas a una proyección social y a unos valores.



Según Edelman, en el siglo XVII el autor es desposeído de la soberanía que había ido adquiriendo en la etapa inmediatamente anterior, a causa de las mismas redes que lo sustentan: o bien entra en la lógica del clientelismo y se pone al servicio de un patrón, o bien busca el favor de un mecenas y pasa a depender de su generosidad. El clientelismo, además de proporcionarle un empleo, le permite obtener cargos, prebendas eclesiásticas o beneficios económicos y mercedes (2004: 115). La pérdida de soberanía viene dada por el carácter simbólico del intercambio que se da entre los nobles y los poetas con los que se relacionan: el autor gana legitimidad por el reconocimiento del mecenas, pero a costa de perder la independencia. No es, en definitiva, una relación tanto pecuniaria como de intercambio de capital simbólico, aunque el poeta obtenga algún beneficio directo: la economía del mecenazgo tiene a las obras como objetos de intercambio simbólico, donde no pueden mezclarse, por lo tanto, asuntos monetarios. Como dice Edelman:

tout rapport pécuniaire est effacé, toute évaluation en argent est bannie, car cela reviendrait à monnayer la gloire —qui est sans prix— ou à fonder une souveraineté sur de l'argent. On a seulement affaire à des rapports qui se situent dans la sphère de la grandeur. Dans cette perspective, une oeuvre, par définition, ne saurait être un objet de propriété sous peine d'être déstituée de sa fonction et de rentrer dans l'échange marchand. En d'autres termes, soit elle est une valeur symbolique, soit elle est un bien matériel, mais elle ne peut être, alternativement, l'une et l'autre (Edelman, 2004 : 118-9).

La gloria, como valor colectivo, no es un elemento ganado, sino otorgado por una instancia social, normalmente la que ostenta ya la gloria: por eso el aspirar a la libre creación poética es un desiderátum difícil de llevar a cabo, pues los poetas que quieren emanciparse no lograrán la gloria si se alejan del gusto y la pleitesía a la nobleza aunque consigan un sustento económico en el público, y este, en el proceso de mercantilización de su obra que se va dando en el nuevo intercambio ya no simbólico sino comercial, dará un nuevo “valor” a dicha obra. Para que esto sea así el poeta debe ceder el criterio del gusto a la soberanía popular (recordemos el *Arte nuevo* de Lope), que hace que su emancipación no sea más que una nueva dependencia, esta vez de agentes incapaces de conceder la gloria (a menos que el poeta intente legitimar a su nuevo público deslegitimando los propios criterios de convalidación, aunque para ello ha de erigirse como regulador legítimo de estos criterios y leyes, lo cual es una paradoja no solventable), pero sí sustento económico.

La paradoja que se da en el *Arte nuevo* lopesco es la misma que la de la primera parte del *Quijote*: Martín Morán explicó que “[p]ara abatir la autoridad de los libros, el autor ha de ejercer la función de la autoría, que a su vez lleva implícita la autoridad de

emitir un discurso; ésta es la paradoja con la que se ha de enfrentar Cervantes y que empieza a resolver ya desde el prólogo de la 1ª parte, en el que su ímpetu iconoclasta anticaballeresco arrambla con toda forma de autoridad literaria, incluida la propia” (1998: 1005); en la escritura de Lope, este, para poder erigirse como nueva autoridad (el nuevo arte), ha de desacreditar la propia idea de autoridad de la *episteme* en la que se inscribe, y haciéndolo inhibe la posibilidad de ser autoridad él mismo, trasladando al vulgo, al gusto y su venialidad, la responsabilidad y la libertad que anhela al deshacerse de la norma clásica (el hecho de que en el *Arte nuevo* lo haga tomando como base a autores clásicos y renacentistas suma una nueva paradoja).

El poeta, por tanto, no podrá de momento elegir dejar de ser un paniaguado: solo podrá escoger de quién serlo o a cambio de qué. No hay autonomía posible, ni en lo creativo ni en lo social; por eso Noël Salomon, como veíamos anteriormente (*vid. supra* 3.3), hablaba solo de régimen de semi-mecenazgo, porque como explica Juan Carlos Rodríguez, quien se dedica a los estudios literarios desde los sistemas de producción que los enmarcan, “la figura del «escritor solitario» prácticamente no existía como realidad social, no era un espejo en el que alguien pudiera reflejarse. Se era escritor para conseguir algo o se escribía «además de» hacer otras cosas” (2003: 58)<sup>188</sup>. Por eso, cuando tras el asesinato del caballero navarro Ezpeleta interrogaron a la hermana de Cervantes sobre a qué se dedicaba este, inconscientemente no lo dejó en buen lugar respondiendo “*Es un hombre que escribe y que trata negocios*”, porque ser escritor aislado (sin mecenas de ningún tipo) no se entendía como oficio ni estaba en sí mismo bien considerado: solo los escribanos públicos o secretarios vivían de escribir, pero entonces su puesto sería su dedicación, y escribir, un ornato añadido en una gran casa o en la Corte (Rodríguez, 2003: 37). Como tal *ornatus* sus practicantes o eran ricos y poderosos en sí mismos (nobles como Villamediana, altos cargos políticos como Quevedo o capitanes del ejército como Fernández de Andrada o Francisco de Aldana) o pequeño-burgueses con irregular fortuna que utilizaban la escritura como instrumento para reivindicarse y conseguir puestos o mercedes, como una modalidad de mecenazgo por aspiración (Rodríguez, 2003: 37 y 46). Todos los escritores, en consecuencia, tanto por el estatus del escritor que estaba instaurado en la época como por la estrecha relación entre los campos literario y de poder, tenían que encontrar su sitio en un

---

<sup>188</sup> Para un análisis de la cultura escrita en relación a la oral y visual y la conciencia lingüística en el periodo altomoderno *vid.* Bouza Álvarez, 1992 y 2010 y Díez Borque (dir.), Osuna y Llergo (eds.) (2010).

“bando” o corriente ideológica y nobiliaria, independientemente de su nivel social y económico. Como ilustra muy bien Juan Carlos Rodríguez,

la terrorífica carta de Góngora tras el asesinato de Villamediana, esa carta en la que el cordobés nos dice que tiene miedo de la Corte porque ha perdido dos amigos «a hierro» y ya está bien. Por supuesto que éste es sólo un síntoma del estallido que supuso la llegada del Conde-Duque al poder en torno a 1620-1622. Pero eso únicamente indicó, por otra parte, la necesidad que siempre habían tenido los literatos de saber a qué carro se apuntaban, no que hubiera cambiado el sentido del ámbito literario de los últimos años (2003: 48).

Autores tan importantes como Gracián vivieron a costa y bajo la sombra de un mecenas, en este caso del potente noble aragonés Lastanosa; Góngora se prestó al mecenazgo, y Calderón vivió de él; incluso Cervantes, que tan reacio había sido con el sistema, aspiró a él, y sobre Quevedo se decía que “estaba comido de nobles «como de piojos»” (Rodríguez, 2003: 48). Pero quien más incurre en un servilismo que hoy día nos parece excesivo, siendo, precisamente, el único que quizá podía haber vivido, al menos económicamente, prescindiendo de él, “el genio de todos estos entresijos, de esta maquinaria de intercambio de mercedes y desgracias (algo en lo que los hermanos Argensola también eran sabios) en ese circuito entre el ámbito literario y el ámbito de poder, fue sin duda Lope de Vega” (Rodríguez, 2003: 48).

Lope estuvo al servicio y tuvo como mecenas al obispo Jerónimo Manrique, al marqués de las Navas (Enciso, 2007: 691), al quinto duque de Alba, don Antonio de Toledo y Belmonte, al marqués de Malpica, al marqués de Sarria, futuro conde de Lemos, al conde de Saldaña y sobre todo al sexto duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba, desde 1605 hasta su muerte y con un especial servilismo siempre muy subrayado (Pedraza, 2008b: 27 y 31). Se calcula que el volumen de cartas con el de Sessa fue de unas 3500 (Torre, 1965: 32. El epistolario se puede leer en los dos volúmenes de Agustín G. de Amezúa, 1935 y 1940, en la edición de Nicolás Marín [Vega, 1985] y en la reciente edición de Antonio Carreño [Vega, 2018a], y Carlos Peña, investigador del grupo Prolope, tiene en preparación una nueva edición completa y un amplio estudio); incluso se ha especulado, en obras académicas, sobre una posible relación homosexual entre ambos (Rico-Avello y, siguiéndole, Criado de Val [*vid.* Pedraza, 2001b: 227]), interpretación solo lejanísimamente comprensible por el servilismo extremo que muestra Lope en tales cartas y que desde la contemporaneidad leemos con las claves ideológicas disponibles. Se han interpretado también sus cartas al duque como la parte de sus escritos que más sinceridad y transparencia desprenden, por su carácter privado, en el que su deseo de proyección pública y literaria no estaría

presente; sin embargo, la retórica de la alabanza y la adulación de Lope no lo muestra en una relación de amistad, sino en otra muy distinta y desigual, donde la autorrepresentación y el fingimiento están presentes en un ámbito privado para un solo pero importante receptor. Como bien supo apreciar Juan Manuel Rozas, “[e]stas cartas son el principal documento para conocer su personalidad, siempre que distingamos una evidente máscara de servidor que se coloca en ellas” (1990: 20). Además, Lope no olvida nunca su papel de escritor y la ficcionalidad de los escritos para el duque (como señala Ruiz Pérez, nunca deja confundir el yo poético con el duque: “puso su pluma, como es sabido, al servicio de los más bajos apetitos del aristócrata, convirtiéndose en su voz poética, pero nunca permitió que se confundiera con la propia” [Ruiz Pérez, 2009: 112]), que tienen una finalidad determinada, según expresa en cartas como aquella de 1612 en la que le dice: “soy su Ouidio hasta el postrer capitulo de este *Arte amandi*” (Vega y Amezúa, 1935, III: 113), donde vemos además la exaltación o hipérbole de su propia condición, en armonía con lo que Pedraza opinaba de la actitud del Fénix en estas misivas al duque: “ante él Lope siempre sobreactúa” (2000: 60).

Su relación con los nobles aficionados a las letras es compleja, y se adapta a los diferentes momentos, caracteres e intereses: es buen amigo del príncipe de Esquilache, y adula desmedidamente la escritura del duque de Sessa, pero a la vez le muestra su mala opinión respecto a los que acuden a las academias: en febrero de 1612 anuncia a Sessa la inauguración de otra “famosa Academia, que se llama El Parnaso, en la sala de don Francisco de Silva”, informándole de que “no hubo señores; que aún no deben de saberlo; durará hasta que lo sepan”. Por otro lado, entre la ingenuidad y el descaro estarían sus versos de las *Rimas*: “¡Mal haya quien adula al poderoso, / aunque fortuna humilde le derribe, / que la virtud es premio de sí propia!” (Vega, 1993-1994, t. I: 266), o las composiciones en las que afirma vivir alejado de las ambiciones por las que se busca mecenas, a la vez que subraya la ingratitud de estos, haciendo una “execración de la nobleza”, en palabras de Pedraza (en Vega, 1993-1994, t. II: 350), como en “Natura paucis contenta” de las *Rimas*: “dichoso yo que, sin tener asida / el alma al oro, a la esperanza, al plato, / passo en vosotros descansada vida / lexos de idolatrar en dueño ingrato” (Vega, 1993-1994, t. II: 351), o en la epístola “A Gregorio de Angulo” de *La Filomena*:

...luego será locura  
idolatrar a nadie por tan poco  
que apenas la bucólica asegura.

Cuando en la imagen del servicio toco,

ídolo vil, que la lisonja fragua,  
de ver su adoración me vuelvo loco (Vega, 1983b: 760)<sup>189</sup>.

Ante la imposibilidad, por los marcos establecidos, de ser escritor en sí mismo, la posibilidad de ser secretario era una buena salida para un escritor de procedencia social baja<sup>190</sup>, a la espera de más altos cargos (así, el de cronista real, al que siempre aspiró Lope). Como explica Guillermo de Torre,

Lope de Vega desempeñó tal función junto al duque de Sessa, pero con un carácter muy particular: el de «secretario secreto», diríamos con pleonismo obligado, pues que Lope no figuró nunca «asentado» en los libros administrativos de la casa de Sessa, contra la costumbre de hacer contar en ellos la «ración» (pitanza o importe del alimento diario no consumido allí) y «quitação» (salario o sueldo). Por ello nunca tuvo emolumento especificado, ateniéndose a las dádivas ocasionales de su señor, favores de amigo, en último extremo (1965: 32).

Pero, ¿qué necesidad tenía Lope de someterse, con su éxito y sus ingresos económicos como escritor comercial, a estas ataduras, prácticamente humillantes a nuestros ojos? O, como dice el mismo Guillermo de Torre,

si Lope de Vega fue «públicamente» un autor de éxito, según diríamos hoy, durante más de medio siglo, si gozó del favor popular y estrenó centenares de comedias, ¿cómo se explica entonces el hecho de que «oficialmente» su figura social fuera tan débil o imprecisa, es decir, que no rebasara apenas la condición de un lacayo y viviera toda su existencia en función de secretario o protegido de algunos nobles? (1965: 31).

Para intentar explicar la relación que Lope mantenía y buscaba con los nobles, así como con las otras entidades poderosas, y por qué aspiraba a ponerse a su servicio y a que le encargaran obras o por qué se las escribía esperando recompensa, recurriremos al tópico horaciano del *ut pictura poesis*, tomándolo en un sentido distinto al tradicional, para negar, en este caso, su enunciado.

Vamos a comenzar citando dos fragmentos del clásico *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser, en los que se nos habla del paso de la pintura por encargo al fenómeno del coleccionismo y la nueva concepción del artista que esta transformación trae consigo:

El coleccionista y el artista que trabaja ajeno a los encargos son figuras históricamente correlativas; aparecen en el curso del Renacimiento contemporáneamente y el uno al lado del otro. Pero su aparición no acaece de manera repentina, sino que sigue un largo proceso. El arte del primer Renacimiento conserva todavía, en general, un carácter artesanal, pues se acomoda al encargo del cliente, de manera que el punto de partida de la producción no hay que buscarlo, por

---

<sup>189</sup> También Góngora, aunque contó igualmente con mecenas, escribió: “Mal haya el que en señores idolatra...!” (1972: 601).

<sup>190</sup> Lope aprovecha la dedicatoria de su comedia *El sol parado* a don Andrés de Pozas, Arcediano de Segovia y secretario del arzobispo de Burgos, para reivindicar la dignidad del oficio de secretario (*vid.* Vega, 1975b: 177-179).

lo general, en el impulso creador propio del artista, ni en la voluntad subjetiva de expresión ni en la idea espontánea, sino en la tarea señalada de modo preciso por el cliente. El mercado artístico no está, pues, determinado todavía por la oferta, sino por la demanda. Toda obra tiene aún una finalidad utilitaria bien precisa y una relación concreta con la vida práctica (Hauser, 2009: 356).

Y algo más adelante:

Uno de los signos más importantes de la nueva conciencia que los artistas tienen de sí mismos y de la nueva actitud que adoptan frente a su labor de creación, es que comienzan a emanciparse del encargo directo, y, por una parte, ya no ejecutan los encargos con la antigua fidelidad, mientras, por otra, emprenden la solución de los temas artísticos muchas veces espontáneamente, sin petición alguna (Hauser, 2009: 382).

José Antonio Maravall explica hablando del Barroco que “si en el Renacimiento hubo una poesía «subvencionada», ahora habrá una poesía «encargada». Todos los poderes reconocen la utilidad del empleo de los poetas, se sirven de ellos: los poetas actúan sobre la opinión pública, la hacen y deshacen” (1980: 159).

Con la negación —*ut pictura non poesis*— del tópico en este uso de circunstancia, nos referimos a que el giro y la permanencia del encargo no supone un estancamiento de la figura del escritor respecto a la del pintor, que deja de aceptar encargos, sino, por el contrario, el surgir de un momento en el que defendemos un cambio en la *episteme* y el concepto de autor —la época de Lope de Vega—. Y esto se da porque la dirección del cambio de estatus de pintor y escritor, a pesar de sus muchas similitudes y apoyos y defensas varios (recordemos el papel de Lope a este respecto [vid. Portús, 1999 y Sánchez Jiménez, 2011c y 2011e]) es de sentido contrario. La pintura, según veíamos en Hauser, pasa en el Cinquecento italiano de artesanía, oficio y gremio a una condición en la que los artistas viven como grandes señores ellos mismos (2009: 383) (un ejemplo paradigmático será el de Rafael, y en España el Greco con su llegada a Toledo tras residir en Italia [vid. Sánchez Jiménez, 2011c]. Posteriormente es claro el ejemplo de Rubens, quien llegó a ejercer tareas de embajador y estuvo al servicio directo de los reyes de España e Inglaterra como buscador y seguidor de obras de arte), aunque por supuesto los pintores de corte, al servicio de nobles o de la monarquía, y los encargos seguirán existiendo (vid. Martín González, 1984, para la figura del artista en la España del XVII; Gállego, 1976; Careri, 1993 para una visión europea del artista en esta época, teniendo en cuenta escultores y arquitectos además de pintores), pudiéndose permitir pintar liberados de la atadura de esos encargos. La poesía, en cambio, pasa de ser parte del *otium* de nobleza y aristocracia, pasatiempo de cortesanos, práctica de sociedad, a

oficio y sustento de vida. Este proceso se da sobre todo, como hemos visto, con la explosión del género del teatro popular y el desarrollo y generalización de la imprenta, que permiten la incipiente profesionalización del escritor de cualquier ámbito social. El encargo, en este nuevo estatus del poeta, no será ya, o no será solo, fuente de ingresos u obligación de protegido o súbdito, sino oportunidad para la proyección social, para la dignificación y legitimación de su nombre y su estatus social, que, a la par y junto a la profesionalización, había perdido.

Cuando la burguesía o la nobleza del Quattrocento hacían un encargo, estaban comprando a un artesano su producto, un producto con una funcionalidad determinada, como decía Hauser: “Toda obra tiene aún una finalidad utilitaria bien precisa y una relación concreta con la vida práctica. Lo que se encarga es un cuadro para el altar de una capilla que el pintor conoce bien, o un cuadro de devoción para un ambiente determinado, o el retrato de un miembro de la familia para una determinada pared” (2009: 356). Cuando se encarga un poema o una comedia de circunstancias a Lope, aunque sea para una ocasión concreta y determinada, no es tan importante el producto, sino el propio nombre de Lope de Vega ligado a quien lo encarga: es una forma de ostentación. Es decir, lo más importante o casi lo único importante en un poema por encargo de Lope de Vega es el nombre del autor *Lope de Vega*, su marca, independientemente de la ocasión y de lo que este diga. En el caso de la pintura, por encargo o incluso en el caso de los coleccionistas, la obra resultante es de carácter privado, para el disfrute o la contemplación del comprador en su ámbito íntimo o familiar<sup>191</sup>, mientras que el poema por encargo tiene un carácter contrario: está pensado para la exposición pública, y la unión a vista de la sociedad del nombre del autor con la causa de la que surge el encargo se convierte en la finalidad principal de este.

Por eso, aunque este tipo de mecenazgo, como cualquier otro, es una modalidad de propaganda del poder, monárquico o nobiliario<sup>192</sup>, es también una publicidad que no tiene que ver tanto con el mensaje como con el anunciador, que el anunciante muestra

---

<sup>191</sup> En el caso del coleccionismo, los gabinetes artísticos donde se concentraban obras de arte que se propagaron entre las gentes cultivadas se han interpretado como empresas absorbentes de la soledad de los melancólicos, pues permiten a sus propietarios recluírse en la “vita solitaria”, utilizarlos como refugios en cuyo interior sentirse protegidos (así se ha mostrado en la reciente exposición “Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro” en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, ilustrando el cuadro “Estudio del pintor. Gabinete del coleccionista” [ca. 1630], de Frans Francken II).

<sup>192</sup> “[T]anto la Corona como los aristócratas compartían las mismas prácticas de propaganda poniendo a sueldo a poetas o a cronistas” (Bouza, 2008: 75).

como un estandarte, del mismo modo que las marcas actuales utilizan a deportistas o famosos para vender sus productos en la ficción publicitaria televisiva, apropiándose del *ethos* y la imagen de la persona que ofrecen en las pantallas más que de argumentos a favor de sus productos. Lo mismo ocurre con Lope, al que, llegado un cierto momento de su popularidad y su fama, los poderosos encargan obras para que su nombre aparezca junto a su causa y su *ethos* e imagen exitosa se proyecte, por metonimia, a ellos mismos. Es fácil comprender la utilización que del autor y su imagen se hace y la falta de importancia del contenido y la obra recordando las ocasiones en las que Lope ha figurado como parte de la comitiva o el séquito de un noble en actos y fiestas públicos, lo cual se dio en varias ocasiones, como junto al conde de Sarria en Valencia en 1599 con ocasión de las dobles bodas reales de Fernando e Isabel Clara Eugenia. El mismo Lope hace alusión en sus cartas a lo importante que era en la época la aparición de un renombrado escritor en el séquito de un noble (*vid.* Enciso, 2007: 724): “V. E., señor mío, mande avisarme, que si va a caballo, no puede faltar este capellán antiguo suyo de que vean los extranjeros entre los criados de su casa a un hombre que allá conocen” (Vega, 1985: 254).

Lo que para Lope supone un beneficio social a base de autorrepresentación y figuración (valga como ejemplo el hecho de que llega a desfilar disfrazado como Botarga en las fiestas de Valencia, como se verá más adelante), para quien lo lleva a su lado es un trofeo que mostrar en sociedad. Si para nombrar aquello excelente se decía que era “de Lope”, Lope era “suyo”, estando claro el resultado del silogismo. Es parte de la “retórica de la magnificencia”, como la llama Ferrer Valls (1993: 49), según la que se actuaba en ciertas sociedades cortesanas. No es que Lope fuera el único que admitiera encargos o que se plegara con mayor servilismo a las exigencias de las demandas de los clientes, pero podemos asegurar sin miedo a equivocarnos que fue quien más encargos recibió, por encima de cualquier otro poeta de la época (Ferrer Valls, 1993: 49), lo cual prueba la proporcionalidad entre el grado de su popularidad y la cantidad de encargos, y por tanto la relación directa entre nombre e imagen autorial y mecenazgo, que explicaría asimismo, al menos en parte<sup>193</sup>, por qué Lope escribe muchas de sus obras panegíricas sobre estirpes o nobles que habían caído en desgracia tras grandes éxitos pasados por alguna circunstancia militar, política o personal, siendo

---

<sup>193</sup> Más adelante apuntaremos esta tendencia de Lope dentro de una estrategia de autorrepresentación a través del otro, pues él mismo se podía ver identificado con estos nobles injustamente tratados tras sus glorias.



estos quienes más necesitarían unir su nombre al de más éxito entre los poetas, Lope de Vega.

Esta utilización, como vemos, se da en doble sentido: el poder se aprovecha del multitudinario éxito de Lope y, por tanto, de la enorme expansión de su imagen como mecenas, y Lope se aprovecha del prestigio, la honorabilidad, la nobleza, la virtud, etc. de aristócratas, Iglesia, universidad. Ya que su identidad social, ante su nacimiento humilde, está “vacía”, comienza en blanco, una de las maneras, previas al propio discurso, de construir o completar su imagen es aceptar encargos y asociarse a los valores que los “anunciantes” le pueden ofrecer, además de la suma que pudiera ganar por ellos. Forma parte de lo que Harry Sieber (1998: 95) ha llamado “el discurso del patronazgo —«honor», «favor», «protección», «servicio»—”, que hace referencia al “lenguaje de un sistema político-social basado en el intercambio de beneficios: el autor y su obra disfrutaban del prestigio de un personaje poderoso de buen gusto, y el mecenas goza de la difusión de su imagen como patrocinador de las artes”. La dinámica del mecenazgo, por tanto, tenía un doble aspecto: perpetuar y enaltecer la memoria del mecenas, y completar las necesidades de reconocimiento social del artista (*vid.* Enciso, 2007: 680). Ya en 1965 Guillermo de Torre estaba de acuerdo en que “[e]sta y no otra es la razón profunda del mecenazgo” (1965: 44): la necesidad mutua de escritores y nobles, ávidos de beneficios económicos unos y del lustre de las artes los otros. Ambos, a fin de cuentas, representaban de alguna manera el espíritu: la nobleza por tener la exención espiritual, por su asegurada subsistencia, de no plegarse al trabajo, lo cual supone una cierta libertad y distinción que arroja a todo el que está cerca, y los artistas por lo elevado de su actividad. Más que servidumbre, Guillermo de Torre ve un préstamo recíproco entre ambos. Estos vínculos de mecenazgo, por tanto, fueron fomentados interesadamente por los escritores que querían cobijo y un trato de favor y por los señores que ganaban consideración en su estamento, promocionaban los intereses de sus Casas y utilizaban el mecenazgo como forma de propaganda de sus linajes y de descrédito de sus rivales (*vid.* Martínez Hernández, 2010: 48).

La escritura libre de encargo —exceptuando aquella que también forma parte del mecenazgo, porque, aunque no sea encargada, también se realiza en aras de beneficios por parte de un determinado grupo social o institucional, o de vincular, de cara a la sociedad entera, su imagen a estos grupos— se da en su mayor plenitud en el teatro comercial, que es el que ha propiciado la profesionalización y, por tanto, el cambio de

estatus del autor, pero este tipo de escritura, lejos de permitir la libertad creativa y el paso de la escritura basada en la demanda a aquella basada en la oferta, supone una creación mucho más sujeta a los vaivenes del mercado, por cuanto tiene de arbitrario y de variable el gusto del público (prueba de ello es lo que ocurre en la última etapa de Lope con los “pájaros nuevos” [vid. González Cañal, 2002], e incluso el cambio de su nombre por el de dramaturgos emergentes en obras suyas impresas en los años posteriores a su muerte, y, en sentido contrario, la publicación de colecciones de comedias de diversos autores bajo el nombre de Lope). Por eso no podemos estar de acuerdo con la afirmación de Juan Manuel Rozas cuando dice en su clásico sobre el ciclo *de senectute* (1990: 128) que “la literatura del siglo xvii tiene como límite trágico para el oficio de escritor el mecenazgo, como en otros ha tenido la sumisión a la censura”, porque aquel no es siempre coercitivo de la libertad expresiva del poeta, ni instrumento solo de propaganda del poder<sup>194</sup>, ni siquiera sustento económico necesario para el poeta, como en el caso de Lope, aunque es evidente, como dice Isabel Enciso, que “[a] pesar del canto a la libertad de Lope —”*No temo al poderoso / ni al rico lisonjero, / ni soy camaleón del que gobierna*”—, la línea divisoria entre libertad e independencia de los autores no siempre estuvo bien definida, en un siglo en el que la dependencia de las artes y la política fueron inequívocas” (2007: 116).

Fernando Bouza explica de manera magistral el hecho de que a pesar de que poetas o cronistas fueran agentes muy útiles para los intereses de proyección social de los poderosos, no se debe despreciar la más o menos honesta búsqueda de «alegría e

---

<sup>194</sup> La visión de la literatura barroca, especialmente de la comedia nueva, como un arma indiferenciada de instrumento de propaganda del poder, propugnada en especial por Maravall y Díez Borque, ha sido discutida y tomada con cautela en los últimos estudios sobre autoridad y poder en esta época, con la advertencia de la necesidad de evitar la simplificación a este respecto. Vid. Arellano y Feros, 2013: 11. En el caso del teatro de Lope la conformidad con los valores de la monarquía absolutista defendida por Maravall (1972, 1980) y respaldada en estudios recientes como los de Usandizaga (vid. 2014: 289-290), se ve contradicha por opiniones contrarias como la de McKendrick (2003: 117) o matizaciones como las de Jesús Gómez (2013: 69-76) o Trambaioli (2012). De cualquier forma, la mentalidad cortesana del momento no era inocente respecto al asunto del poder y su ejercicio, sino que era un tema de consciente debate. Como resume Ruiz Pérez: “El núcleo de la corte generará a lo largo del siglo como discurso propio una rica reflexión en torno al poder, con base en la doctrina escolástica de la escuela salmantina de Vitoria y Suárez en el siglo anterior; frente a ella, y en la estela del pensamiento de Maquiavelo, la Europa del cambio de siglo articuló un amplio y beligerante discurso político con la *raggione de stato* como argumento, que a su vez provocó una nueva respuesta desde el frente español, en la que se articularon el ideal del príncipe cristiano (Saavedra Fajardo, Quevedo, Mártir Rizo), el tacitismo (Álamos de Barrientos) y las variantes de la intervención jesuita” (2010b: 30). William Egginton, por su parte, considera que la comedia nueva representa un movimiento no solo de proporciones propagandísticas o ideológicas, sino más bien de dimensiones epistemológicas: la relación de un espectador con el escenario es el elemento fundamental de una nueva estructura epistemológica que crea las condiciones de posibilidad para lo que llamamos ideología (1996: 392). Vid. estudios panorámicos sobre autoridad y poder como la recopilación de estudios de Arellano (2011d), la editada por Arellano, Strosetzki y Williamson (eds.) (2009) o en el ámbito francés la de Blanchard y Mühlethaler (2002).

plazer» en el arte por parte de los nobles para explicar su relación con los artistas<sup>195</sup>, aunque fuera como característica de un *ethos* aristocrático ideal construido históricamente<sup>196</sup>. Ejemplo claro para nuestro interés es el del duque de Sessa, coleccionista de la obra de Lope (incluso de sus cartas), o el VII Conde de Lemos y los nobles que acudían a sus tertulias literarias<sup>197</sup>. Explica Bouza que

no todo el mecenazgo real y aristocrático puede ser reducido a estrategia de propaganda, retórica de magnificencia o, siguiendo las categorías de raíz foucaultiana, a formas de coerción suave o de poder no violento. Frente a cualquier tentación de reduccionismo historiográfico, insistir en la existencia de encargos que ponen de manifiesto una clara y expresa conciencia de que los que hoy llamaríamos medios de cultura se encontraban a disposición de monarcas y nobleza no supone que se puedan ignorar otras variables en su patrocinio artístico, literario o cultural (2008: 76).

Hay que tener en cuenta varios puntos a pesar de esta visión no tan constrictiva del mecenazgo y las obras por encargo. En primer lugar, que dentro del teatro, género que en la época de Lope es más producto de mercado y consumo amplio y popular que materia de encargo<sup>198</sup>, en los dramas históricos<sup>199</sup> y los hagiográficos, con una finalidad social reivindicativa más concreta<sup>200</sup>, sí cobra importancia tanto el contenido como

---

<sup>195</sup> Vid. también Martínez Hernández, 2010: 48.

<sup>196</sup> El arquetipo del cortesano y del buen gusto se fragua en el Renacimiento con la igualación progresiva de las letras a las armas, como se observa muy bien en *El Cortesano* de Castiglione (vid. Enciso, 2008: 54).

<sup>197</sup> «Entre las aficiones del VII Conde de Lemos destaca su interés por las letras y las artes. «Encuentra más grato solaz», afirma el biógrafo, «en las tertulias literarias que patrocina dentro del Palacio de su suegro y a las que concurren, además del gran Lope de Vega, Vélez de Guevara, Hurtado de Mendoza y Bartolomé Leonardo de Argensola. También asisten aristócratas que rinden culto a las letras, como los duques de Pastrana y Feria y el conde de Saldaña, cuñado de Lemos» (Enciso, 2007: 226-227). Algunos grandes escritores, como Cervantes o Giulio Cesare Cortese aspiraron al mecenazgo del de Lemos en Nápoles con sus «Viajes al Parnaso», sin resultados satisfactorios (vid. Gagliardi, 2009).

<sup>198</sup> En estadios anteriores del género, en la etapa previa a la generalización del teatro popular al nivel de la época de Lope, los autores escribían también por encargo de un señor o a su servicio, y el teatro era ya una actividad cortesana: «La vinculación del dramaturgo a una casa señorial se nos presenta de manera más precisa a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, cuando la representación era todavía un tipo de espectáculo circunstancial, no sometido a las leyes de producción públicas. Piénsese en autores como Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro o Diego Sánchez de Badajoz, cuya trayectoria en vinculación con el patronazgo de la nobleza es bien conocida» (Ferrer Valls, 2008: 114). Como ha defendido la propia Ferrer Valls (1993: 17), a pesar de no poseer documentación tan extensa como la existente en Italia, podemos hablar de una importante producción de espectáculos teatrales ligados a la corte española y, en consecuencia, de un mecenazgo teatral de hecho en las cortes de Carlos V y Felipe II, en contra de la tesis tradicional de Crawford seguida por Arróniz o Shergold según la cual la falta de interés por el mecenazgo cultural anterior al reinado de Felipe IV explicaría el retraso que España vivió en la aparición de un teatro cortesano.

<sup>199</sup> Para una revisión de las comedias genealógicas lopianas vid. Zugasti, 2013.

<sup>200</sup> «El drama genealógico debió de ser un género especialmente propicio al encargo [...] pues era un género que podía llegar a cumplir una función en el ámbito de una sociedad cortesana, no productiva, que cifraba sus aspiraciones en la obtención de mercedes y cargos, la revalidación de derechos y el reconocimiento de servicios prestados a la Corona. Por debajo del interés común de la nobleza por mantener su pujanza y una serie de privilegios como grupo social, algunos dramas genealógicos, además, pueden ser más justamente entendidos si atendemos a los intereses particulares de determinadas familias y sus reivindicaciones, en el marco de una sociedad cortesana sometida a constantes vaivenes de poder»

ciertas pautas del encargo, y no tanto el nombre asociado del autor. Es por eso por lo que Teresa Ferrer Valls afirma que “[e]l drama histórico barroco —que no todo el teatro barroco— se puede analizar por ello —como se ha hecho en múltiples ocasiones— como vehículo de transmisión de una ideología aristocratizante” (1993: 45).

En segundo lugar —y como elemento importante al observar las obras que no nos constan oficialmente como encargos, pero en las que lo vemos posible<sup>201</sup>—, que existe, como explica Teresa Ferrer Valls (2008: 115)<sup>202</sup>, el mecenazgo *de hecho*, minoritario, y el mecenazgo *como aspiración* por parte de los poetas (mayoritario). El primero tiene que ver con encargos puntuales de piezas para momentos concretos, es decir, obras de circunstancias, o bien encargos de ensalzamiento de una familia o figura. Estos encargos efectivos proporcionaban a los poetas beneficios concretos de manera directa, además de servir a la configuración de la imagen autorial. El mecenazgo como aspiración se refiere a composiciones ligadas al anhelo del artista de la protección de un noble, a la aspiración del autor de que su obra tenga el capital simbólico suficiente en el mercado social cortesano como para ganarse el estatus de protegido de un determinado señor o servir de trueque para un título, puesto o cargo. Esta segunda forma de mecenazgo, más difusa y sin garantía de éxito, puesto que el poeta realiza una tarea que nadie le ha solicitado, nos habla de la continua lucha de los artistas por entrar en las redes clientelares de la nobleza o la monarquía<sup>203</sup>. En esa carrera de fondo por el acercamiento a las figuras más poderosas, que marca la estructura jerárquica del sistema de patronazgo, en el que la cúspide es el rey<sup>204</sup>, y después la figura del valido y su familia y desde ahí a la aristocracia más poderosa, se observa una cadena de servilismo y adulación que asciende paralela a esa pirámide social: los artistas buscarán el

---

(Ferrer Valls, 2008: 123); “La comedia genealógica debió de ser un género especialmente útil para una sociedad señorial, no productiva, que cifraba sus aspiraciones en la obtención de mercedes, la revalidación de derechos y el reconocimiento de servicios prestados a la Corona. Cuando no para los aspirantes a la obtención o revalidación de ejecutorias de nobleza y hábitos eclesiásticos” (Ferrer Valls, 1993: 49).

<sup>201</sup> Solo fijándonos en *La vega del Parnaso* encontramos varios ejemplos: los poemas “Versos a la primera fiesta del palacio nuevo”, “A san Pedro Nolasco”, “Diálogo militar a honor del marqués Espínola”, o la comedia *La mayor victoria de Alemania*.

<sup>202</sup> La autora se refiere al mecenazgo teatral de la nobleza, pero es extensible a todo tipo de composiciones.

<sup>203</sup> Para una visión de las relaciones clientelares que puede ser significativa, la de la Sevilla de entresiglos, *vid.* Domínguez Búrdalo y Sánchez Jiménez, 2009.

<sup>204</sup> “[E]l monarca merece una atención especial porque era simultáneamente la fuente principal del patronazgo, que funcionaba como una forma de cohesión social y organización jerárquica durante el siglo XVII. Acercarse al rey, según unos versos memorables de Garcilaso, y repetidos muchos años más tarde por el poeta Gabriel Bocángel, era necesario para subir: «Quien más cerca se halla del gran hombre / piensa que crece el nombre» (Égloga II, vv. 1543-44)” (Sieber, 1998: 99).

mecenazgo de las diferentes capas de la escala social de manera ascendente, intentando prestar servicio al rey o al valido tanto por medio de la adulación directa como a partir de los niveles inferiores que se remiten a ellos.

Un ejemplo claro en Lope es el intento de llegar a la figura de Felipe III y del duque de Lerma a través de su familia y los personajes directamente relacionados con ellos (son significativas a este respecto las *Fiestas de Denia*, donde se exalta y se dedican tanto la obra como diferentes octavas a Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia, al que sería más adelante duque de Lerma y su hermana —Catalina de Sandoval— y a su hija y yerno/sobrino —Catalina de la Cerda Sandoval y Zuñiga y Pedro Fernández de Castro, marqués de Sarria y posteriormente VII Conde de Lemos—), en un momento en que, con la subida al trono de Felipe III, Castilla había pasado de ser una corte renacentista a una sociedad cortesana (Sieber, 1998: 99), en la que el duque de Lerma había comenzado a ejercer un “mecenazgo insólito y agresivo” (Sieber, 1998: 103).

En esta actividad constante de los artistas por conseguir el mecenazgo real o nobiliario, y de los nobles por acercarse, en este sistema de patronazgo, a la nobleza más poderosa y a la figura del rey, a través, muchas veces, de la literatura, era útil desde una dedicatoria<sup>205</sup> o un panegírico a una mención enaltecida de un linaje en una comedia, o la transformación en argumento de comedia de las hazañas de la familia del valido o un noble poderoso (*vid.* Ferrer Valls, 2008: 122).

Los encargos que se le hicieron a Lope de Vega vinieron, como atestiguan muchas dedicatorias de Partes de Comedias y sus cartas, de diferentes personalidades, familias e instituciones, no solamente del estamento nobiliario: el Ayuntamiento de Toledo, en 1605, le encargó la relación de las fiestas celebradas por el nacimiento de Felipe IV; poco después el duque de Lerma le encarga acompañar a la Infanta Ana a la frontera con Francia, a una pequeña isla del Bidasoa en la que se hizo el intercambio de princesas para los casamientos de la infanta española con Luis XIII y del futuro Felipe

---

<sup>205</sup> Es bastante elocuente al respecto, más allá de su relación con el conde de Lemos y por supuesto con el duque de Sessa, la lista de grandes de España a los que Lope dedicó sus obras, además de a los dos validos y sus familias: “el duque de Alba (le dedicó la Égloga de Albanio y otras composiciones de las *Rimas*), el almirante de Castilla, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (*El laurel de Apolo*), el conde de Niebla, don Gaspar A. Pérez de Guzmán (*La Dorotea*), don Pedro Téllez de Girón, conde de Osuna (*La Arcadia*, y varias composiciones poéticas), o el marqués de Priego, don Pedro Fernández de Córdoba (*El peregrino*). Ello sin tomar en consideración las *Partes* de comedias o, a partir de 1613, las comedias singulares que fue dedicando al conde de Sástago, al marqués de Santa Cruz, al duque de Alcalá, al príncipe de Esquilache (don Francisco de Borja), al conde de Cabra, al marqués de Alcañices, a la marquesa de Toral, a la duquesa de Frías, al marqués de Cañete (Hurtado de Mendoza), a la marquesa de Cañete, al duque de Maqueda, al conde de Cantillana, o al duque de Pastrana” (Oleza, 2014: 388-389).

IV con Isabel de Borbón, y hacer relación de la jornada; la Casa de los duques de Villahermosa y condes de Ribagorza le encarga la *Historial alfonsina*, comedia en dos partes. Dedicó por encargo tres comedias a las celebraciones por las bodas reales, *Los ramilletes de Madrid*, *Al pasar el arroyo* y *El ejemplo de casadas* (vid. Perceval, 2004: 392-405). Escribió *La buena guarda* (Parte XV, 1621) por mandato de una señora que le había dado como material un libro de devoción; *La limpieza no manchada* (Parte XIX, 1629) la elabora a petición de las Escuelas-Universidad de Salamanca (Vega, 2015a, I: 384; Vega, 1975b: 227); *La vida de San Pedro Nolasco* fue encargada por la Orden de la Merced; en 1616 el conde de Saldaña, hijo del duque de Lerma, hace gestiones para encargar una obra a Lope, y en 1620 el conde de Lemos, ya desterrado en su villa de Monforte, le escribía encargándole aún otra comedia religiosa, seguramente la que se representó en septiembre en el claustro de san Vicente de la localidad lucense donde estaba el conde en la festividad de Nuestra Señora del Rosario, tratando un milagro del Rosario (Enciso, 2007: 777-778). Escribió también diversas obras para Palacio, desde la temprana *Adonis y Venus*, *El premio de la hermosura*<sup>206</sup> y probablemente *El Perseo*, hasta *La selva sin amor*<sup>207</sup> o *La noche de San Juan*. El Concejo de Madrid le encomienda la relación de las honras fúnebres por la muerte de Felipe III en 1621, y en 1622 la Villa de Madrid le encarga con ocasión de la canonización de san Isidro dos comedias sobre su niñez y juventud (vid. Ferrer Valls, 1993: 15, 43, 48-49; 2008: 122).

A través de muchos de estos ejemplos descubrimos cómo el carácter de encargo de estas obras afecta a su contenido y a su forma de diferentes maneras. El conde de Lemos, al escribirle pidiéndole una comedia, precisaba el tema y otros aspectos, como la conveniencia o no de incluir bailes y entremeses (Ferrer Valls, 1993: 48-49): los encargos para discursos orales determinan, por supuesto, la forma, la extensión y el tono, adaptado a una obra cuya finalidad es el espacio oral y cuyo público concreto, al que ha de adecuarse, se conoce de antemano. El caso de la *Historial alfonsina*, comedia en dos partes que no sabemos si Lope llegó a escribir pero que en cualquier caso no ha pervivido, permite conocer muy bien el procedimiento de los encargos de dramas históricos, pues sí se conserva toda la documentación a este respecto, bien estudiada por

---

<sup>206</sup> Sobre esta obra vid. Wright, 2002.

<sup>207</sup> Esta obra (1627) es considerada la primera ópera española, pues se realizó cantada y acompañada de instrumentos. En la dedicatoria al almirante de Castilla publicada en *Laurel de Apolo* Lope explica: “Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música, las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos” (Vega, 2014b: 31-32).

Teresa Ferrer Valls (*vid.* para el estudio 1993: 44-93, y para el material 1993: 297-391). En ella se observa la imposición de condiciones específicas sobre el argumento y el contenido ideológico de la obra, pero también sobre su construcción dramática, estructura y puesta en escena, aunque haya otros elementos que se dejan a la elección del autor, como el contenido de alguna loa u otros pequeños detalles.

De cualquier forma, una lectura de la obra de Lope nos permitirá ver cómo los encargos, el clientelismo y el mecenazgo no constriñen la capacidad creativa y expresiva de Lope, ni son solo propaganda: pueden serlo incluso menos que la creación dentro del incipiente mercado literario tan dependiente del variable gusto del público (decía Guillermo de Torre: “se nos ha atronado con el «populismo» de Lope, [...] se ha proclamado esta «virtud» de su arte dramático —sin advertir su contrapartida: lo que tiene de concesión o sometimiento” [1965: 45]). Lope aprovecha los encargos en su propio beneficio para construir socialmente su imagen y poder expresar de una u otra manera lo que quiere. Lo vemos claramente en una de las composiciones de *La vega del Parnaso*, el *Diálogo militar a honor de Espínola*, gracias al descubrimiento de la fuente en la que se basa Lope por parte de Fernando Rodríguez-Gallego: la familia del gran general habría proporcionado a Lope esta fuente, el Título perpetuo en el que Felipe IV alaba las hazañas de Spínola, y le habría dado probablemente indicaciones para cumplir con su encargo, como señala Rodríguez-Gallego, pero Lope, con una fuente preestablecida y con las consignas que se le dieron creó una obra experimental, como ha sido llamado el *Diálogo militar* (Rodríguez-Gallego, 2016: 389; Ferrer Valls, 2014: 170-171), ni poema lírico ni comedia: pieza breve representable y seguramente representada, de alabanza, pero con algunos deslices cómicos, y con un personaje que juega con su propia identidad. Como dice Rodríguez-Gallego:

Lope, sin embargo, intenta crear una obra de una cierta originalidad: respeta el texto de su fuente, con desviaciones o amplificaciones puntuales, al pergeñar el panegírico del marqués, pero inserta este en un marco dramático con resonancias de la pastorela para hacer de todo el conjunto un producto atractivo. Conviven, así, el escritor cortesano obligado a resaltar y encarecer el elogio de un brillante militar, y el creador que quiere hacer literatura en cada momento (2016: 405).

En cambio, en las obras nacidas libres del encargo, condesciende con los gustos del público y los criterios del mercado de manera explícita, lo cual no atrajo solo las críticas de algunos aristotélicos de su tiempo o del mismo Cervantes, sino también de otros artistas y críticos de nuestra época, como Guillermo de Torre, que exculpaba a Lope por el aparente servilismo que mostraba respecto a sus protectores e intentaba

contextualizarlo con el significado de ser escritor en esa época, pero que no aceptaba de tan buen grado la influencia del vulgo sobre Lope:

Si su conformismo externo se nos aparece como algo fatal —en el sentido de necesario— e insoslayable, no sucede lo mismo cuando intentamos juzgar el conformismo intrínseco lupiano: su blando dejarse llevar por los gustos y sentires mayoritarios alentándoles y aun extremándoles, en vez de contrariarles o superar convenciones, según hubiera sido —moral y estéticamente— la obligación de quien como él asumía tanto poder escénico. En vez de remar contra la corriente [...] ¿acaso Lope no se deja arrastrar por sus mansas aguas? (Torre, 1965: 45).

También señala Pedraza que Díez Borque acusa a Lope de ser el inventor de una fórmula para “producir, que no crear, comedias en colaboración”. Pero de igual manera recuerda Pedraza ante esto “que estamos ante un sistema de producción cultural y el dramaturgo es un proletario de la cultura, no un pequeño burgués diletante que vive de rentas mientras carga contra la sociedad que lo mantiene” (2001b: 226).

### 3.3.2.2 Reticencia a la publicación, prestigio del manuscrito

Hemos visto cómo la relación de los nobles con los escritores y la poesía es ambigua y en parte contradictoria, por su manera general de negar su acercamiento a las letras según el antiguo orden caballeresco de nobleza militar y la distinción que por otra parte el mecenazgo de las artes confería a la alta aristocracia y los personajes más importantes de la corte. Esta doble conducta proviene, en última instancia, de la codificación de un *ethos* aristocrático cifrado en la etiqueta y la apariencia para representar unos valores tradicionales a los que asociarse con el fin de perpetuar la fuerte jerarquización social y la escala dentro del propio estamento de la nobleza. Esta apariencia incluye el menosprecio de todo lo que implique el trabajo manual, y por tanto todos los oficios y artes mecánicas, cualquier actividad venial con valor de cambio, y la sublimación de ciertos objetos o gestos, como en las artes la fetichización del manuscrito. De ahí la reivindicación de los pintores de considerar su actividad un arte liberal, el rechazo a la mercantilización de la literatura y por tanto de la imprenta, o la insistencia de los nobles por distinguirse de los poetas que se presentan como tales.

Con la aparición de las cortes europeas al final de la Edad Media (en España su estructura comienza a establecerse con los Reyes Católicos [*vid.* Marín Cepeda, 2015: 42-47]) la cultura comienza a ser también una cultura de corte, el mecenazgo iniciado en Italia se expande al resto de Europa y el *ethos* aristocrático se reconfigura



adaptándose a este nuevo contexto cortesano. Norbert Elias explica en *La sociedad cortesana* que estas sociedades preindustriales estimaban la riqueza no trabajada, la heredada, especialmente las rentas de una propiedad rural, por lo que el trabajo como forma de ganarse la vida o la posesión de dinero que proviniera del trabajo propio se valoraba negativamente en cuanto al capital simbólico y el prestigio social (1982: 99). Por otro lado, el *ethos* aristocrático había convertido en distinción la ignorancia en materia de escritura, no alejándose de las letras, sino especializándose dentro de estas en la literatura y sobre todo en la poesía y apartando los conocimientos gramaticales o estatutarios más mecánicos o lo tipográfico, que convertía las letras en una mercancía (Bouza, 2001: 229).

La literatura se convierte así en juego de sociedad cortesana, en uno de los componentes del nuevo *otium* nobiliario. Los poemas épicos y líricos, los sonetos y canciones circulan entre aficionados como signo de elegancia entre la buena sociedad europea, primero en Italia, después en Francia, España e Inglaterra. Estos poemas de amateurs no se imprimen; por la misma razón buscan un público reducido, no se liman (recordemos el cuidadoso descuido o la *sprezzatura* cortesana) ni sus autores se presentan como poetas, para huir de la profesionalización, que supondría intercambio económico (Hauser, 2009: 478). Es por esto por lo que aunque algunos nobles eran aficionados a las letras y la poesía, amateurs de verso fácil incluso, la renuencia a la publicación era lo habitual, y quienes frecuentaban las musas no se presentaban como poetas ni aceptaban ser confundidos con ellos. Don Francisco de Portugal, caballero que escribió el *Arte de galantería*, exponía cómo se diferenciaban los poetas de quienes componían versos por mera erudición y placer, subrayando la medida propia del noble, de forma que “hazer un copla era entendimiento y muchas parto de necesidad” y que “[e]l galán no ha de ser poeta, mas ha de hazer versos, aunque no sea más que por no pedillos prestados”, pues al estar ligados los versos al ingenio nobiliario, como los motes, juicios o sentencias, nacían de una innata elocuencia, y estaba mal visto acudir a terceros para que compusieran los versos que uno mismo no era capaz de ingeniar (Martínez Hernández, 2010: 46).

También existe una corriente contraria, ligada al culteranismo como forma de distinción de lo elevado y nobiliario, que precisamente no admite como poetas a todos aquellos que lo toman como oficio y versifican rimas de bajo calibre, por género o estilo llano, teniendo por “poeta” a aquellos de elevada pluma, no a los profesionales. Lo

vemos claramente en el prólogo de Trillo y Figueroa a su *Neapolisea, poema heroico y panegírico al Gran Capitán* en el que critica la claridad y llaneza poética:

Tales Poemas como los de Lope, Arcilla, Rufo, Valdivieso, Zarate, el Pinciano, Cueva, Barahona de Soto, y otros semejantes, bien sean latinos o vulgares de cualquier idioma, son buenos para quien camina a paso llano, sin querer resbalar en parte alguna. Más (sic) la cuesta de Elicón mayores afanes cuesta: *no es lo mismo hacer versos y ser Poeta*, mayormente si son bajos... por donde constará cuán fácilmente se engañan los que dicen ser la poesía arte de escribir versos.. Y aunque allí, y en esta introducción está dicho mucho esto, ningún lugar es tan excelente a este propósito, como uno poco visto de muchos, que no poco presumen (*apud* Jiménez Belmonte, 2007: 195). (La cursiva es nuestra)

En la tabla V de las *Tablas poéticas* de Cascales vemos una justificación parecida de la separación entre el escritor y lo económico, mediante la justificación de la elevación del poeta, esta vez ligada al *furor* creativo:

CASTALIO.- Guárdeos Dios de hacer un verso, que hecho uno, os podréis aparejar para cien mil. No he visto facultad más atractiva y menos provechosa. El *entendimiento* corre tras ella ansiosísimo, y parece que está en su centro cuando se ocupa en poesía. Que como él tiene tanto de divinidad, y la poesía es furor divino, vive en su reino cuando discurre sobre poéticos sujetos. *Y de aquí les viene a los poetas ser tan pobres*, que como el oro, plata y hierro están en las profundas venas de la tierra, y ellos *se transmontan al alto cielo, pierden de vista la pecunia necesariamente* (*apud* García Berrio, 2006: 246). (La cursiva es nuestra)

Como explica García Aguilar “[e]sta conceptualización, expresada a través de la dialéctica de la altura, justifica de acuerdo con Cascales la separación que tiene que mediar entre poesía y dinero, eliminando por completo al mercado de tales asuntos” (2011: 115), de donde podemos entrever cierta autojustificación, pues Cascales, insigne erudito, no quería permitir que la poesía llegase a todos los ámbitos sociales, sino que pretendía mantenerla en círculos minoritarios y cerrados para preservar su distinción<sup>208</sup>.

La profesionalización del escritor y la formación de un mercado literario inspiraban rechazo a los nobles, defensores de un orden social y estético conservador, pues las veían como una amenaza a su sentido de la escritura (el *negotium* frente al *otium*), a sus modelos literarios canonizados y, en última instancia, a su estatus. El desarrollo en la lírica áurea de formas cultistas y de dificultad creciente, buscando un elitismo de público minoritario ligado a un orden estético, una educación, una línea genérica y temática, etc., hay que entenderlo también como respuesta a este cambio de paradigma cultural del nacimiento del campo literario y la profesionalización del escritor o nacimiento del autor moderno (Ruiz Pérez, 2010b: 49). Por eso la dificultad y virtuosismo que fue cobrando la poesía de ciertos autores de esta época hay que explicarlos, además de como consecuencia de una evolución o dinámica intrínseca a la

---

<sup>208</sup> Para una introducción a la poética del autor *vid.* García Berrio, 2006.

historia literaria, prestando atención a la funcionalidad de la poesía en la cultura cortesana, como elemento de distinción de la alta aristocracia y a la voluntad de preservar el estatus y los valores asociados por parte de la nobleza que los ostentaba (Tubau, 2007: 136-137; 2008: 255-56).

Las dos consecuencias inmediatas de esta visión exclusivamente lúdica de las letras por parte de la nobleza y, por tanto, del rechazo a la literatura como trabajo o mercancía son el prestigio del manuscrito o, lo que es lo mismo, la renuencia a publicar en la imprenta, y la reestructuración, con una jerarquía más férrea, de los géneros literarios, siendo la lírica y la épica los géneros más apreciados por la alta sociedad cortesana en contraposición al teatro, que con la llegada de la comedia nueva se veía como material vendible y consumible por el vulgo, poco digno, por tanto, de la consideración de la nobleza, por más que también asistiera a las representaciones. Las posiciones aristocráticas vieron en la imprenta los rasgos de la creciente profesionalización y se distanciaron de sus modelos discursivos y editoriales, identificando la nobleza con el alejamiento de las prensas (Ruiz Pérez, 2010b: 111). Sobre el aspecto diferencial del manuscrito frente a la imprenta dirá Fernando Bouza que

no ha de sorprendernos el amplísimo recurso al manuscrito dentro del mundo de la cultura nobiliaria, tal y como se expresa en correspondencias, genealogías, crónicas, gacetas, cartapacios poéticos, comedias, sátiras, papeles políticos y ese sinfín de *vaviorum* o *papeles varios curiosos* que manuscritos, en su mayor parte, llenaban las andanas, los cofres, los cajones y las redes de sus bibliotecas. Por su propia naturaleza de medio de reproducción no mecánica y su aureola de originalidad, el manuscrito cumplía a la perfección con la misión de distinguir a sus propietarios frente a la vulgarización y el mercantilismo que se identificaban con el impreso. Asimismo, permitía una difusión mediante copias o traslados que, además de susceptible de ser controlada al menos en sus primeros destinatarios, haría posible la circulación de los textos (2001: 229).

Además, la obligación o preferencia del amateurismo por el manuscrito tiene que ver con la primacía aristocrática de lo oral y lo visual. Como explica Jiménez Belmonte, estos tres elementos “definen, precisamente, la naturaleza ceremonial de la producción poética académica, la cual, como hemos visto, servía tanto para adornar la *persona* política del noble, como para reclamar la contingencia social y el prestigio de la poesía” (2007: 58).

Sobre la reconfiguración de la escala genérica dirá Juan Carlos Rodríguez utilizando términos kantianos que la poesía era una forma de “estética trascendental”, pues no tenía nada que ver con la vida real pero suponía una sublimación necesaria de esta, era parte de una cultura literaria que constituía una envoltura civilizadora, un signo

de distinción en un mundo que quería seguir siendo igual y no podía frenar su propia evolución, un signo de juego y de poder, un complemento a la moda y un enganche con los valores más característicos de un *ethos*, un símbolo civilizatorio (2003: 42). En este contexto “los libros corrían manuscritos y por supuesto los poetas que se consideraban «grandes», en cualquier sentido, no editaban sus obras de poesía. Era un *ornatus* o un saber excelso, disimétricamente inverso respecto a la poesía efímera del teatro” (Rodríguez, 2003: 53-54).

Por esta razón la faceta de dramaturgo de éxito y autor, además, de una ingente cantidad de comedias vendidas al mejor postor y consumidas masivamente por el vulgo le resultó incómoda al Lope que quería congraciarse, e incluso mimetizarse, con la nobleza. Como dice García Reidy, “la actividad protoprofesionalizada de Lope de Vega se vio acompañada por una conciencia autorial en tensión, entre el orgullo de la obra creada para el mercado literario y el ansia por pertenecer a una idealizada concepción aristocrática de la literatura, plasmada a través de la búsqueda de mecenazgo nobiliario y regio” (2013c: 15-16) y de la voluntad propia de adherirse a la nobleza, añadimos. Es la tensión, como dice Jesús Gómez, que se produce por el choque entre las ganancias de Lope con su trabajo creador y el sistema de valores nobiliarios y señoriales que este hecho contradice y en el que Lope quería igualmente insertarse (2013: 35). Hay una contradicción evidente en la cualidad de semiprofesional de Lope, pues su realidad se ha profesionalizado o es potencialmente profesional, dependiendo su subsistencia de la venta de sus escritos dramáticos, pero su deseo de medrar, de integrarse en la cultura cortesana y ganar prestigio entre los poderosos, le hacía esconderlo y aparentemente, en ciertos periodos, avergonzarse de su condición, proyectando una imagen de sí entre opuesta a su realidad y ambivalente respecto a esta.

Esto es lo que explica algunas de sus posturas literarias y extraliterarias: por un lado, el desentenderse del valor pecuniario de su teatro públicamente; en el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* no solo no menciona el ser escritor cuando es preguntado por su actividad en la corte —recordemos el «es un hombre que escribe» de una de “las cervantas” frente al “hasta ahora ha servido al Marqués de las Navas de secretario, y ahora se está en casa de sus padres, porque como el Marqués está en Alcántara no quiso ir con él” [Tomillo y Pastor, 1901: 46]—, sino que niega beneficio económico alguno por sus comedias y resalta el componente lúdico, de *otium*, comparándose con otros cortesanos: “dijo que tratar no trata en ellas, pero que por su entretenimiento las hace como otros muchos caballeros de esta corte, como son don

Luis de Vargas y don Miguel de Rebellas y otros que por su entretenimiento gustan de hacerlas” [Tomillo y Pastor, 1901: 47])<sup>209</sup>, mientras que en el ámbito privado de las cartas acepta con franqueza su oficio y el beneficio económico que le reporta y del que depende (*vid.* García Reidy, 2013c: 210-211).

En el mismo sentido deja a un lado su perfil de dramaturgo en sus proyecciones sociales más importantes, intentando representarse como un autor serio, un poeta lírico y épico, o mostrando en escritos privados que escribe comedias solo por necesidad, sin mayor ambición (recordemos las cartas a Sessa en las que dice estar un año sin escribir comedias gracias a la generosidad del duque de Osuna o en la que le pide un pequeño sueldo para poder dejar de escribir comedias, que no es cosa de hombre de su edad y sacerdote). Igualmente escribe, recita y publica posteriormente su *Arte nuevo de hacer comedias*, en principio en defensa de su arte dramático popular, pero que siempre nos deja la ambigüedad<sup>210</sup> y la duda del binomio justo/gusto<sup>211</sup> (rima que se repite tres veces) para su valoración:

Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco  
que, aunque fueran mejor de otra manera,

---

<sup>209</sup> No será la única vez que Lope mienta en un proceso judicial. Evidentemente el falso testimonio es un modo de autoconfiguración frente a los jueces, que Lope utiliza para librarse de las consecuencias de algunas de sus acciones, incluidas las que tienen que ver con la escritura directa de versos, como los que contenían los libelos en el primer proceso con los Osorio, o con las obras en su defensa, como en el proceso abierto por el Consejo Real por las críticas contra Torres Rámila en sátiras sueltas y en la *Expostulatio Spongiae*. Ante las acciones legales, aprovechando que Jerónimo de Medinilla, amigo de Torres Rámila, era hijo de un miembro del Consejo de Castilla, Lope trata de eludir toda responsabilidad apuntando en el interrogatorio a Elisio de Medinilla, que ya había muerto, y a Simón Chauvel, que no corría peligro porque se había marchado ya a Francia (*vid.* Tubau, 2008: 60-61; Conde Parrado y Tubau, 2015: 144-145).

<sup>210</sup> Son también ambiguos respecto al respeto a las normas y autores teatrales clásicos los siguientes versos: “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” (Vega, 2006: 86). Y de hecho, su utilización del marbete “Comedia nueva” es una forma de reapropiación del prestigio de estos autores cómicos clásicos a los que había guardado bajo seis llaves. Como explica Rodríguez Cuadros, “puede sonar a *dejà vu* a cualquier lector (u oidor) mínimamente enterado de la historia teatral, pero Lope tiene interés en hacer saber que Plauto y Terencio —a quienes ha sacado educadamente de su estudio versos antes— son los grandes intermediarios entre la tradición griega tardía y el drama renacentista o clasicista (además de la influencia del estoicismo de Séneca por lo que hace a la tragedia). Sabe que Aristófanes fue el padre de la comedia antigua, cuyas licencias —simbolizadas en el género de los *satura* o *sátiras* a cargo de los obscenos *sátiros*, también relacionados en el siglo XVII con la gruesa comicidad de los entremeses— hicieron que evolucionara a la *comedia nueva* de Menandro. Y, en consecuencia, a la herencia moderna de Plauto, más heterodoxo pues mezcló, como luego veremos, elementos sublimes y cómicos, y del gran Terencio, más fiel a los preceptos. Lope parafrasea los puntos de vista de la tratadística renacentista de la que está tomando notas; pero el uso del término *comedia nueva* (que es la que se supone se impone, frente a la antigua, más burda y menos *artística*) no es del todo inocente: parece auspiciar una reapropiación genealógica de lo clásico para fortalecer su propuesta dramática” (en Vega, 2011: 77). Rothber señala que es paradójico que Lope no conociera, aparentemente, el “Terencio cristiano” (1981: 63).

<sup>211</sup> Para Rodríguez Cuadros, “[h]asta el nacimiento oficial de la Estética de la recepción, probablemente nunca se detectó como en la preceptiva del Siglo de Oro esta obsesión por asumir el *gusto* como eje desde el que elaborar cualquier discurso teórico sobre la creación teatral que siempre buscó orientarse hacia un destino ajeno a la autonomía estética *del arte por el arte*” (en Vega, 2011: 234).

no tuvieran el gusto que han tenido,  
porque a veces lo que es contra lo justo  
por la misma razón deleita el gusto (Vega, 2016: 99).

Además, como recuerda Pedraza (en Vega, 2016: 148), “la alusión al *galardón* [en “que quien con arte agora las escribe / muere sin fama y galardón”] parece una primera referencia ennoblecedora al carácter venal de la creación dramática”.

Desde cierto momento Lope trató de conjugar su figura de dramaturgo con sus aspiraciones nobles mediante una progresiva dignificación de su teatro, ajustando la proporción de comedias y dramas en el final de su carrera, cambiando la comicidad de trazo grueso por la medida y la ejemplaridad en los géneros cómicos como comedias palatinas y urbanas, y evitando o reduciendo ciertos subgéneros que había practicado con anterioridad, como la comedia picaresca, comedias novelescas, dramas caballerescos y dramas de hechos famosos (Oleza, 2004)<sup>212</sup>.

Por otro lado, plantea su inusual fertilidad en términos de *ars* frente a *natura*; evitando la idea de productividad comercial, codifica su prioridad por lo literario característico de su ser profesional en una doble expresión de la “retórica de la necesidad”, en la que se unen la defensa de la necesidad esencial de la escritura (vinculada al *furor* clásico y a la *natura* que hemos mencionado ligada a la feracidad) con la denuncia de su necesidad económica, de la que responsabiliza a la corte y los poderosos. Aparece esta doble necesidad, por ejemplo, en la “Égloga a Claudio”, presente en la *La vega del Parnaso*, cuando compara en primer término su vocación poética con la inclinación natural del animal (“de donde viene a ser desde que empieza / casi necesidad, naturaleza”) y en otro sentido denuncia el fiero yugo de la necesidad que embaraza su libre cuello (Jiménez Belmonte, 2007: 63). Imprime, por otro lado, no solo sus comedias (en las *Partes*), sino incluso antes sus obras heroicas y de alto estilo para equiparar el teatro revalorizando la imprenta. Da cuenta de sus comedias con una conciencia autorial remarcable y con un orgullo que reivindica la propiedad intelectual aún no legislada. Lo hace por ejemplo en el Prólogo a una obra tan ambiciosa en cuanto a su capital cultural (por cuanto su género y su relación con la identidad nacional apela al *ethos* nobiliario castellano) como *El peregrino en su patria*. Además, al igual que había hecho en esta obra, defiende en el *Arte nuevo* que su teatro sigue la línea de la tradición hispánica de teatro comercial (“escribo por el arte que inventaron / los que el

---

<sup>212</sup> Esta variación en los géneros puede tener que ver también con el cambio del público en una época que se enfoca más en el teatro palaciego que en el de corral, así se ve también en autores posteriores y sus ajustes genéricos. Un ejemplo es Bances Candamo (*vid.* Arellano, 1998).

vulgar aplauso pretendieron”), es decir, argumenta con la *auctoritas* de autores precedentes (García Reidy, 2013c: 251) y filtra su realidad material y personal en todo tipo de obras serias independientemente de género o temática, y con ella “un complejo orgullo como escritor por el éxito obtenido con su teatro” (García Reidy, 2013c: 217). En suma, como dice el mismo García Reidy,

[e]l análisis de la producción del madrileño revela cómo durante años Lope silenció su condición de dramaturgo a la hora de construir su imagen pública, y cómo sólo tras no concretarse el mecenazgo regio y tener que enfrentarse al hecho de que se publicaran sus comedias comenzó a hablar abiertamente de su oficio teatral, principalmente en los prólogos y dedicatorias que incluyó al publicar sus obras dramáticas desde 1617, y a construir un discurso retórico en el que se dignificaba esta labor y a quienes la ejercían (2013c: 397).

La complejidad de la relación del Fénix con su propia obra dramática y su oficio, y la lucha entre la realidad y el deseo, entre el orgullo y la negación y la vergüenza, es lo que ha propiciado la variada interpretación crítica de su valoración de su comedia nueva, haciendo que Menéndez Pelayo o Amezúa proclamaran que despreciaba su teatro, Romera-Navarro (1935) que tenía aprecio e interés por su trabajo, y Cornejo Polar (1962), Teresa Ferrer Valls o García Reidy que mantenía con él una relación conflictiva (García Reidy, 2013c: 28-29). En su propia época también esta relación que mantenía Lope con su teatro era tema de comentario: Pellicer en la *Urna sacra* incluida en la *Fama Póstuma* de Montalbán defiende que Lope buscaba la fama y no el dinero, denostando la mercantilización (García Reidy, 2013c: 25), y en su polémica con Colmenares este reprocha implícitamente al Fénix que su actividad dramática haya condicionado su poesía, haciendo que esta también, por el mismo apetito de aplauso popular, participara de forma análoga de los mismos principios que regían su producción teatral (*vid.* en Conde Parrado, 2015b). Como señala Xabier Tubau, esta crítica de Colmenares, acertada o no, es significativa de por sí por constatar la voluntad de mantener la poesía alejada, en su práctica y su concepción, del fenómeno de profesionalización y mercantilización del ámbito teatral y su producto (Tubau, 2007: 136-137; 2008: 355-356).

Se entiende, según el doble ámbito de mercado literario frente a mercado de prestigio simbólico y nobiliario, que los escritores huyeran de una imagen social cercana a la mercantilización o decidieran no publicar sus obras. Cervantes, quien sí hizo uso de la imprenta y también podríamos decir que tuvo una relación compleja entre el mercado y el antiguo régimen de mecenazgo, critica, como hemos visto, la mercantilización y vulgarización del teatro. Quevedo era, por supuesto, contrario a la

mercantilización (García Reidy, 2013c: 35), escribiendo incluso: “Yo, pues, no pretendo ganar nombre de autor, ni menos enriquecerme con mis borrones...”; y Góngora se opuso hasta el final a publicar su obra —“el dicho don Luis de Góngora no gustaba de que en su vida se imprimiese”, declaraba el primer editor (pirata) de su obra, Vicuña, ante la Inquisición—. Juan de Jáuregui tampoco quiso entregar sus octavas a la imprenta, sino que las hizo entregar manuscritas al Conde Duque de Olivares, en consonancia con la línea de autorrepresentación social que siguió siempre, alejándose de la imagen de poeta lírico —“Yo no presumo de poeta”, dirá en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*— y buscando “la del intelectual clasicista a la manera de Cristóbal de Mesa y los neo-aristotélicos tan en boga en las postrimerías del siglo XVI o, aún mejor, la de los tardíos humanistas sevillanos a la manera de Francisco de Medrano” (Álvarez Amo, 2011: 121). Como explica José María Micó en referencia a Góngora, el contraste entre la minuciosidad en la elaboración y *labor limae* de los poemas y la falta de interés por su conservación y difusión no es de extrañar, pues la propia idea de *libro* es difícil de precisar en alguien de su generación, y en el género lírico no existían muchos más precedentes que el del *Canzoniere* de Petrarca, que se estructura como un todo cerrado con características diferentes a las obras clásicas y los cancioneros trovadorescos (2015: 18)<sup>213</sup>. Solo en los últimos años, cuando su necesidad llegó a su máximo momento, rectificó su desidia por la difusión de su obra, visto que podía obtener ganancias e influencia en la Corte. Así lo declaraba en una carta: “Yo trayo en buen punto la [...]ción y enmienda de mis borrones, que estarán estampados para Navidad, porque, señor, fallo que debo de condenar y condeno mi silencio, pudiendo valerme dineros y descanso alguna vergüenza que me costarán las puerilidades que daré al molde” (*apud* Micó, 2015: 20). Al haberse separado de la imprenta, Góngora había conseguido cierta autonomía para su obra, liberándola de las presiones del mercado y la restricción a moldes preformulados como eran los volúmenes de “varias rimas” o los cancioneros petrarquistas o italianizantes (Ruiz Pérez, 2009: 243). La reticencia a la publicación, por tanto, se podría entender como

---

<sup>213</sup> Si bien es cierto lo que expone Micó, del mismo modo que el *Canzoniere* de Petrarca es un precedente del *libro* en la lírica, lo son también, en el ámbito español, varios cancioneros que, siguiendo el modelo petrarquista, se imprimieron; algunos tras la muerte de sus autores (como el de Boscán-Garcilaso, lo cual no quita en absoluto el sentido de totalidad como obra cerrada que forma, por su estructura y su soneto-prólogo), y otros llevados a las prensas aún en vida, como los de Jorge de Montemayor, cuyo cancionero amoroso o italianista (no así la parte de cancionero espiritual, que fue censurado) se imprimió varias veces en la segunda mitad del siglo XVI, en Amberes y en varias ciudades españolas y portuguesas (Esteva de Llobet, 2004), o Jerónimo de Lomas Cantoral, ambos con un sentido de totalidad y sonetos-prólogo estructuradores (Alonso, 2006).



una estrategia de toma de posición, en consonancia con su poética y su deseo de inscribirse en el campo literario con una determinada imagen que, aparentando dejadez o cierto apego a modos anacrónicos, se sitúa en el fondo al margen de los nuevos círculos mercantiles e instaura a la vez una nueva forma de autonomía. Como bien explica Ruiz Pérez:

Góngora, en línea con la poética cultista, sitúa [el universo de la poesía lírica] al margen de los ignorantes y en una clave de dificultad docta que, sin duda, es la que explica su cuidadosa elección del cauce manuscrito, al margen de un mercado editorial dominado por la imprenta y la mercantilización inducida por el papel del «vulgo». Así, Góngora no se queda al margen del campo literario, sino que amplía sus límites, aunque sea con la aparente paradoja de aunar su radical innovación estética con una actitud respecto a la transmisión con rasgos propios de modelos ya en fase crepuscular. Ambos aspectos quedan aunados por el aristocratismo de su actitud, propio de una concepción de la poesía apenas esbozada con anterioridad y que vincula su dignidad a su alta elaboración estética, fruto de la conjunción de *ingenium*, *ars* y labor de lima que no tiene nada que ver con las raíces casticistas y conservadoras del elitismo quevedesco. Para Góngora el arte genera la honra de su artífice y no requiere de las condiciones de linaje o de adscripción a los círculos privilegiados. Su agudizada autoconciencia surge de una honda valoración de su obra y de la estima consiguiente, fuente de un reconocimiento (propio y ajeno) que no tiene que demandar ni de los poderosos ni del mercado, en una suerte de atisbo de la autonomía de la creación lírica que se separa por igual del sentido doctrinal del *prodesse* y del mero entretenimiento propio de géneros comerciales, como la novela o la comedia (2009: 233-234).

Algunos nobles, aun teniendo clara su condición amateur y pese a entender que eran poetas por ingenio y no por oficio y componían rimas por ocio y entretenimiento y como proyección de su elocuencia, sí llegaron a publicar sus poemas. Algunos lo hicieron con pseudónimo, como el marqués de Osera con el sobrenombre de Fabio Climent, y otros grandes aristócratas bajo sus propios nombres, como los casos excepcionales del príncipe de Esquilache, los condes de Villamediana, la Roca, Salinas, Rebolledo, don Juan de Borja, conde de Ficalho y Mayalde, el almirante de Castilla, la condesa de Aranda y los marqueses de Auñón y San Felices (Martínez Hernández, 2010: 45 y 50).

Incluso estos nobles amateurs que publicaron su obra y se presentaron así como poetas recordaron de alguna forma la cualidad amateur de su proyecto literario. El conde de Rebolledo explicita el amateurismo de su obra desde sus mismos títulos: en *Ocios* (1650) con la actividad o el tiempo más representativo de la nobleza<sup>214</sup>, marcando

---

<sup>214</sup> La utilización del término *ocios* en los títulos se hace bastante habitual a partir de la publicación del conde de Rebolledo (González Cañal en Rebolledo, 1997: 168). Sobre el nombre de *Ocios* y su significación habla el mismo González Cañal en el prólogo a la edición de la obra (1997: 167-168). En esa misma introducción este estudioso expone sus dudas sobre la existencia del supuesto secretario de Rebolledo, Flórez de Laviada, quien se supone que “da a la luz” los *Ocios*, según dice la portada original. Según él, “quizá sólo se trate de una artimaña del propio Rebolledo para dar lustre a su obra y

el sentido de “entretenimiento” de sus composiciones, y en *Selva militar y política* (1652) incidiendo en la renovación del tópico de armas y letras. En las *Obras en Verso* del príncipe de Esquilache, el censor de la edición de 1654, Agustín de Castro, recuerda al lector la cualidad amateur del libro presentándolo como “esmalte de otros mas preciosos metales”, como “brujula... para reconocer vn Principe sabio, vn Cortesano piadoso, vn Poderoso desengañado” (Jiménez Belmonte, 2004: 144-145).

---

personalidad” (en Rebolledo, 1997: 13), desmarcándose del proceso manual y administrativo de publicación de su obra, actividad que no le correspondería a un hombre de su rango y nobleza.

#### 4. LOPE POR LOPE: CONFIGURACIÓN AUTORIAL ESTRATÉGICA, *SELF-FASHIONING*

Hemos visto anteriormente (*vid. infra* 2.5.2) que el Renacimiento, como nueva mentalidad en una época histórica revolucionaria, con un humanismo antropocentrista, una subjetividad más autoconsciente o una creencia en la flexibilidad y la moldeabilidad de un yo libre para construirse a sí mismo, sumados a una sociedad marcada por el ser relacional y la teatralidad de las dinámicas sociales y la ritualización de la vida comunitaria con la cortesización, pone los cimientos para una concepción social del yo como conciencia proyectada y del autor como figura construida a sí misma en una continua autorrepresentación. De ahí la importancia de los estudios sobre el *Self-fashioning* en el Renacimiento que comenzó Stephen Greenblatt y que cobran una dimensión fundamental a la hora de abordar la configuración autorial desde la perspectiva de la estrategia de los propios autores.

Estudiosos como Greene y Shoenfeldt explican que en la altomodernidad la subjetividad del individuo puede ser alterada intencionadamente, en consonancia con la idea voluntarista de la personalidad que defienden los humanistas del Renacimiento y en contraposición a la visión medieval del sujeto como un *habitus* heredado y de difícil variación (*difficile mobilis*) (*vid.* Sánchez Jiménez, 2006: 7). También Georges Mariscal ha precisado que “los españoles de la época construían sus sujetos a través de una variedad de discursos, de modo que el yo áureo no era en absoluto un ente fijo” (*apud* Sánchez Jiménez, 2006: 8. Traducción de este autor), idea que algunos críticos literarios han utilizado para exponer cómo algunos poetas de la época usaron su obra para construir su propia identidad a su gusto. Webber, por su parte, ha estudiado en el caso inglés cómo la autoconciencia y la importancia del yo textual crecen de manera espectacular en el siglo XVII (1968).

El Barroco español, a pesar de la compartimentación de los estratos sociales y estamentos que hemos señalado, con el obstáculo de la falta de permeabilidad social más allá de lo económico por la fuerte identidad jerárquica nobiliaria, es una época propicia para la autorrepresentación y la conformación consciente de la identidad social calculada, porque esta necesidad de figuración y colocación en el engranaje de las redes, campos y estructuras sociales se suma a unas nuevas estructuras económicas que animan a ciertos “agentes libres” a buscar un posicionamiento por vías diferentes a las de la sangre o el nacimiento dentro de un linaje o condición socio-económica. La

pobreza y la falta de un prestigio por nacimiento suponían una dificultad para autores como Lope o Cervantes<sup>215</sup>, pero a la vez marcaban la posibilidad de una construcción de sí dentro y fuera de sus textos, de una variedad de facetas y *ethos* polimorfos sucesivos en busca de una posición estratégica que se adaptara al momento, la situación o el destinatario.

Hay muchos elementos del Barroco español y su cultura que posibilitan y producen esta concepción y esta dinámica social y creativa, además de la concepción renacentista sobre la que se superpone. Por un lado el gusto por lo espectacular y la importancia de la imagen como nuevo cifrado de la representación del mundo y el arte. La nueva imagen del tiempo y su fugacidad, que en parte explica la nueva obsesión por la muerte —y ligada esta al auge de la imagen, a su espectacularización en lo macabro, lo sangriento, lo cruel o truculento—, y el concepto de apariencia y artificio que cubre todo lo humano, no solo conducen al concepto de desengaño y en último término a la tan barroca melancolía, sino también a la *varietas*, la fortuna, la ocasión, el juego. El esteticismo barroco, la omnipresencia de la imagen y del espectáculo (“la creciente espectacularización de la emocionalidad de las masas” [Rodríguez de la Flor, 2007: 284]), es en última instancia el reverso de la melancolía y la angustia de la época<sup>216</sup>, la respuesta a una crisis sistémica producida por la ruptura de la armonía entre el hombre y el mundo físico (resultado del concepto omnipresente de apariencia y de contraste —fijado poéticamente en la figura del oxímoron—) y por tanto la inseguridad de su metafísica. Los grandes pensadores sobre el Barroco en el siglo XX, desde Heinrich Wölfflin y Werner Weisbach a Wardropper y Maravall, tanto desde las “hipótesis del retorno” como desde las “hipótesis historicistas”, comprenden el Barroco como “la expresión de una crisis general, crisis que a su vez constituye el nacimiento de la modernidad y del sujeto moderno” (Iriarte, 2011, I: 72). Con Rodríguez de la Flor:

Esto nos lleva a una resemantización de la simbólica barroca, que estaría pues recubriendo una crisis epistémica que busca una apertura hacia el más allá y, por lo tanto, se situaría muy lejos de esa extravagancia y delirio que todavía le atribuyen

---

<sup>215</sup> Incluso perteneciendo los dos al tercer estado, la profesión de sus familiares y la asociación de los oficios a la sangre y la religiosidad suponía una diferencia importante en la consideración social. *Vid.* Salazar Rincón, 2010.

<sup>216</sup> “Toda dinámica vital de la melancolía intelectual (de la «pasión siempre infeliz»: Calderón) se resuelve en la escena mediada del discurso, de la representación, del «teatro» y de la creación de *imago*s; en suma, se sacia en lo *espectral*, de lo que da cuenta el afán por elaborar una iconografía y dejar una inscripción y una huella en los mundos del discurso o de la plástica, «fabricando» entonces una personalidad intemporal [*La fabricación de Luis XIV*]. Hacia esta producción fantasmagórica en la escena sublimada del *arte* se transfieren entonces todas las energías disponibles, y ello mismo configura el horizonte único hacia el que, de modo natural, desemboca la «gran angustia» que, en mi interpretación de ahora, experimenta la época” (Rodríguez de la Flor, 2007: 216-217).

muchos críticos actuales, como Toulmin cuando escribe que la expresión artística española resulta «histriónica y grotesca» (2007: 134-35).

El hombre está en continua mudanza en la *peregrinatio mundi*, es un “peregrino del ser”, según diría Gracián; así, la vida se entiende como ensoñación, como sueño, o como teatro, el *theatrum mundi*. En torno a la primera dirá Rodríguez de la Flor que “la representación de la vida humana se deja atrapar por el argumento todopoderoso del *sueño*, quizá este el esquema de agregación simbólica más general y fructífero en tratamientos de todo el siglo” (2007: 156). Y en cuanto al teatro, pone de manifiesto el intento de los autos sacramentales de contener en su seno la copia y la realidad, con el ánimo de atrapar en una misma representación verdad y apariencia:

El intento de los *autos* es desmedido. Se trata, en las propias palabras del dramaturgo, de hacer venir a coincidir sobre los tablados materiales —y sólo en ellos se cumpliría— la «Apariencia y la Verdad»; ello realizado, además, en los tiempos del nacimiento de un escepticismo pirronista y de una inseguridad gnoseológica, generalizada en la «península metafísica», que inducirá entonces a los poetas del momento a expresar el hecho pavoroso de que se ha perdido incluso toda certeza de que el cielo azul «sea cielo y sea azul» (Argensola). La única constante en la fenomenología del mundo es el hecho mismo de su inestabilidad. En efecto, *mundus instabilis* (Rodríguez de la Flor, 2007: 165).

El tema del teatro del mundo, ya presente en Séneca y Luciano y con gran peso en el Renacimiento por su revitalización por parte de Erasmo y los erasmistas españoles, tiene su primera materialización en el propio teatro, antes que en la famosa obra de Calderón, en *Lo fingido verdadero*<sup>217</sup> (c. 1608) de Lope, con una metateatralidad que explicita la consciencia de ser meros representantes en la comedia del mundo (*vid.* Vilanova, 1950).

El Barroco acoge también la idea de inacabamiento de la realidad, de la condición de esta de no estar hecha o no haberse acabado, que nos permite entender el gusto por los versos de palabras cortadas, las pinturas inacabadas, la arquitectura que elude los contornos precisos o la literatura emblemática que deja al lector finalizar un pensamiento. De la misma forma que el espectador del arte barroco pone en su percepción el broche a la obra, el hombre tiene que ir haciéndose a sí mismo, pues ya dirá Gracián que “no se nace hecho”. La única esencia del hombre es su plasticidad para ir actuando sobre sí mismo y dejándose hacer por los demás, es su cualidad de alfarero (Maravall, 1980: 249-250). Estas ideas producen o se plasman en esta época en textos que, si bien no son en ocasiones considerados estrictamente autobiográficos, quieren servir de afirmación del yo a través de la introspección espiritual o de la narración en

---

<sup>217</sup> Hall compara el final de *Lo fingido verdadero* con *La vida es sueño* en su metateatralidad (1983).

primera persona de la propia vida. Abundan, así, a comienzos del XVII las vidas de soldados, como *Cautiverio y trabajos* de Diego Galán, las “autobiografías populares” (vid. Amelang, 2003) o las autobiografías espirituales, que se autorrepresentan con plena autoconciencia de su ejercicio escritural identitario (vid. Rodríguez-Rodríguez, 2013: 28-29 y 2015; Juárez Almendros, 2000: 609, y Spadaccini y Talens, 1988). Como dicen Castillo y Spadaccini en su ensayo sobre “La construcción de identidades en la primera modernidad española”, “[e]n un mundo re-configurado como empresa, la posición del sujeto no es necesaria y enteramente definida en términos de linaje, sino que puede ser percibida como proceso inconcluso, como proyecto” (1995: 3). Esta idea, unida al tópico del *theatrum mundi*, nos lleva a la tesis de Rousset, según la cual “el hombre del Barroco piensa que disfrazándose se llega a ser uno mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad” (apud Maravall, 1980: 408). Es una teoría que ya Baltasar Gracián manejaba en la época, con una distinción entre “sujeto” y “persona”, y una valoración extrema de la apariencia. Castillo y Spadaccini explican cómo para Gracián

existe una distinción radical entre los «sujetos» (animales pertenecientes a la especie humana) y las «personas» (entidades públicas cuya esfera se define en términos de la filosofía moral). Para alcanzar la categoría de «persona», cada uno tiene que invertir en una carrera hacia el poder que requiere el aprendizaje exhaustivo del arte de las artes: el arte de la «ostentación» —un tipo de técnica especializada en asuntos de representación pública—. La forma suprema de conocimiento es —según Gracián— una forma de saber eminentemente práctica que consiste en ser capaz de calibrar la opinión pública y de cumplir sus exigencias mediante una manipulación exhaustiva de las apariencias.

[...] Son estas nuevas élites las que pueden permitirse el lujo de ser públicas («personas» en el sentido graciano). Esto es, de acuerdo con la serie de cambios sociales que están teniendo lugar en la corte absolutista como parte de los desarrollos históricos del siglo XVII español, Gracián monta un sistema de equivalencias entre «lo que es» y «lo que se ve», entre «ser» y «ser público», que tienden a cerrar el hueco existente entre la esfera pública y la esfera íntima (1995: 12).

Bajo el paraguas de estas concepciones barrocas podremos comprender con facilidad los movimientos y acciones estratégicas de Lope de Vega, dramaturgo de éxito e ingente producción, autor y actante también de su propia vida y su carrera literaria, en la que aplica todos sus conocimientos sobre estructura dramática, configuración de personajes, resolución de conflictos según los intereses del público y la autopromoción. Su visión dramática fue anotada tempranamente, por ejemplo en el clásico de Vossler sobre Lope y su época, donde habla de esta concepción como explicación del equilibrio entre lo individual y lo social en su teatro:

España, paladín de la Contrarreforma, llegó a convertirse en el país clásico de la Inquisición y de la moral casuística, es decir, del silenciamiento de la conciencia individual en nombre del orden general y público. Pero es que una fuerza que se deja silenciar no impulsa al conflicto, sino a la transacción. De donde que *en la visión dramática del mundo de Lope* sean vistos y expuestos los negocios públicos e históricos respecto de los íntimos e individuales antes en un paralelismo o en una confusión ingeniosamente enredada, que en una oposición irreconciliable (1933: 261). (La cursiva es nuestra)

#### **4.1 Estrategias de construcción autorial en primera persona**

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

Para Ervin Goffman, en la interacción social el individuo trata de desentrañar mediante un horizonte de expectativas y a través de unos signos y unas interpretaciones qué esperar o cómo reaccionar ante otros individuos. Cuando la interacción se da entre individuos sin información previa de uno sobre el otro, los observadores recogen indicios de su conducta o aspecto que les permiten aplicar su experiencia previa con individuos con similitudes o aplicar estereotipos que aún no han sido probados.

También pueden dar por sentado, según experiencias anteriores, que es probable encontrar solo individuos de una clase determinada en un marco social dado (otra de sus obras ya clásicas es *Frame analysis: los marcos de la experiencia* [1974], 2006), lo cual es bastante esperable en una sociedad como la barroca española<sup>218</sup>. Pueden confiar en lo que el individuo dice sobre sí mismo o en las pruebas documentales que él proporciona sobre quién o qué es. Si, por el contrario, conocen al individuo o saben de él por experiencias previas a la interacción, pueden confiar en suposiciones sobre la persistencia y generalidad de rasgos psicológicos para predecir su conducta o prefigurar una imagen de él. En la interacción social el individuo tendrá que *actuar* de una manera, voluntaria o involuntariamente, y los otros tendrán que ser *impresionados* de algún modo por él, en el sentido de que crean impresiones de los signos que se presentan. La expresividad del individuo en su actuación social involucra dos tipos de actividad: la expresión que *da* y la que *emana* de él. La primera incluye los símbolos verbales o los sustitutos de estos que el individuo usa para transmitir información sobre sí mismo. El segundo comprende un rango de acciones que los otros pueden tratar como sintomáticas del actor; su semiótica es diferente pero se encamina al mismo lugar de representación-ser impresionado (Goffman, 2009: 15-16).

Entender la personalidad de un individuo en cuanto ser social es un acercamiento no esencialista. Esta concepción constructivista retoma la acepción etimológica de *persona* como máscara, y de esta como el verdadero ser, porque es el único posible en relación. La única esencia de la persona es dialógica: solo así se puede decir cómo es Lope “de verdad”, en la negociación dialógica y en el espacio intermedio entre lo que se dice y emana y lo que se percibe e interpreta, sumado a lo que de esta imagen que resulta se transfiere después en el tiempo. Como dice Goffman, “concebimos el sí mismo representado como un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje” (2009: 282). Este “sí mismo” es un *producto* de la escena representada y no una *causa* de ella. El sí mismo, como personaje representado, por tanto, no es algo orgánico que tenga una ubicación específica y que tenga un proceso natural de desarrollo: es un efecto dramático que surge difusamente en la escena representada (Goffman, 2009: 282-283). En este contexto Lope intenta siempre crear

---

<sup>218</sup> Por eso la imagología ha encontrado un campo fértil de trabajo en el Siglo de Oro, donde los lugares comunes y tópicos construían los tipos en la representación del *otro* de una manera muy clara. Para una buena introducción teórica sobre la imagología y el otro como definidor del yo en el Siglo de Oro, *vid.* Fernández Mosquera, 2010. Para la historia y método de esta disciplina *vid.* Leerssen (2007).



una escena de representación en la que ser protagonista; como decía Orozco: “Lope estaba buscando todos los medios para destacar señorero, no sólo por las vías del teatro y de la creación literaria, sino aprovechando también todas las ocasiones que se le ofrecían para convertirse en personaje —y, sobre todo, en protagonista— en la movida sociedad de su tiempo, tan amante del teatro y tan teatralizada en sus formas de vivir” (1973: 105).

En este apartado de estrategias podremos ver por un lado las extraliterarias y por otro las literarias. En las primeras nos fijaremos sobre todo en los signos que *emanan* del actor que es Lope de Vega y de sus diferentes interacciones sociales, y de las expresiones que *da* de un modo, o bien no lingüístico pero sustitutivo (lo que *dice* mediante retratos<sup>219</sup> o símbolos en los paratextos, por ejemplo), o bien lingüístico pero no propiamente literario, como en las enunciaciones de paratextos o cartas privadas. En las estrategias literarias veremos todos los procesos lingüísticos que van conformando la identidad social y el *ethos* autorial de Lope en las diferentes estrategias dentro de sus textos literarios. Ambos grupos de estrategias van configurando y construyendo una imagen autorial que pretende ser a la vez imagen de sí (parte de la construcción es la formación de la ficción de que su ser social o público coincide con su ser privado o personal). Todas las actuaciones de Lope, en público y en privado, escritas o de interacción como agente social, son intentos, creemos que bastante conscientes, de construirse a sí mismo como ser social y, por consiguiente, como autor, su marca *Lope*<sup>220</sup>, o la imagen de su identidad corporativa. Lope fue el creador de cientos de comedias, y de la misma idea de Comedia Nueva, y como tal experto dramaturgo y constructor de estructuras, personajes y escenografías dramáticas, construye también su propio rol en el *theatrum mundi* que será su microcosmos, y en el sueño que es su vida como deseo perpetuo de ser algo más o algo que no es, lo que *sueña ser*. No fue Lope, que sepamos, actor en las representaciones teatrales de su tiempo a la vez que creador, como se dice de Shakespeare o de los dramaturgos españoles que le precedieron, pero según escribió Trueblood, “Lope’s spontaneous tendency was to take vigorous hold of life. He had no need to perform on a stage; his role-playing was grafted directly onto living” (1974: 30).

---

<sup>219</sup> Vid. Brea, 2008 para la retórica del (auto)retrato.

<sup>220</sup> El concepto de “marca *Lope*” ha sido utilizado por autores como Profeti (1998: 45), Florit (2008: 209), García Reidy, 2013c: 49) y Sánchez Jiménez, 2009 y 2016a.

Esta concepción incluye la idea de la realización dramática, que explica que hay que dramatizar el trabajo propio, es decir, que no basta con el reparto de papeles o de personajes previo a la representación, sino que cada uno debe actuar todo el tiempo según el papel que representa o el rol que va a configurar. No solo hay que ser de una manera, sino que hay que parecerlo para confirmarlo también ante los demás con todos los gestos y acciones; al noble del XVII no le basta con ser noble: incluso aunque sea del mejor linaje, o precisamente por ello, tiene que demostrarlo y representarlo continuamente, y hacerlo en relación a los demás, mostrando su distinción. Su actividad es siempre una exhibición. En tales representaciones los actuantes tienden a proyectar una visión idealizada de sí mismos, y a incorporar en su imagen valores oficialmente acreditados y legitimados por la sociedad, utilizando como objeto de comparación los modelos que sirven en la formación de los criterios de aceptación (Goffman, 2009: 44-50).

El propio Goffman admite que el llevar tan lejos una analogía, refiriéndose a la utilización del lenguaje teatral para desarrollar el marco conceptual de su estudio, es en parte una retórica y una maniobra (2009: 284), y del mismo modo lo aceptamos aquí. Esto no es óbice para que su formulación, terminología y aplicación nos sean de utilidad. Es evidente que nuestra función de actores en nuestras vidas, entendidas estas como obras que hay que representar, es una metáfora cuya analogía no tenemos generalmente presente en nuestra vivencia, y aunque defendamos la intencionalidad y consciencia de Lope de Vega en la mayoría de acciones y escritos que realizó, todo este marco conceptual nos es útil sobre todo en tanto espectadores y hermeneutas de unos hechos históricos y unos textos que intentamos descifrar. Del mismo modo que como audiencia de una obra teatral observamos los signos lingüísticos y escénicos con la intención de dar sentido a la obra, de esa manera podemos leer históricamente, pero desde una perspectiva dramática, las interacciones sociales en las que Lope de Vega participó, tratando de dar un sentido de totalidad a todos los signos, no interpretando por separado y sumando los sentidos que hemos deducido de cada parte, porque, como ya señaló Entrambasaguas refiriéndose a ello como una “alucinación de lo dramático”, “Lope acaba por tener una concepción escénica de cuanto le rodea” (1946: 132).

#### **4.1.1 Estrategias extraliterarias**

Comenzaremos, dentro de las estrategias de construcción autorial en primera persona, con aquellas que Lope realiza fuera de su literatura. Tanto las actuaciones de las que emanan los significados, las estrategias extralingüísticas, como aquellas que, sin ser literatura, están escritas y forman parte del código lingüístico. Cada una de sus acciones, lejos de responder a un impulso natural e inconsciente, a una respuesta pasional a sus sentimientos, en consonancia con un carácter ardiente e impulsivo que se podría deducir de sus empresas amorosas, es más bien una jugada dentro de una estrategia, un movimiento de ajedrez donde Lope, como jugador, mueve diferentes fichas, a veces la del peón, a veces la del caballo-caballero, para eliminar oponentes, avanzar en sus intereses o acercarse al rey. Como diría el siempre lúcido Rodríguez de la Flor, “el ajedrez abre una nueva vía que alegoriza de modo preciso el mundo cortesano, en tanto este debe constituirse desde la premisa de una sujeción estricta de la pasión o las pasiones, embridadas en aras de un cálculo frío en pro del interés propio” (2007: 149). Así debemos entender las acciones de Lope en el tablero cortesano en que se mueve, interpretando todos sus movimientos como jugadas estratégicas dentro de un plan general.

##### **4.1.1.1 Estrategias extralingüísticas**

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

###### **4.1.1.1.1 Discursos públicos y justas poéticas**

Las apariciones públicas, la performatividad de la presentación social, son muy del gusto de Lope, que no desaprovecha ocasión para mostrarse en público de muy diversas formas. La aceptación, e incluso búsqueda, de encargos de instituciones

eclesiásticas que impliquen la composición de discursos públicos son una constante en su vida, sobre todo desde el momento en el que se ordena sacerdote (1614). En *La vega del Parnaso* encontramos publicados varios ejemplos de estos discursos públicos para justas poéticas, como la “Oración en el certamen en los Recoletos Agustinos” en la fiesta madrileña de 1620, la “Canción al beato Francisco de Borja” para celebrar la canonización en octubre de 1625, “A san Pedro Nolasco”, en la justa por su canonización en 1628 o la “Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús” para la inauguración, en 1629, de una suerte de universidad de los jesuitas en Madrid. También hay oraciones (en su sentido etimológico de discurso) en celebraciones civiles, como el poema genetliaco “Al nacimiento del príncipe” para la fiesta toledana de 1605 o los “Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo” con ocasión de la inauguración del Palacio del Buen Retiro en 1633.

Además de estas justas que aparecen en *La vega*, Lope ganó y presidió otras muchas, como la que se celebraron en honor del Santísimo Sacramento en la iglesia de san Nicolás en Toledo en 1608 (*vid.* Martínez, 2012: 229-230), la de la canonización de Santa Teresa (Madrid, 1615), las de la beatificación y canonización de san Isidro (Madrid, 1620 y 1622), la de la canonización de san Ignacio y san Francisco Javier (1622), o una justa de desagravio en relación a los hechos que cuenta Lope en los “Sentimientos a los agravios de Cristo”<sup>221</sup>, en la que presentaría su poema *A la segunda pasión* junto con poetas como Antonio de Solís o Francisco López de Zárate. Lope aprovecharía el ser nombrado director o fiscal de estas justas poéticas de circunstancia religiosa, además de para mostrarse públicamente como poeta y juez director de los poetas competidores, y para loar a las instituciones que lo patrocinan y le dan la palabra, también para emitir sus juicios poéticos y asentar su toma de posición en el campo literario, como lo hizo en ocasión de la canonización de San Isidro, cuando “dirigió la fiesta, a reserva de censurar en la introducción a la *Justa poética* a los que enturbiaban la limpieza tradicional del castellano”, como sabemos por el Prólogo a la *Parte XIV* de sus comedias (Rennert y Castro, 1968: 249).

---

<sup>221</sup> La flagelación y quema de un Cristo que supuestamente realizaron judaizantes provenientes de Portugal en la calle de las Infantas tuvo como consecuencia un auto de fe celebrado el 4 de julio de 1632 en la plaza Mayor de Madrid ante la presencia de toda la corte, incluidos los reyes. Como resultado de ello se produjo una gran agitación y un marcado antisemitismo que duraría varios años en la capital del reino (*vid.* González Cañal y Conde en Vega, 2015a, II: 351).

Su discurso público más célebre, no obstante, se da en el ámbito de las academias: es el *Arte nuevo de hacer comedias*, “discurso académico”<sup>222</sup> (Orozco Díaz, 1978, Pedraza en Vega, 2016: 21) en endecasílabos blancos rematados por puntuales pareados<sup>223</sup> que se le encargó en una academia de Madrid<sup>224</sup>, según él mismo se ocupa de indicar en un verso que se repite en la “Oración en el certamen en los Recoletos Agustinos” que hemos citado: “obedecer a quien mandarme puede” (v. 326). Esta orden o encargo explica en parte la ambigüedad (“*poliacroasis*, según la rebuscada terminología retórica” [Pedraza, en Vega, 2016: 23]) de ciertas afirmaciones del *Arte nuevo*<sup>225</sup> (afirma Pedraza que “Lope debía actuar con precauciones para no exasperar a sus detractores y conseguir que atendieran a su exposición. Por eso el texto es calculadamente ambiguo. Se trata, como apuntó Rozas, de una de esas estrategias «meditadas e indirectas» que prodigó en sus polémicas literarias”<sup>226</sup> [Vega, 1993-1994, t. II: 47]), por el choque presupuesto entre las ideas y la práctica teatral de Lope y el público que sabía que iba a ser su auditorio, por lo que a veces se ha hablado, como lo hizo Montesinos, de una trampa, un aprieto o una broma puesta a Lope en esa ocasión (vid. Vega, 1993-1994, t. II: 46-48; Montesinos, 1967: 6-7), aunque Pedraza cree, más bien, que el público de la Academia madrileña sería variopinto<sup>227</sup> y “[s]us palabras están calculadas para que sus doctrinas lleguen sin violencia a todos los oídos” (en Vega, 1993-1994, t. II: 48).

<sup>222</sup> Spang asimila su género a una poética, y Garrido Gallardo a un “acto de discurso protocolario” (vid. Pedraza en Vega, 2016: 22-23).

<sup>223</sup> Esta misma fórmula aparece en *Lo stato rustico*, de Giovan Vincenzo Imperiale (Génova, 1607), como apuntó Rico Manrique. Lope la había utilizado antes en sus obras dramáticas y en el prólogo de *El hijo pródigo* incorporado a *El peregrino en su patria*, oración que contiene un juego de rimas igual que el del *Arte nuevo*: “Solo os suplico que le oigáis atentos, / para que pueda daros aquel gusto / que a tan discreto ayuntamiento es justo” (Pedraza en Vega, 2016: 22).

<sup>224</sup> Felipe Pedraza ha puesto en duda recientemente [2010b y Vega, 2016: 20], creemos que con acierto, que fuera la Academia de Saldaña, como se había supuesto siempre [José Prades, 1971: 17], pues como sabemos por el propio Epistolario de Lope dicha academia de Saldaña celebró su primera sesión el 19 de noviembre de 1611, tiempo después de haberse publicado el *Arte nuevo* en el volumen de las *Rimas*.

<sup>225</sup> El tono irónico y humorístico tiene que ver también con la influencia de las epístolas horacianas (relación señalada por Vossler, Rozas, Rico Verdú o Pedraza (vid. Pedraza en Vega, 2016: 22). Rubiera Fernández (2011) defiende, utilizando los versos 240-245, que la ambigüedad de ciertas partes del opúsculo no es deliberada, sino fruto del descuido con el que escribió los versos, cuyo resultado es a veces una gramática heterodoxa o incluso anacolútica.

<sup>226</sup> “Samonà y Porqueras Mayo ya advirtieron que esa mezcla de afirmaciones y retractaciones, aparentemente azarosas, era una maniobra consciente y meditada”, explica Pedraza (en Vega, 1993-1994, t. II: 48). Vid. Porqueras Mayo, 1985.

<sup>227</sup> Igual que variopinto era el público de sus comedias. En el *Arte nuevo* Lope tiene muy en cuenta, al igual que lo hacía en aquellas, a los receptores, y cómo ellos construyen también su discurso, en esa doble identidad, tanto del *Arte nuevo* como de las comedias, de texto y discurso oral (recordemos que el *Arte nuevo*, como dice Pedraza, “no es un extenso y sesudo tratado, sino una ligera y certerísima charla” (en Vega, 2016: 24). Mercedes Rodríguez Pequeño hablaría en este sentido de procesos dialógicos en el *Arte nuevo* (1993).

Se conocen otros poemas que Lope recitaría en academias, como los dos discursos en torno a la poesía que flanquean los doscientos sonetos de las *Rimas* publicadas como segunda parte en *La hermosura de Angélica* (1602), leídos en la academia de Juan de Arguijo en Sevilla (Vega, 2015a, I: 50, n. 283). También sabemos por sus cartas que fue secretario en alguna de estas academias, como la citada del conde de Saldaña, cuya primera sesión se dio el 19 de noviembre de 1611, cuatro horas más tarde de lo estipulado por el retraso del propio Saldaña. Como escribía Lope en una carta del 23 de noviembre de 1611: “tales los poetas de hambre, cansancio y frío, lodos y quejas que no sé si habrá segunda, aunque me hicieron secretario y repartieron sujetos”.

#### 4.1.1.1.2 Cargos y aspiraciones de roles públicos

En el ámbito de las instituciones eclesiásticas también tuvo varios cargos, además de dirigir justas poéticas como las que hemos señalado. Lope ingresó en la Congregación de sacerdotes naturales de Madrid en 1625, tras once años como sacerdote y después de pasar favorablemente la valoración de la Congregación, pues como escribía Ortiz de Ledesma, “para ser congregante [...] es indispensable, según las Constituciones, la información de buena vida y costumbres”, añadiendo que Lope “llegó a Naturales por su propio valer, y no como literato insigne, sino como sacerdote virtuoso”<sup>228</sup> (*apud* Vega, 2015a, I: 366). En la Congregación estuvo en la comisión para la reforma de las Constituciones, fue nombrado comisario de fiestas, poco después consiliario, y el 4 de julio de 1628 escogido para el cargo de mayor relieve, el de capellán mayor, a través de una votación y un sorteo entre los preferidos por los electores. También intervino en cuestiones relacionadas con el Hospital de san Lorenzo, en la Puerta de Toledo (el llamado Albergue de Sacerdotes Pobres), y desempeñó el cargo de diputado de cárcel (Vega, 2015a, I: 366). Con todo esto, más allá de la honestidad y sinceridad creyente de Lope, el poeta conseguía limpiar su imagen, no solo de cara a la sociedad y a la Iglesia que lo acogía, sino también para él mismo, quien mejor conocía su doble vida de sacerdote y amante y padre, y quien sabemos que se sentía frustrado y angustiado por la negativa de su confesor (fray Martín de San Cirilo, a

---

<sup>228</sup> Nótese la ingenuidad o hipocresía de la afirmación aplicada a un Lope que en aquella época estaba en relaciones con Marta de Nevaes (inicialmente mujer casada), con quien tuvo incluso varios hijos siendo sacerdote.

quien dedicará muy convenientemente las *Rimas sacras* en 1616) a absolverlo poco después de ordenarse sacerdote (Pedraza, 2008b: 33).

Podemos entender su sacerdocio como una presentación social que le traería una serie de beneficios en cuanto a su imagen y respecto al estamento eclesiástico, porque no de otra manera podemos entender su ordenamiento sabiendo la vida que llevaba en privado. No podemos saber si Lope hubiera recibido todos esos encargos de instituciones eclesiásticas de no haber sido él mismo sacerdote, con el pasado y la fama que arrastraba desde los libelos contra la familia de Elena Osorio y su destierro, o si Urbano VIII le hubiera concedido igualmente el título de doctor en teología o la cruz de la orden de San Juan. Del mismo modo debemos leer su segundo matrimonio, con Juana de Guardo en 1598, como lo contrario: una estrategia privada<sup>229</sup> que perjudica en el fondo su imagen pública. Esto se debe a que contrae matrimonio con la hija de un mayorista de carne que abastecía a toda la corte al mismo tiempo que el Lope público, escritor, se presentaba como noble y hacía alarde de ello en sus publicaciones. Esto le costaría las mofas de Góngora, por ejemplo, quien uniría las diecinueve torres del escudo que Lope coloca en los paratextos de la *Arcadia* con la materia con la que se enriquece su suegro:

No fabrique más torres sobre arena,  
si no es que ya, segunda vez casado,  
nos quiere hacer torres los torreznos (Góngora, 1972: 552).

A medio camino entre la estrategia pública y la privada, y en la dinámica del esfuerzo por aunar el yo personal o familiar y el público y profesional, Lope involucra al duque de Sessa, su señor y mecenas, en su vida privada, tratando de mostrar que no es solo servidor suyo en cuanto a lo profesional, sino que su afecto y el servilismo que muestra tiene su base en el yo personal, y no en la deuda contraída o la obligación profesional. Así, no solo relata en sus cartas privadas al de Sessa tantísimas cosas sobre su vida personal, sino que en 1614 hace al duque de Sessa padrino de bautismo de su hija Feliciano, que tuvo con Juana de Guardo<sup>230</sup>. Además, cuando en 1617 Marta de Nevaes da a luz a Antonia Clara, hija de un Lope ya ordenado sacerdote, su padrino de

---

<sup>229</sup> Lo llamamos estrategia porque no parece ser el amor lo que motivó a Lope, que tan poco habla de su mujer en unos poemas tan pródigos en autobiografismo amoroso, sino la dote que venía aparejada, de 22.382 reales de plata doble (Pedraza, 2008b: 29).

<sup>230</sup> No hay que olvidar, sin embargo, que la retórica y la materia que narra intentando mostrarse como amigo fiel y sincero no es más que una retórica de la sinceridad y parte de un género retórico medieval como es el *Ars dictaminis* y de una tradición de epístolas personales o familiares, proveniente de Cicerón, que forma desde el Renacimiento un pequeño sistema literario (*vid.* Ruiz Pérez, 2004) convencionalizado de formularios, manuales, tratados y colecciones o *libri di lettere*.

bautismo es el conde de Cabra, primogénito del duque de Sessa. De este modo, tanto Lope como el de Sessa involucran a sus familias en ritos sociales y religiosos reservados normalmente para personas muy cercanas, mostrando así el Fénix, de cara al duque y a la sociedad, que el de Sessa no es solo su patrón y él su criado, sino que los unen relaciones íntimas de amistad, con lo que esto supone para la valoración social de Lope, dado el linaje del de Sessa (y a pesar de su fama de “poco avisado”)<sup>231</sup>.

#### 4.1.1.1.3 Apariciones públicas y otras actuaciones

Algunas de las apariciones públicas más importantes de Lope las hace acompañando a un señor al que sirve o que le sirve de mecenas. En esta dinámica Lope desfila acompañando a los más importantes personajes de España, siendo reconocido entre ellos, y sirve de estandarte a su acompañante noble para su etiqueta de mecenas y protector de las artes. El mismo Lope sabía de la importancia de estos actos para él, y no dejaba de recordarle a su señor la valía que tenía también desde su perspectiva: “V. E., señor mío, mande avisarme, que si va a caballo, no puede faltar este capellán antiguo suyo de que vean los extranjeros entre los criados de su casa a un hombre que allá conocen” (Vega, 1985: 254). En 1599 se dio una ocasión excepcional para la presentación o representación pública. Al morir Felipe II, dejó concertadas las bodas de sus hijos, Isabel Clara Eugenia y Felipe con el archiduque Alberto y Margarita de Austria. El doble enlace se realizó en Valencia, organizado por el marqués de Denia (y futuro duque de Lerma), Francisco de Sandoval y Rojas, y uno de los componentes de su cortejo era el marqués de Sarria, quien dispuso que Lope, que era en ese momento su secretario, lo acompañara a Valencia<sup>232</sup>. Los festejos duraron desde el 12 de febrero al 4 de mayo, y la primera parte tuvo lugar en Denia, con fuegos artificiales, excursión en galeota empavesada, merienda del cortejo en una gruta marina y representación teatral en ese mismo lugar. Lope dio cuenta de todo ello en su obra *Fiestas de Denia*<sup>233</sup>. Lope

---

<sup>231</sup> Para un resumen de los estudios sobre el carácter y fama del duque de Sessa, *vid.* Sánchez Jiménez, 2018: 168.

<sup>232</sup> Para la relación entre Lope y el conde, y la producción literaria asociada, *vid.* Oleza, 2014 y 2015.

<sup>233</sup> María Grazia Profeti, en su Introducción a su edición de las *Fiestas de Denia*, muestra la imposibilidad de saber si la obra es realmente un encargo, pero apunta elementos en el contenido que ayudan a definirla como tal: “Lo que no podemos averiguar es si *Fiestas de Denia* nació de un verdadero encargo de Lerma al comediógrafo, o si se trató de una iniciativa de Lope, entonces secretario del yerno y sobrino del privado, el marqués de Sarria, futuro VII conde de Lemos. La exaltación de la casa de Lemos es constante en el poema: no sólo se dedican tres octavas al marqués (vv. 937-960) y dos a su mujer (vv. 193-208),



no menciona en esa obra los títulos o quiénes fueron los autores de las tres obras dramáticas que se representaron (ciertos críticos, como Elizabeth Wright creen que al menos una de las obras era de Lope, mientras que otros como Profeti no creen que Lope fuese el autor [vid. García Reidy, 2014: 81]), aunque sí menciona al autor de comedias, Melchor de Villalba, lo cual se podría explicar por el nivel de fama que podía adquirir una compañía a finales del siglo XVI y por la conciencia autorial aún en gestación:

Este hecho apunta a que, a la altura de 1599, el nombre del director de una compañía teatral, especialmente si era alguien afamado como Melchor de Villalba, conllevaba un prestigio simbólico que era todavía mayor que el nombre de un dramaturgo. Para el anónimo autor de la relación manuscrita, e incluso para un escritor teatral como Lope de Vega, indicar que había sido la compañía de Villalba la que actuó ante el rey ponía en marcha un proceso de reconocimiento de nombre por parte de los lectores que apuntaba a la calidad de las fiestas. En cambio, el nombre del dramaturgo todavía no tendría asociado necesariamente el mismo prestigio: de ahí que en las mencionadas relaciones se silencie la identidad de quienes compusieron las comedias (García Reidy, 2014: 82).

Poco tiempo después, sin embargo, Lope no permite que olvidemos que él también participó en los festejos como creador de un auto que incluirá en *El peregrino en su patria* (1604):

Era día en que se celebraba en su iglesia la otava de Aquel en que mostró Dios al mundo el efeto de su amor, y como pocos días antes el rey Católico se hubiese casado con aquella preciosa perla Margarita de Austria, moralizando sus *Bodas entre el alma y el amor divino*, se representaba un acto sobre un teatro famoso (Vega, 1973: 193).

Esta será la primera obra dramática impresa por Lope, aunque sea en el género menor de los autos, y podemos decir que Lope es consciente de la importante línea de orgullo encomiástico de autor que inicia así, subrayando en su recordatorio que él había sido elegido y marcado con el honor de escribir una obra para las bodas reales, ensalzando el grado de valoración social al que había llegado (Profeti, 2004: 17-18). Puede que no sea casualidad que las *Fiestas de Denia* (1599) terminen con la palabra “Peregrino” (“...que adonde todo el mundo alegre vino, / yo sólo fui, llorando, peregrino” [Vega, 2004a: 129]), y que sea en *El peregrino en su patria* (1604) donde Lope hable de sí como autor del auto que en tales fiestas se representó. Además, se imprime en la misma obra en cuyo famoso prólogo ofrece una lista de los títulos de sus comedias escritas hasta el momento, para que nadie pueda hacer uso de su nombre,

---

sino que se alaba a sus hermanos, el conde don Fernando (vv. 1113-1120) y don Francisco (vv. 1121-22, 1256-64, 1313-1368). Y se reitera constantemente en los momentos de mayor relieve la apóstrofe a la dedicataria. Pero, evidentemente, a través del encomio de la hermana del valido y de la mujer del marqués de Sarria, otra Catalina de Sandoval (como el autor subraya en el v. 209), no podía faltar la alabanza y la gloriosa historia de la casa (vv. 41-56; 305-28); y hasta una teoría del valido (vv. 389-92, 457-80, 1529-36, 1553-68), unido al rey por una amistad benévola, que recompensa su dedicación total” (Profeti, 2004: 22).

“Lope de Vega”, y registrar así no solo su obra<sup>234</sup>, sino también su marca. Esta decisión de incluir las 219 comedias que había escrito representa un intento de fijar su corpus teatral y solicitar sus derechos de autor. Wright diría (2001c: 77) incluso que “[r]eading on in the prologue, Lope makes a more controversial declaration, saying that the directors who alter his plays violate his moral rights of authorship”. Con la mayoría de comedias que Lope anota en el prólogo al *Peregrino* Lope había sacado un beneficio fijo derivado de la venta a los directores de compañías, que se habían hecho con los privilegios y que no tenían obligación ninguna con Lope ni con la obra, pudiendo variarla o hacer con ella lo que consideraran oportuno. Ahora, con esta declaración importantísima para la admisión de la autoconciencia autorial y los inicios de la reclamación de los derechos de autor y de propiedad intelectual en formato de listado, Lope quiere recuperar la etiqueta de autor y con ella los derechos sobre su nombre y sus textos en un momento en que el teatro, como género popular, era considerado un patrimonio común, bajo un concepto muy lábil de autoría<sup>235</sup>. Como dice Elizabeth Wright,

[n]ow, as part of the pilgrim’s itinerary, Lope claims that the plays belong to an authorial corpus, as inalienable intellectual property. In effect, he uses this prologue to wrest the label of *autor* from the company directors and annex the plays into the author-function that he asks readers to build around his name (2001c: 80).

Acabados los festejos nupciales y tras unos días en la Albufera, Felipe III y su comitiva regia entraron triunfalmente en Valencia el 19 de febrero de 1599. Los días siguientes coincidieron con el Carnaval, y tanto el rey como los gentilhombres de cámara vistieron sus máscaras entre la multitud y las comparsas callejeras. Lope participó en el cortejo que representaba el duelo de don Carnal y doña Cuaresma, y apareció públicamente vestido de Botarga, como cuenta la crónica de Felipe de Gauna (Martínez, 2012: 176-177). Stefanelo Botarga era un actor italiano de la *troupe* de Ganassa (Alberto Naselli), primera agrupación de Comedia del Arte o *comedia all’improvviso* que conocemos en la Península. Botarga, cuyo verdadero nombre era Abagaro Frescobaldi, se emancipó de la compañía de Ganassa y fundó la suya propia en Valladolid con la actriz vallisoletana Luisa de Aranda, con la que se casó. Era más

---

<sup>234</sup> Las quejas, acusaciones y defensas ante el plagio de la obra eran más habituales: Lope acusa a Marino de hurto a Montemayor (Alonso, 1972: 17-18) (no a su propia obra, curiosamente, a la que tantas veces acudió el italiano), y a Góngora por hurtar a Stigliani y Chiabrera (Alonso, 1972: 161-176).

<sup>235</sup> Menéndez Pelayo escribió incluso que en el siglo XVII se entiende “el teatro como un patrimonio nacional, como una especie de propiedad colectiva, no tan anónima como lo habían sido las gestas y los romances, pero todavía bastante próxima a las condiciones impersonales de la poesía épica” (*apud* Rennert y Castro, 1968: 352).

conocido por el nombre del personaje que interpretaba *in comedia*, *Magnifico o Pantalone*, el viejo verde y avaro, del que Botarga es solo una versión española, la única máscara que España ha aportado a esta tradición (Fernández Valbuena, 2015: 352). “Botarga”, por tanto, se convirtió en una máscara y un disfraz separado ya de su creador. Así describe Felipe de Gauna la figura de Lope y lo que aconteció ese martes de Carnaval en Valencia (merece reproducirlo *in extenso*):

huna hermosa y gallarda cuadrilla de cavalleros disfrasados de máscaras muy bien apuestos con sus cavallos, siendo el principal dellos el marqués de Sarria, con dos hermanos suyos y otros cavalleros principales y señores de título que seguían la corte, que todos ellos hazían cuadrilla de desiséis luscidos cavalleros, vestidos con ropas turquescas de seda y horo de diferentes colores, tan ricamente como se pueda encareser, llevando delante dellos la mússica de los atabales y trompetas del servicio de su Magestad tañiéndoles a buen son regosixado de fiesta. Consequitivamente después por su horden ivan delanteros dos máscaras ridiculas, cual huno dellos fue conocido ser el poheta Lope de Vega, el cual venía vestido de Botarga, abito italiano, que hera todo de colorado, con calsas y ropilla siguidas y ropa larga de levantar, de chamelote negro, con una gorra de tersiopelo llano en la cabeza; y éste iba a cavallo con huna mula vaya, ensillada a la gineta, y petral de cascaveles, y por el vistido que traía y arsones de la silla llevaba colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del Carnal, como fueron muchos conexos, perdisses y gallinas y otras aves colgadas por el cuello y cintura de su cuerpo, que avía mucho que mirar en él. [...] Entonses el poheta Lope de Vega sobredicho, que iba vestido de máscara de Estephanello Botarga, que representava el Carnal, como tengo escrito, partiendose [...] con la mula [...] a parar debaxo los balcones de palascio, donde su Magestad estava asechándoles por las gelocias en compañía de su Altessa la infanta, y más aparte dellos, en el mismo balcón y jelocias, estaban las damas de la infanta muy bien apuestas, y muchos otras cavalleros principales de la corte y palascio de su Magestad estaban asomados a los demás balcones, todo aguardando ver esta fiesta y máscara tan señalada. Parado que hubo su carrera la sobredicha máscara, entonses de abaxo, donde estava, de los balcones les estuvo ablando a su Magestad y Altessa, que muy bien lo podían hoír de lo alto de los balcones, donde estaban con las geluscías altas, que todas las gentes del campo se los estaban mirando; la cual máscara como a buen poheta les dixo a los dos hermanos muy buenas cossas y palabras discretas y puestas en su lugar como hombre muy bien hablado y gran poheta, y todo lo que dezía hera, en verso muy bien conpuesto, en alabansa de su Magestad y Altessa de la infanta, que se lo estaban escuchando, y con otros muchos lohores de la Magestad de la reina doña Margarita de Austria, su esposa, y del Sereníssimo archiduque Alberto, querido y esposo de la sobredicha infanta, a los cuales estaban aguardando para selebrar sus bodas, como se dirá para adelante. Y sobre la venida destes príncipes, sus esposos, les dixo maravillas, todo en verso italiano, como a Botarga, qu'es figura italiana, y después con lindo verso español, lo declarava en romanse castellano, que lo podían muy bien entender todos los que lo oían las elegancias y discreciones que les dezía, que cierto mostraron su Magestad y Altessa halegría a lo mucho de cuanto les dezía aunque no le respondieron [...] este rasonamiento [...] hoír [...] pohética cerca de media hora, y despidiéndose de su Magestad y Altessa con la devida reverencia se bolvió corriendo con su mula (en Ferrer Valls, 1993: 212-213).

No conocemos los versos italianos y castellanos que Lope recitó ante Felipe III y su familia en presencia de los nobles más importantes de la corte y el pueblo de Valencia, pero lo importante aquí es la representación pública que Lope lleva a cabo y el poder dirigirse al rey con exclusividad en audiencia pública durante unos treinta

minutos. El espectáculo poético-performativo formaba parte de la teatralización que caracterizaba las fiestas, en las que incluso el rey y los nobles se habían puesto sus máscaras en otro momento. Todo el acto está muy ritualizado según el código de la sociedad monárquica de ese tiempo; el Carnaval posibilita hasta cierto punto el intercambio de roles y la mezcla entre las clases como participantes de una misma fiesta, pero no resuelve la distancia que separa a Lope del rey, uno arriba, en el balcón, visible para todos, centro de todo el acto y la fiesta, el otro debajo (como sabemos, “la etiqueta de la Casa de Austria proponía al rey como un centro inaccesible: visible o imaginable pero de muy difícil alcance” [del Río Barredo, 2000: 36]), ni hace que el rey responda a Lope o que este deje de despedirse con la dignidad adecuada (“despidiéndose de su Magestad y Alteza con la devida reverencia”). El Carnaval permite a Lope hablar al rey directamente y ofrecerle sus versos laudatorios, pero solo mediante el rebajamiento al disfraz ridículo y la máscara bufonesca. Como dice Elizabeth Wright, “Lope’s carnival performance recreates the Renaissance ideal of a Virgilian stage -a theater full of citizens of the republic who listen to the public poet as he speaks to the sovereign. Thus, in Valencia’s main plaza, Lope enjoys the rare privilege of talking directly to the king. But he does so as a clown” (2001c: 62).

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

El cronista, más allá de describir su disfraz, hace una caracterización de sus palabras que nada tienen que ver con su indumentaria —que Lope solo habría utilizado

como excusa para el acercamiento<sup>236</sup>, el cual a nadie más le fue permitido—, sino con un “papel” mucho más acorde al que Lope quería proyectar, como poeta serio y como discreto cortesano (recordemos la importancia del discreto en el barroco): “muy buenas cosas y palabras discretas y puestas en su lugar como hombre muy bien hablado y gran poeta”, “en verso muy bien compuesto”, “les dixo maravillas [...] con lindo verso español” o “las elegancias y discreciones que les dezía”. En estos festejos públicos en Denia y Valencia Lope consigue marcar de diversas formas su autorialidad y aspirar al patronazgo real mediante el acercamiento directo a la figura de Felipe III, bien como mero acompañante con función de estandarte cultural en la comitiva del duque de Sarria, bien como poeta disfrazado recitador de sus propios versos ante el rey, y delante de nobles y vulgo viéndole dirigirse a aquel, bien como cronista en las *Fiestas de Denia*, cuando ya comienza su persecución del puesto de cronista real que tanto ansió (*vid.* García Reidy, 2014: 88-90).

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

el duque de Sessa, que vino con gran casa de caballeriza y recámara e hizo entrada de Zabuco en el pueblo, trujo consigo a Lope de Vega, cosa que el conde de Olivares imitó de suerte que viniendo en el propio acompañamiento trujo un par de Poetas sobre apuesta... El duque de Maqueda vino con mucha gente y muy lucido acompañamiento a su excelentísimo mas no trujo poeta, cosa que se notó (*apud* Wright, 2001c: 23-24).

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

---

<sup>236</sup> Señala García Reidy que “[e]l deseo de mecenazgo y de destacar llevó al Fénix a una exposición pública que aprovechaba las características de la fiesta para poner en juego sus propios intereses como escritor, para hacerse oír no sólo como mero entretenedor, sino como poeta. En este caso, la autorialidad literaria consiguió ocupar un espacio visible en las fiestas” (2014: 87-88).

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

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

Las relaciones de Lope con ese núcleo romano (*vid.* Vega, 2009b: 11-16; Carreño-Rodríguez y Carreño, 2014: 11-21) y la voluntad estratégica de acercarse a él se aprecian ya con mucha claridad con la estancia del cardenal Barberini en España. Cuando Lope se enteró de que el duque de Sessa había sido invitado a recibir al cardenal en Barcelona y acompañarlo a la corte, escribió una carta a aquel quejándose por no habérselo comunicado e invitado a acompañarle: “Que yo no sea ya bueno para esto, pase, y váyase a Cataluña el duque de Sessa; pero sin decir que se va, ¡fuerte linaje de aborrecimiento, vergüenza de tantos favores y lástima de tantos años!”. Finalmente el duque de Sessa no acudió a Barcelona por problemas de salud, pero se le encomendó

recibir al legado del Papa a su entrada a Madrid, por lo cual Lope le escribe de nuevo pidiéndole que lo lleve consigo. Es muy consciente, como se ve, la férrea intención de Lope de dejarse ver y darse a conocer ante el legado pontificio, lo que por supuesto conseguirá, comenzando por escribir su “Canción en la entrada del Ilmo. y Revmo. Señor el Cardenal don Francisco Barberino, legado *a latere* de N<sup>o</sup> Sm<sup>o</sup> Padre Urbano VIII en los reinos de España”, publicada en la *Corona trágica* en 1627 (Martínez, 2012: 506). En el *Diario del viaje a España del cardenal Barberini* se cuenta cómo el día 10 de junio Barberini recibió en audiencia “al famoso escritor de comedias Lopez (sic) de Vega, que es canónigo (no era canónigo, sino beneficiado de) la iglesia de San Segundo de Ávila” (Martínez, 2012: 508).

Durante el tiempo que estuvo el cardenal Barberini en España en 1626 Lope entabló amistad con algunos personajes del cortejo aficionados a la literatura y las artes, entre ellos el canónigo escocés de gran cultura George Conn (Georgius Conaeus), que se trasladó a Roma tras la muerte de la reina católica María Estuardo de Escocia, mandada decapitar por Isabel de Inglaterra. Conn había publicado una biografía suya en latín. Lope se enteró por medio del escocés de que el Papa Urbano VIII había compuesto hacía un tiempo un epitafio latino a esta reina, y de que era muy pagado de sus versos. El jesuita Hugo Sempilio facilitó a Lope la obra de George Conn sobre María Estuardo, con la que Lope se decidió a componer un poema épico en octavas sobre la reina de Escocia y dedicárselo al Papa por medio de su cardenal nepote. Tras el viaje Lope siguió carteándose con el Papa y Barberini; en una carta en latín a Urbano VIII Lope le comunica que traduce al castellano una oda latina suya y le promete hacerlo con el resto (Martínez, 2012: 512-513). También se dice en la incluida en los preliminares del *Laurel de Apolo* que dirige el sobrino del Papa a Lope (*vid. infra*), aunque finalmente no cumpliera su promesa (fue el vallisoletano Gabriel del Corral quien las tradujo).

A finales de septiembre de 1627 publicó Lope la *Corona trágica. Vida y muerte de la Serenísima Reina de Escocia María Estuardo. A nuestro Serenísimo Padre Urbano VIII, P. M. Por Lope Félix de Vega Carpio, procurador fiscal de la Cámara Apostólica y capellán de San Segundo de la Iglesia de Ávila*. Cumple así su propósito de dedicar esta obra al Papa, acompañándola al final de sus 600 octavas con el epitafio latino de aquel, su traducción en un soneto, como le había relatado en su carta, una

breve noticia de la descendencia y muerte de Maria Estuardo, las dos canciones<sup>237</sup> que le había compuesto al cardenal Barberini, el soneto que hizo a Urbano VIII por la medalla de oro con la efigie del Papa entregada a Lope a través de Barberini, otro a monseñor Juan Bautista Ciampoli, secretario del Papa, uno más a Monseñor Juan Jácome Pancirolo, y otros poemas de tema diverso. A través del cardenal nepote, Urbano VIII envió a Lope una carta de agradecimiento, el título de doctor en teología por el “Collegium Sapientiae” de Roma y la cruz de la Orden de S. Juan, con el tratamiento de “frey”, que desde ese momento antepuso siempre Lope a su nombre (Martínez, 2012: 546-547). Sin duda, la estrategia que concibió desde que supo que el cardenal iría a España, pasando por el poema a la venida de Barberini, su visita, el enterarse de la obra escrita por el Papa y su gusto por la autoalabanza de su poesía, su carta prometiéndole la traducción, hasta la publicación de la *Corona trágica*, con la dedicatoria, las traducciones finales, los poemas de encomio al resto de miembros del círculo romano, etc., culminaron en un gran éxito. Lope consiguió con sus estrategias públicas (el acompañamiento en la entrada a la corte con su poema), sociales (la audiencia con el cardenal, la amistad con Conn), epistolares (las cartas al Papa) y editoriales y paratextuales (con la *Corona trágica*) un acercamiento a diferentes miembros poderosos del círculo de poder, especialmente con el cardenal nepote Barberini, que aparece por ejemplo en los preliminares del *Laurel de Apolo* (1630) con una carta en latín dirigida al propio Lope, llegando hasta el mismísimo Papa, con la imagen social que derivaba de ello, y beneficios directos como el título de doctor en teología y el ser miembro de la orden de san Juan, título de gran importancia, y su única manera cierta y real de introducirse en la nobleza.

Sabemos que Lope gustaba de adornarse con títulos sociales o realizar actividades que le concedieran credibilidad y prestigio público. Como no podía llevar el título de “Don” por nacimiento, “título honorífico dado al caballero y noble y al constituido en dignidad” (según Covarrubias), hacía alarde de su calidad de Familiar del Santo Oficio<sup>238</sup> (título honorífico que se concedía a personas que tuviesen algún relieve en

---

<sup>237</sup> Para un estudio de las canciones en Lope *vid.* Campana (1999).

<sup>238</sup> Lope se vanaglorió más de una vez de ser sobrino de don Miguel del Carpio, inquisidor de Sevilla conocido por su dureza e intransigencia (“hombre por quien hoy dicen en Sevilla cuando una cosa está caliente: «quema como Carpio»”) y con quien el dramaturgo pasaría algún tiempo en su infancia y aprendería las primeras letras latinas, según cuenta el mismo Lope en la dedicatoria de la comedia *La hermosa Ester* (1621) (*vid.* Serrera Contreras, 2007: 150). En *La villana de Getafe*, hay un personaje llamado don Félix del Carpio, que podría considerarse *alter ego* lopesco, al que su criado emparenta con don Miguel:

LOPE:                   ¿No eres tú Carpio, sobrino



aquella sociedad), que Lope luce desde 1609, de la de Procurador fiscal de la Cámara Apostólica, de capellán de San Segundo en la Santa Iglesia de Ávila (los títulos eclesiásticos solo los porta en sus obras religiosas [Cayuela, 2009: 382]), de “clérigo presbítero” o el “frey” asociado al hábito de san Juan de Jerusalén que le concedió el Papa, como hemos visto. El título de Doctor en Teología del Collegium Sapientiae de Roma, el de más honorabilidad, concedido también por el Papa, no le dio tiempo a lucirlo ya en ninguna publicación de índole religiosa en vida, y solo aparece en la portada de la *Fama póstuma*. Todas ellas “responden a su afán de reconocimiento, y de legitimación fuera del estricto campo literario” (Cayuela, 2009: 381). Solo en una de sus obras aparece como “famoso poeta”, pues en el resto el rasgo popular no es algo que Lope quisiera resaltar. Aquella en la que aparece es precisamente la *Primer parte* de sus comedias, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (1604), que, como sabemos, escapó a su control (Cayuela, 2009: 381).

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

---

del famoso don Miguel  
del Carpio, que hoy cuentan de él  
un valor casi divino? (2002b: vv. 1757-1760).

(*vid* Infantes, 2004: 40 y García Aguilar, 2006b: 114). El prestarse a esta labor no remunerada es elocuente en sí mismo como estrategia de autopresentación pública. El hecho de que el Fénix fuera censor civil de las aprobaciones de otros nos dice mucho, además, sobre la consideración que la sociedad y el poder, representado por el Consejo, tenían de él. Los casos particulares aportan bastante información sobre diferentes facetas y circunstancias de la vida de Lope y su imagen pública como escritor: la brevedad y el carácter tópico y rutinario con los que aprueba la *Cuarta Parte* de las comedias de Tirso en 1635, frente al entusiasmo de la aprobación eclesiástica de Pérez de Montalbán o el indisimulado elogio con el que censura otras obras (como el *Epítome de la biblioteca oriental, occidental, náutica y geográfica* del licenciado Antonio de León<sup>239</sup>), nos muestra la actitud de Lope frente a los nuevos dramaturgos que estaban apartándole del trono cómico, aunque fueran seguidores y defensores suyos (recordemos los *Cigarrales de Toledo* tirsianos) y autores de su devoción (a Tirso le había dedicado *Lo fingido verdadero*, aunque el propio fraile mercedario dio a entender que Lope estuvo implicado en que le prohibieran seguir escribiendo comedias [Mckendrick, 2003: 123]); el encargo a Lope de la aprobación de la primera *Parte* de comedias de Ruiz de Alarcón y la petición de este de que fuera otro censor quien revisara la obra dan cuenta de la enemistad entre los dos autores (de sobra conocida, entre otras ocasiones por los comentarios crueles que sobre él hace Lope sin nombrarlo en la dedicatoria a la última comedia de la *Parte XIII* [1620] [*vid*. Rennert y Castro, 1968: 246; Vega, 1975b: 53 y 75-76<sup>240</sup>), del conocimiento que tenían del proceso y de las actuaciones del Consejo, que decidió hacer caso a Alarcón y permitir que la obra tuviera otro censor, en este caso Vicente Espinel:

Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, digo que por V.A. se ha cometido a Lope de Vega la censura de un libro de ocho comedias que yo he compuesto. Y porque le tengo por sospechoso, a V.A. suplico mande que la dicha censura se cometa a otra persona, la cual V.A. fuere servida; que en ello recibiré merced con justicia que pido.

Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. [rúbrica] [AHN, *Consejos suprimidos*, legajo 47342] (en CLEMIT)

---

<sup>239</sup> Para más ejemplos de aprobaciones de Lope *vid*. García Aguilar, 2009: 102.

<sup>240</sup> O por los versos en las décimas en el libro recopilatorio de José Alfay *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654) dirigidos “A un poeta corcovado que se valió de trabajos ajenos”:

“¿Pedirme en tal relación

parecer? Cosa excusada,

porque a mí todo me agrada,

si no es don Juan de Alarcón” (*apud* Rennert y Castro, 1968: 291).

Como resume bien Fernando Bouza, “las censuras debían dejar constancia de los méritos de los autores, la calidad de la obra y los beneficios que redundarían de su publicación” (2012: 109). En algunas de sus aprobaciones Lope realiza una síntesis aforística de lo que podría ser una pequeña poética de la época: lo útil y lo agradable del *docere et delectare*, la obra como “espejo de las costumbres”, las armas y letras del cortesano, etc. En la aprobación por Lope de *Príncipe de Fenisbel y cercados del desacuerdo*, la obra para la que Antonio Prieto de Zabala pidió licencia en 1633, Lope afirma: “no tienen cosa que disuene a nuestra fe ni a las buenas costumbres, antes bien es lección agradable en que hay muchos ejemplos que pueden imitar los caballeros así en la cortesía como en las armas” (Bouza, 2012: 109-110. Modernizo la grafía).

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

Una de las pretensiones de Lope de cara a su dignidad pública y su relación para con la monarquía es la de tener como oficio el de cronista del reino, voluntad por la que lleva a cabo variadas estrategias, en sus obras literarias y mediante acciones directas. La escritura y publicación de las *Fiestas de Denia* en 1599 puede leerse ya como estrategia en este sentido, fuera esta composición encargada o no, pero la más clara y evidente son

las peticiones directas de la concesión de ese cargo de cronista tras la muerte de Pedro de Valencia en 1620, como la carta que escribe Lope al duque de Sessa para que este la envíe como suya, junto con otra de recomendación realmente suya (*vid.* Sánchez Jiménez, 2018: 276), al nuevo valido<sup>241</sup>, Olivares (Berhas, 1963: 113), o la de Lope a Su Majestad:

Madrid, 1.º junio 1620.— Señor Lope de Vega Carpio, comisario del Santo Oficio y fiscal de la Cámara Apostólica, dice que por muerte de Pedro de Valencia, cronista de V. Md., está vaco el dicho oficio. Suplica a V. Md. humildemente se sirva de hacerle merced de él, que el amor y voluntad con que siempre ha deseado emplearse en el servicio de V. Md., mostrándolo en las ocasiones que se han ofrecido, le ayudará a acertar a servir a V. md. en este oficio en que la recibirá muy grande (*apud* Rennert y Castro, 1968: 251, n. 37).

Solicitará Lope igualmente el puesto a través de la ficción de sus comedias. En *La fábula de Perseo* (1611-1615) podemos identificarlo con el pastor Cardenio en conversación con Amintas sobre las peticiones que harían al rey:

Cardenio: Que una plaza me dé de coronista,  
estudio que conviene con mi ingenio.  
Amintas: ¿Qué quieres escribir?  
Cardenio: La gran conquista;  
pero venid, que ya me llama Ismenio,  
porque no hay que esperar en otra alguna  
si esta vez no me ayuda la fortuna (Vega, 1934: 45).

En *El premio de la hermosura*, que se representó en las fiestas del jardín de Lerma en 1614, podemos identificarlo con el jardinero Fabio cuando dice:

Fabio: Y así, por merced os pido...  
digáis al Emperador  
que mi talento, señor,  
ocupe en cosas mayores;  
que aunque como labrador  
y de esta huerta hortelano  
gasto mi música en vano  
sólo en canciones de amor,  
también sabría cantar  
las grandezas de sus glorias  
en elegantes historias.  
[...]  
Canté, desde que nací,  
del Júpiter español  
las grandezas,  
y hasta el sol  
mi humilde plectro subí.  
¡Y no he merecido ser  
su coronista siquiera  
y de la tierra extranjera  
otros me vienen a ver! (Vega, 1970: 133-134).

---

<sup>241</sup> Muchos años antes ya escribía Lope cartas al de Sessa hablándole del asunto: “El ánimo era obligar a los reyes en el viaje con las cosas que se ofreciesen, y al duque para volver a tratar la pretensión antigua de coronista” (Vega, 2018a: 150).

En *La humildad y la soberbia*, publicada en la *Parte X* de sus comedias (1618), hay un lacayo llamado Lope, por cuya boca el Lope real aspirante dice:

FILIPO. Pues, Lope, ¿qué oficio quieres?

Pide, pide, yo soy rey;  
mucho Filipo te debe.

LOPE. *Señor, ser tu coronista,*  
para escribir tus mercedes,  
que si va a decir verdades,  
no querría que la muerte  
me hallase agradando a muchos,  
pues nadie en el mundo puede.

[...]

Sácame de este trabajo,  
así Dios tu vida aumente,  
y haré un libro en tu alabanza,  
qué digo, ¿un libro?, y aun siete (Vega, 2010d: 582) (la cursiva es nuestra).

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

#### 4.1.1.1.4 Decisiones editoriales, quejas y pleitos

##### 4.1.1.1.4.1 Pleitos

Lope se queja desde época bastante temprana de la utilización de su nombre para la venta y publicidad de obras que no eran de su autoría, como hemos visto en *El peregrino en su patria* y como veremos en otros textos literarios o paratextuales, pero esta queja se da también por otras vías extratextuales que ponen de manifiesto su conciencia autorial y su sentido avanzado de la propiedad intelectual y los derechos de imagen. Ya en 1603 Pedro Crasbeeck había publicado a nombre de Lope las *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores* en una recopilación donde solo una obra era suya, utilizando su nombre fraudulentamente como gancho comercial. Desde ahí hasta los años 30 siguieron publicándose comedias ajenas con su nombre, incluso algunas tan célebres como las calderonianas *La vida es sueño* o *La devoción de la cruz* (con el título *La cruz en la sepultura*), y durante muchos años se publicaron sus *Partes de comedias* sin su consentimiento ni beneficio ninguno para él. Francisco de Ávila, hombre de negocios (mercader de paños), compró a los autores de comedias que habían

representado obras de Lope un lote de manuscritos que publicó como *Parte V* (1614, con solo una comedia de Lope), *VI* (1615), *VII* (que apareció con fecha de 1616, una parte de la tirada, y de 1617 el resto) y *VIII* (1617), apareciendo esta última dedicada al duque de Sessa por el librero Miguel Siles, posiblemente para congraciarse con Lope y evitar problemas futuros (Pedraza en Vega, 2015a, II: 66, n. 458). La elocuente acción de Lope ante este caso fue comenzar un pleito legal contra Francisco de Ávila por la publicación de comedias a su nombre sin su consentimiento, siendo muchas de ellas ajenas u obras tan alteradas o con tantos errores que no quiere que se asocien a su nombre. Así dice el documento del pleito del Archivo Histórico Nacional:

Lope de Vega Carpio, clérigo, presbítero, dice tiene suplicado a V. Alt.<sup>a</sup> sea servido de mandar a los liberos desta Corte no impriman sus obras, dando peticiones a V. Alt.<sup>a</sup> en su nombre, de que recibe grave daño en... opinión, por ser muchas de ellas ajenas y... las propias, muy contrarias de sus originales; y que ahora de presente ha venido a su noticia que Pedro de Avila (*sic*) ha pedido licencia y privilegio para imprimir veintiquatro comedias y otras obras que de ninguna manera son suyas. Suplica a V. Alt.<sup>a</sup> sea servido de mandar que este ni otros no impriman las dichas comedias y obras, sin que él por lo menos las vea y corrija, señalando las que son de su mano, y por haber tanto tiempo que no lo puede remediar, se pone a los pies de V. Alt.<sup>a</sup>, suplicándole humildemente le haga este bien y merced. Etc. (en González Palencia, 1921).

El auto se presentó a Francisco de Ávila, pero la defensa de este se basó en que las veinticuatro comedias que él pretendía imprimir sí eran de Lope, aduciendo varias razones para demostrar ser esto un hecho probado: una de ellas que algunos de sus títulos aparecían entre los que él había declarado en el prólogo a *El peregrino en su patria*, y señalando que él había comprado las comedias a Baltasar de Pinedo, autor de comedias, y a Juan Fernández, quien las había comprado previamente a María de la O, viuda de Luis de Vergara, también autor de comedias. Francisco de Ávila dice poder mostrar las comedias para demostrar que no ha realizado cambios sobre ellas y ser las originales, y presenta los contratos de venta de los dos autores, en los que podemos ver los precios casi ridículos por las que vendieron las obras de Lope para imprimir. Como Lope había vendido sus comedias a los empresarios teatrales sin quedarse siquiera con copia en la mayoría de los casos, la ley dio la razón a Francisco de Ávila, pues había comprado legalmente las obras, y solo tuvo que demostrar que no estaba utilizando el nombre de Lope de Vega en vano, sino vendiendo su obra, sobre la cual tenía el derecho de propiedad. Lope solo intentó contestar con el argumento de que había vendido su obra para la representación, no para la imprenta (“dixo le mostrase las escripturas presentadas por el dicho Francisco de Ávila, y aviendoselas mostrado y visto las comedias en ellas contenidas, dixo que él no vendió las dichas comedias a los autores

para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros; porque no es justo se impriman algunas cosas de las contenidas en las dichas comedias” [González Palencia, 1921]), pero estos segundos usos no estaban aún contemplados por la ley, que no había llegado aún a los derechos de autor, de modo que Lope perdió la querrela por la publicación de sus obras a la vez que actuó estableciendo su autorialidad socialmente y ante la ley, adelantándose a la defensa y el reconocimiento de los derechos intelectuales en esa nueva relación que se establecerá más adelante entre los autores y sus obras.

#### 4.1.1.1.4.2 *Partes de comedias*

Además de esta conocida querrela o pleito que perdió pero que comenzó a marcar el camino de una nueva autorialidad, Lope expresó en muchos textos su queja por la utilización de su nombre y la publicación de sus obras, como veremos en el apartado de estrategias lingüísticas. Sin embargo, la más importante decisión que tomó respecto a lo que estaba ocurriendo con su obra y la utilización de su nombre a su costa fue la acción decisiva de comenzar a participar en la edición de las *Partes* de sus comedias, para evitar que otros se beneficiasen y ser él mismo garante de la pulcritud y la veracidad de sus obras, poniéndose al cuidado de su paso a las prensas, y de su marca, evitando que se imprimieran bajo su sello obras que no eran suyas. No debemos olvidar, por supuesto, el móvil económico de esta decisión<sup>242</sup>, por la que Lope comenzaría a ser beneficiario directo de la impresión de sus comedias, en lugar de ver cómo otros se enriquecían con ellas sin percibir él nada a cambio y viéndolas además impresas con descuidos y errores. Lope edita obras dramáticas suyas, como hemos visto anteriormente, desde 1604. Tras haber publicado *La Dragontea*, *Arcadia*, el *Isidro*, *Fiestas de Denia* y *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, incluye en *El peregrino en su patria* cuatro autos. Sabe ya que se están publicando comedias suyas o

---

<sup>242</sup> Para Victor Dixon esta será su motivación principal: “él sin duda quiere decir solamente, una vez más, que ha escrito sus comedias sobre todo *pro pane lucrando*, que la creación teatral ha sido para él un recurso esencial para mantenerse a flote. De lo que con razón se ufana es de que las invenciones nacidas de esa necesidad hayan sido no solo cuantiosas, sino lo bastante magistrales para sentar las bases de toda una escuela nacional. Lo cual no tiene nada de sorprendente; los artistas más geniales han sido casi todos profesionales y, como dijo también Johnson, «ninguno, menos un zopenco, escribió jamás, excepto por dinero». En su empeño de publicar esos «versos mercantiles», según creo y espero mostrar, impera sobre todo —y aflora a menudo— la misma motivación. Otras sin duda tiene, pero siempre que las expresa parece trascender la principal” (Dixon, 2013d: 94).

que se venden como suyas (recordemos la edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* de Crasbeek en Lisboa en 1603, con una sola comedia de Lope). Lope no participó, que sepamos, en la *Parte I*, de igual forma que no estuvo involucrado en la *Segunda* (Valladolid, Luis Sánchez, 1609) ni en la *Tercera* (Sevilla, Ramos Bejarano, 1612, pero con portada falsa de Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612) (Dixon, 2013d: 95-97).

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

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

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



2013d: 98). Sabemos, porque se conserva el borrador de la dedicatoria, que esta fue redactada por el mismo Lope, y no sería extraño por esto, y por su contenido (lo veremos en el apartado siguiente) y estilo, que el prólogo “A los lectores”, sin firmar, fuera también suyo (Dixon, 2013d: 98), en una estrategia de ocultación autorial o voluntaria falsa atribución que vemos en Lope bastante a menudo.

La portada de este nuevo volumen incluye un título revelador, *Doce comedias de Lope de Vega Carpio... sacadas de sus originales. Cuarta parte*, que posterga la declaración de pertenencia a la serie que antes otros habían comenzado a publicar, y en la que destaca la coletilla *sacadas de sus originales* (por originales se entendía los manuscritos que se entregaban a las autoridades públicas de cada ciudad para pedir el permiso de representación, y que solían ser los mismos autógrafos vendidos por el poeta al autor de comedias [Giuliani, 2002: 15]). Así, “la portada de la *Cuarta parte* tomaba las distancias de sus predecesoras y destacaba la buena calidad de los textos de las piezas del volumen” (Giuliani, 2002: 9). Además, el nombre del dramaturgo aparece en la portada acompañado del título de “familiar del Santo Oficio”, que Lope ostentaba desde 1608, probablemente gracias a la influencia del duque de Sessa, y que a partir de la edición de la *Jerusalén conquistada* (1609) nunca faltaba en sus frontispicios. Como señala García Aguilar, “[e]ste cargo era muy apetecible en la época, no tanto por sus ventajas reales cuanto por el prestigio social que confería a quien lo ostentaba, lo que implicaba, además, haber demostrado con éxito la limpieza de sangre” (2009: 147). Este elemento formal no aparecía en las partes anteriores, por lo que es otro elemento que el lector podría vincular a las obras poéticas y narrativas de Lope a la vez que lo alejaba de las ediciones previas (Giuliani, 2002: 10).

Participando subrepticamente en la impresión de esta Parte el Fénix se aseguraría de controlar qué se publica y poder revisar hasta cierto punto el contenido y el esmero que se dedica a su obra, pero desvinculando su imagen pública de la impresión de un género que es tenido aún como menor, y que en España solo se había publicado en ocasiones muy contadas antes del comienzo de la publicación de sus *Partes* de comedias (*vid.* estas excepciones en Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 2004: 33). Por todo esto señala Victor Dixon en su trabajo sobre “La intervención de Lope en la publicación de sus comedias” (reunido recientemente en 2013c) que lo más probable es que la recopilación y edición de esta *Cuarta parte* hayan sido fruto de la colaboración entre Porras y el propio Lope, con ayuda del duque de Sessa, y que por lo tanto sea esta la primera participación de Lope en la publicación de sus comedias (Dixon, 2013d: 99-

100). A las comedias de esta edición de la *Cuarta parte*, y no a las de la novena, pues, estaría aludiendo Lope, como señaló Dixon y afirman Giuliani en la introducción a su edición (2002: 13) y Pedraza (en Vega, 2015a, II: 265), cuando escribió en su “Égloga a Claudio”, presente en *La vega del Parnaso*: “Dediqué las primeras, finalmente, / al duque excelentísimo de Sesa” (Vega, 2015a, II: 265), pues aunque no las imprimiera él directamente, sería una edición “autorizada” indirectamente por su autor.

Así, Luigi Giuliani, coordinador de la edición de esa *Parte cuarta* a manos del grupo PROLOPE, cree posible que esta edición sea una operación enmarcada en una campaña más amplia de autopromoción que Lope llevó a cabo desde muy temprano a través de varias líneas de actuación de amplio alcance y abarcadoras de todos los géneros que Lope practicó. Por eso está de acuerdo Giuliani con Dixon y no tanto con Profeti en el móvil de Lope para participar en esta estrategia editorial:

Es éste el contexto en que probablemente hay que colocar la *Cuarta parte*, operación editorial que —creemos— debe leerse como una afirmación del prestigio del Lope dramaturgo [...]. Menos importante parece la urgencia de un beneficio económico que sí fue —a nuestro parecer— el móvil principal que años más tarde lo impulsaría a imprimir en primera persona” (2002: 14).

Las primeras ediciones de las partes quinta y sexta salieron de forma desordenada: la *Parte sexta* salió unos meses antes que la *Quinta* y esta contenía obras de varios autores. Es por estas partes por las que Lope se querelló, como hemos visto, contra Francisco de Ávila en el famoso pleito que perdió. La tercera edición de la *Sexta parte*, sin embargo, aparece en el título como corregida y enmendada por los originales del propio autor, utilizando la misma expresión que la portada de la *Cuarta parte* y publicitándose por la buena calidad de sus textos (en cuanto a la veracidad de su autoría y su limpieza de errores). Por esto no descartan los editores modernos de la *Sexta parte* que Lope fuera el impulsor de esta reedición corregida de la sexta parte, como lo había sido de la cuarta (Giuliani y Pineda, 2005: 17). Dixon, a diferencia de Amezúa y de Giuliani y Pineda, sugiere que el editor y autor del prólogo de esta tercera edición de la *Sexta parte* fue Francisco de Ávila, que habría adquirido de Riquelme originales que este ya no utilizaba en las tablas, de donde se explicaría la alusión a estas “originales del propio autor” (Dixon, 2013d: 102). Por el descuido que había tenido Francisco de Ávila en las impresiones de las partes quinta y sexta que había llevado a cabo y la obsesión de Lope por la corrección y pulcritud de su obra en las prensas, nos inclinamos a dar la razón a los editores de PROLOPE en que bien pudo ser Lope el que estuvo detrás de esta edición corregida, y no Francisco de Ávila. De estar en lo cierto, esta *Sexta parte*

sería una estrategia editorial más, con Lope en la sombra, dentro de esa gran operación propagandística que llevaba a cabo Lope en todos los frentes.

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

Más allá de la participación directa en la publicación de sus comedias o su autorización, en el caso de algunas de las *Partes*, Lope organiza una serie de estrategias de escritura y editoriales en aras de conseguir diferentes propósitos o aspirar a determinadas situaciones. No olvidemos que la producción del Fénix podía determinar desde el cambio de tendencia y de gusto en el teatro nacional, que deja fuera a quien no siga sus premisas, como Cervantes, o determinar totalmente la fortuna de una compañía teatral, como la de Antonio de Riquelme, a quien Lope llega a salvar del encarcelamiento componiéndole rápidamente los autos para el Corpus de 1608. Teniendo en cuenta este poder de Lope, debemos considerar, también, que a veces la estrategia de redacción no esconde una voluntad estilística ni de cierta autoproyección de cara a su imagen social como poeta de un tipo o de otro, sino que se guía simplemente por el cumplimiento de una serie de elementos circunstanciales, como el hecho de escribir para el autor de comedias Baltasar de Pinedo sabiendo que este contaba en su compañía con un león domesticado, varios hijos actores precoces, su mujer especializada en papeles de mujer varonil, etc., o el de escribir bajo encargo de algún noble o institución concreta (Profeti, 2000: 679-680), que le marcaba las fuentes históricas a seguir, el estilo, las partes y toda una serie de características de ciertas obras

(*vid. infra* 3.3.2.1). La finalidad, hasta cierto punto, era contentar a sus clientes, fueran estos empresarios teatrales que pagaban bien su trabajo o estamentos de poder de quienes ganar la benevolencia y que le conferían, trabajando a su sombra, un estatus social diferenciado.

La estrategia teatral clave de la publicación de sus comedias, desde el deseo de preservar la limpieza de sus textos y protegerlos de las corrupciones de las ediciones no autorizadas a la maniobra eminentemente económica —pero también de dignificación de su imagen a través de la legitimación de su obra con el paso por las prensas, lo que le hace adquirir la cualidad de obra perdurable y de amplia difusión — de imprimirlas en primer lugar, lleva aparejadas otras operaciones. La primera, ya comentada, es el intento por la vía legal, el pleito contra Francisco de Ávila. Otra de ellas, de la que también hemos hablado, es la fijación de las obras que han salido de su pluma, que realiza en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), estableciendo su corpus de comedias para marcarlas como suyas y descartar a la vez las falsas atribuciones y el uso fraudulento de la marca *Lope*. En esa misma obra narrativa, en su parte final, podemos apreciar otra operación en su faceta dramatúrgica, con las numerosas y convencionales alabanzas que dirige a varios autores de comedias en la despedida: al final del libro V, tras finalizar la historia de los protagonistas, indica que las ocho primeras noches tras la boda de estos se representaron ocho comedias suyas que saldrían en otra parte “por no hacer aquí mayor volumen”, y detalla los directores de compañías (reales, no ficticios) que las interpretaron, con sus respectivas alabanzas (Porras, “Autor famoso”; Alcaraz, “único representante y de sutil ingenio”; Pinedo, “maravilloso entre los que en España han tenido este título”; Cisneros, “a quien desde la invención de las comedias, no hace comparación alguno”; Ríos, “mar de donaire y natural gracia”; Villegas, “celebrado en la propiedad, afectos y efectos de las figuras”; Santander, “digno de ser oído”; Granados, “gallardo, galán, gentil hombre, y de la tierra del Peregrino”; Vergara, “general en todo género de representaciones” y Pedro de Morales, “cierto, adornado y afectuoso representante”) (Vega, 1973: 481-482). Como dice Maria Grazia Profeti, “Lope aparece interesado en establecer buenas relaciones con los poseedores de sus «originales»” (2000: 681).

#### 4.1.1.1.4.3 Publicación del *Arte nuevo*

La redacción del *Arte nuevo* es una estrategia fundamental de defensa de su postura, manifiesto de su manera de concebir el arte teatral, alegato contra el arte desde el arte (para lo paradójico del rótulo *Arte nuevo*, *vid.* Montesinos, 1967: 6, José Prades en Vega, 1971: 28-30 y Pedraza, 2013 y en Vega, 2016: 105-107), a favor de la potestad del vulgo pero también de la tradición, discurso de convalidación de su teatro como literatura, etc. Hablaremos del *Arte nuevo* al abordar las estrategias literarias, pero no podemos dejar de señalar aquí, como estrategia editorial, un elemento que no se suele recordar a menudo: Lope no solo compuso el *Arte nuevo* como estrategia de proyección pública, a petición de un público muy exclusivo de literatos, escritores y nobles de una academia madrileña ante los que tenía que presentarse entre la justificación y el orgullo de autor, sino que realizó otra operación más, que podemos entender como estrategia editorial, de alcance social más amplio. Lope no solo escribió el *Arte nuevo*, sino que, si Felipe Pedraza tiene razón en su hipótesis sobre la datación del opúsculo, decidió publicarlo (precipitadamente, si hacemos caso a la cronología de Pedraza) junto a sus *Rimas* en la edición de 1609, a pesar de ser un texto, como tantas veces se ha señalado, apresurado y escrito de forma rápida<sup>243</sup>, copiando los modelos de manera casi literal<sup>244</sup> y con bastantes errores<sup>245</sup>, y que fue concebido como un discurso retórico más que estético, con limitado valor literario, en suma. Debemos preguntarnos, por tanto, a qué obedece la inclusión del opúsculo en un volumen eminentemente lírico, género literario por excelencia del siglo XVII, y tratar de comprender, incluso, cómo el *Arte nuevo* se convierte en algo diferente tras su paso por la prensa, o que hay que aprehender desde otro punto de vista y probablemente otra genericidad. Probablemente Lope quiso sacar rentabilidad de su discurso, incluyéndolo como reclamo en la venta de las *Rimas*,

---

<sup>243</sup> Recordemos al maestro Rozas: “Soy de los que creen que el *Arte* —poema enojoso de escribir, propuesto con cierta mala fe, y acometido sin ilusión— fue escrito en una mañana y una tarde, o quizás en una mañana sólo, con el tiempo justo para acudir a la reunión de la Academia” [1976: 51], o antes a Schack o Montesinos: “con rapidez vertiginosa, como Schack sospechaba y creo echa de ver todo el que la lea” (Montesinos, 1967: 6-7).

<sup>244</sup> Ya Morel-Fatio (1901) señalaba los pasajes traducidos de Robortello (para una introducción a las teorías de este neorristotélico italiano *vid.* Vega Ramos, 1997 y Weinberg, 2003: 63-107, y para la reescritura de la *Poética* del estagirita en el Siglo de oro *vid.* Sánchez Laílla, 2000), y en la que puede considerarse edición definitiva, Pedraza y Conde (en Vega, 2016) detallan al máximo este aspecto de las fuentes de Robortello, Evancio-Donato en los comentarios a Terencio (sea desde su original latino, como señala Pedraza [en Vega, 2016: 205], sea también en la traducción al español de Simón Abril [*vid.* Rubiera, 2009], como plantea Conde [en Vega, 2016: 669-670]). Puede sorprender la utilización de modelos y fuentes clasicistas en una obra de ruptura, pero hay que recordar el vínculo fuerte y continuo que, según autores como Hatzfeld, hubo entre Clasicismo y Barroco (1972: 62).

<sup>245</sup> Pedro Conde Parrado se encarga de demostrarlo (2010a: 48-52 y en Vega, 2016: 227-229 y 669-670).

porque era consciente de que era su teatro lo que atraía a un público más extenso, y sabía también la polémica que la nueva forma que se había impuesto había suscitado entre aristotélicos y moralistas detractores del teatro. Por eso se entiende que aunque el *Arte nuevo* no esté, posiblemente por incluirse a última hora, en el índice del volumen de las *Rimas*, “sí aparece en la portada, que es lo último que se imprime, porque el librero consideró que esta aportación era un buen gancho para los compradores” (Pedraza, 2009: 78). José Manuel Rozas tiene la siguiente opinión respecto a la difusión del *Arte nuevo*:

Tengo la convicción, e importa mantenerla dentro de mi enfoque del *Arte nuevo*, de que fue obra que circuló por las mesas de escritores y eruditos, en el contexto de la polémica con los aristotélicos, y que no hubo necesidad de divulgarla, en una suelta, entre cómicos y espectadores de pocas letras, porque éstos vivían alejados de tamañas teorizaciones y polémicas. Creo que el *Arte* no salió de su lugar: un poemario culto, dentro de un libro de poemas cultos, y que no funcionó expresamente como un manifiesto popular para uso de todos, o poco menos, tal como convendría a una interpretación romántica de la obrera (1976: 22).

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

Creo que Lope es consciente de que el *Arte nuevo*, con su publicación, será el único texto directo que sus contemporáneos —y las generaciones posteriores— podrán leer como un texto específico y completo sobre su teatro de su propia voz<sup>246</sup>. Lope introduce muchos elementos de teoría dramática e ideas sobre el teatro en sus comedias y otros escritos, lo que Evangelina Rodríguez (en Vega, 2011: 236) llama “poética invisible”; no hay más que acudir al libro de Pérez y Sánchez Escribano, *Afirmaciones*

---

<sup>246</sup> Esto es más significativo aún en unos siglos en que era habitual la preceptiva dramática y los textos que hablaban de un género tan exitoso, en general, “decididamente a favor del nuevo teatro”, en contra de lo que suele pensarse (Pedraza, en Vega, 2016: 35). *Vid.* Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1965) y Newels (1974) para una buena muestra de ellos.

de Lope de Vega sobre preceptiva dramática (a base de cien comedias) (1961), al de Pedraza y Rodríguez Cáceres, *El teatro según Lope de Vega* (2009), quienes los recopilaron, o a la edición de Case de *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega* (Vega, 1975b) (de las que Sáez Raposo [2011] hace el estudio en cuanto al contenido sobre teatro), pero el *Arte nuevo* es la obra en la que el *ethos* (y nunca mejor utilizado el término, puesto que es una obra eminentemente retórica) se configura como el de un dramaturgo hablando de su trabajo, donde departe en primera persona sobre su trabajo teatral.

Por mucho que Rozas afirme que el círculo de recepción de las *Rimas* era el de una comunidad de lectores de poesía culta, lo cierto es que Lope publica su discurso como estrategia, queriendo que este vaya más allá de su audiencia circunstancial en la Academia de Madrid, y por muy rápido y precipitadamente que lo escribiera y la voluntad no doctrinal de su escritura, decidió que fuera este el texto que representara sus ideas sobre el teatro, y no otro. Tuvo toda una vida para haber compuesto con detenimiento y esmero una obra exponiendo sin ambigüedad y defendiendo su escritura dramática<sup>247</sup>—y quizá lo hiciera aunque no se publicara, según podríamos interpretar de las palabras de Montalbán en su *Para todos*: “«frey Lope de Vega Carpio, con la gran noticia que en esta parte tiene, ha escrito copiosa y científicamente un tratado solo en abono de este ilustrísimo arte y ejercicio [el teatro], a cuya edición, que saldrá muy presto, me remito...» (*Para todos*, edic. 1645, fol. 279 r.). Esto se escribía en 1632” (Rennert y Castro, 1968: 339)—, pero fue el *Arte nuevo* el único que estratégicamente quiso publicar y dejar como legado.

Entendido así el *Arte nuevo*, desde su publicación como estrategia, “el carácter del género oratorio circunstancial al que pertenece” del que hablaba Orozco (1978: 58) vira con el paso por las prensas hacia una escenificación editorial de un discurso hecho poema. Lope introduce el opúsculo en una edición de lírica culta y refinada de poeta serio, y se encarga de añadir en el título “Dirigido a la Academia de Madrid” tras “Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo”. Con la publicación y el paso a la comunicación escrita del *Arte nuevo* se produce la literaturización del discurso, pues la textualidad que le imprime (literalmente) la fisicidad de su escritura varía muchos

---

<sup>247</sup> De hecho, este vacío teórico era percibido aún por los dramaturgos de la segunda generación: Bances Candamo en su obra inacabada *Teatro de los teatros* mostraba su afán por llenar el vacío teórico sobre la comedia nueva que todavía existía (aunque él tampoco lo hizo, finalmente), porque aún no estaban sistematizados unos preceptos que se daban por sentado tácitamente con la práctica dramática (Blanco, 1998: 38)

mecanismos de recepción y transmisión. La audiencia se ficcionaliza (“there exists a tradition in fictionalizing audiences that is a component part of literary tradition”, dirá Walter J. Ong [1975: 12]) en dos sentidos. Por un lado la audiencia original de la Academia de Madrid a la que Lope alude en el público tendrá que ser imaginada por el lector, creando en su lectura el contexto desde una imaginación que no ha presenciado la escena ni el público concreto que la formaba. Por otro, la nueva audiencia receptora del *Arte nuevo* se formará a sí misma como grupo de lectores observadores de una comunicación entre Lope y una Academia que en último término y en el ámbito de la pragmática es ficticia, en cuanto es recreada en la lectura.

En este sentido y en la comunicación literaria que se da en la lectura del *Arte nuevo* en el tomo de las *Rimas* de 1609, la obra es un discurso ficcional, porque lo es su audiencia; lo es la temporalidad en que se expresa el texto, que es un falso presente, un *ahora* ficticio, pues Lope expresó esas ideas determinadas en un momento muy concreto, que ya no puede ser nunca el momento de lectura, y ese presente original en la Academia determinó el contenido y el tono del discurso, que leído posteriormente en su versión publicada, aunque contenga exactamente las mismas palabras, queda fosilizado en su sentido pero condicionado por lo que suma a su significación la voluntad de su publicación, que también suma intención de significado. Y lo es también el yo enunciador, que ya no es Lope en persona tomando la palabra, sino una voz enunciativa que pasa a ser yo poético, inserto en un texto escrito en verso, dentro de un volumen de rimas, en un contexto de poesía culta barroca. El yo se ha convertido en un ausente que ha dejado su aura plasmada en la imagen de la escritura, a modo de huella del yo. Como explica Ong, “[i]n writing and print, the narrator is distanced because his voice is not alive, but visually mummified for visual-aural reprocessing” (1976: 18). El orador se ha convertido en el texto en personaje, al que imaginamos pronunciando su discurso en una escenificación que configuramos en la lectura. La pérdida de la oralidad hace que el *ethos* se haga inmutable y quede establecido en un yo estable y mitificado que representa al Lope de finales de 1608 e inicios de 1609.

La idea de Orozco sobre el *Arte nuevo* como discurso oratorio dentro del género retórico clásico y siguiendo de cerca en estructura, partes, elementos y recursos expresivos la concepción aristotélica de la retórica antigua (1978: 10) es, por tanto, válida para entender la esencia del *Arte nuevo* desde el régimen autorial de genericidad, en términos de Schaeffer (*vid.* 2006), pues así concibe Lope su creación, pero el género editorial puede no ser entendido igual, pues Lope no lo publica con esa concepción, sino



desde una estratégica que sí es, en parte, retórica, pero en la que significa más la acción que el contenido, y donde la audiencia se desvirtúa.

La inclusión del *Arte nuevo* en el volumen de las *Rimas* produce también que la defensa de la heterodoxia de su fórmula teatral y la asunción del mercado como nuevo espacio literario se traslade también a su lírica y a los géneros característicos del nuevo momento, “pues los rasgos admitidos para el «Minotauro de Pasife» puesto sobre la escena son los mismos que en gran medida identifican a la novela, como más adelante apuntará el propio Lope y ya practicaba Cervantes, y lo son también de la poesía lírica, marcada desde medio siglo atrás por su variedad y mixtura” (Ruiz Pérez, 2009: 198). La poética que defiende Lope en el *Arte nuevo* para su teatro es por tanto válida igualmente para su poesía lírica, que mediante las nuevas estrategias de publicación y la manipulación por el autor de todo lo asociado a ellas provoca el paso del modelo cortesano de Castiglione-Boscán-Garcilaso a los círculos académicos de los doctos, hasta terminar en los caminos del amplio mercado editorial.

Una última operación en cuanto al posicionamiento de su obra dramática se dará en la reivindicación que lleva a cabo en los prólogos de varias partes, y en las propias comedias, por boca de sus personajes. Comentaremos en el siguiente apartado, el de estrategias lingüísticas, estas operaciones textuales.

El caso de la publicación del *Arte nuevo* pone en evidencia la diferenciación necesaria entre la intencionalidad creadora y las estrategias editoriales, con una voluntad distinta a la original en muchos casos. En *La vega del Parnaso* encontramos también un buen ejemplo de este tipo de estrategia extratextual en la que la intención editorial es diferente a la original. El “Poema al nacimiento del Príncipe” es la primera obra por encargo que nos encontramos en dicho libro. Es este el poema más antiguo de la colección, de abril o mayo de 1605 —recordemos que *La vega* está publicada póstumamente en 1637 y proyectada por Lope, que tengamos noticia, desde 1633—. Es un encargo del ayuntamiento y el arzobispado de Toledo para celebrar el nacimiento del heredero a la corona, el futuro Felipe IV, el 8 de abril. Su calidad de encargo evita la pregunta de por qué escribe Lope el poema, y la motivación de su primera publicación en la “Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe” está relacionada con “el deseo de figurar en la sociedad toledana y de hacerse notable a los ojos del arzobispo don Bernardo de Sandoval, tan próximo al poder y tan interesado en las cuestiones literarias”, como dice Pedraza (en Vega, 2015a, I: 284), pero ante los más de treinta años que transcurren hasta su publicación en *La vega* y la

gran distancia temporal que lo separa de la mayoría de textos restantes de la colección, cabe preguntarse por qué lo incluye en esta obra de vejez. Probablemente esta maniobra no tenga que ver tanto con el encargo original y sus clientes, sino más bien con el dedicatario y protagonista del poema, Felipe IV. Antes siquiera de atender al contenido del poema laudatorio del Príncipe, podemos decir que su incursión en *La vega* es una forma de mostrar al ya rey Felipe IV, ante cuya falta de atención arremete Lope en varias ocasiones en la obra, que incluso desde su mismo nacimiento ya estaba el poeta loando su figura y ejerciendo a su servicio, y de “ofrecerle una muestra de una literatura culta, erudita, en consonancia con los puestos y honores que desde hacía tiempo venía solicitando”, como dice Pedraza (en Vega, 2015a, I: 284).

#### **4.1.1.1.4.4 Otras publicaciones**

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

Las comedias españolas sobre historia contemporánea son, respecto al resto de Europa, mucho más numerosas, y están dirigidas, al igual que las inglesas, al público mucho más amplio y variado del teatro comercial, no a los círculos políticos cerrados en que se mantenían las italianas y francesas (Pedraza, 2012: 6-7). Esto se explica parcialmente por el papel que desempeña Lope en el corpus general del género, contribuyendo con su feracidad habitual a desequilibrar la balanza, pues es un

subgénero dramático que era muy de su agrado<sup>248</sup>. Esta abundancia se puede explicar, con Lázaro Carreter, porque “Lope sueña con su pueblo el sueño imperial y canta, sin temores, las hazañas heroicas” (1966: 19), o atendiendo a que muchas de esas obras fueron encargos directos de familias o personas concretas, y a que Lope, como atestigua en varios lugares de forma directa, como ya hemos repetido, optó en diferentes épocas al puesto de cronista real, y como tal se quiso presentar en muchas de sus obras.

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

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están

---

<sup>248</sup> Para una revisión de diez comedias de tema histórico *vid.* Kirschner y Clavero, 2007.

las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurrendo, y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio (Vega, 1975b: 203-204).

A pesar de sus esfuerzos, no solo no consiguió el Fénix aspirante a cronista real el ansiado cargo, sino que su concepción de la historia dramatizada, o más bien de las comedias historiadas, que incluía el derecho a la libre fabulación en aras de mantener el interés del público, le produjo no pocos disgustos, lo cual no resulta demasiado extraño habida cuenta de la concepción del teatro histórico de Lope. Gilman lo resume muy bien en comparación con Shakespeare y el teatro histórico inglés:

Esta es —creo— la clave de la diferencia radical entre los «history plays» de Shakespeare y las comedias de tema histórico de Lope. Para el inglés, la verdad de la historia descansaba en las crónicas y en el inmenso drama político-moral que relataban, y el resultado era una serie de obras cada una dedicada a una fase o a un periodo de la dolorosa y fascinadora transición entre la Inglaterra normanda y la renacentista en los Tudor. Naturalmente había que conquistar todo esto con la imaginación; había que liberarlo de la petrificación con sumo respeto. Lo que Vossler llama «medio-ambiente» es espléndido regalo, pero no la esencia misma del tema. En el caso del español, todo lo contrario; la representación teatral es la verdad; *hace* la verdad. La fuente no es más que una «pintura» muerta: un punto de partida para la vida liberada, libre, y, por tanto, siempre nueva. Así, Lope siente que tiene perfecto derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas de cada comedia (1981: 22).

No sorprende en absoluto, por tanto, conocer que hubo familiares disconformes con el retrato que las comedias ofrecían de sus heroicos antepasados, como ocurrió con *El valiente Céspedes*<sup>249</sup> y *Los porceles de Murcia*, o la prohibición por mandato del rey y posterior enmienda por parte de Antonio Hurtado de Mendoza para la representación en Palacio de la comedia hoy desaparecida sobre la muerte de Gustavo Adolfo II de Suecia en la batalla de Lützen (Ferrer Valls, 2012: 55-59; Vega García-Luengos, 2012: 66).

En lo que respecta a la publicación consecutiva de la *Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*, no cabe duda de que es fundamental la circunstancia de la prohibición de

---

<sup>249</sup> En el prólogo *Al lector* de esta tragicomedia trata Lope el asunto, justificándose y utilizando a los antiguos como *auctoritas* para su fabulación: “Adviértase que en esta comedia los amores de don Diego son fabulosos y sólo para adornarla, como se ve el ejemplo en tantos poetas de la antigüedad: porque la señora doña María de Céspedes fue tan insigne por su virtud como por su sangre y valentía, y celebrada entre las mujeres ilustres de aquel tiempo, sin reconocer ventaja a las más valerosas del pasado, y igual a Camila, Cenobia, Lesbia y Isicratea. Con este advertimiento se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró tanto su nación cuanto admiró las extrañas” (*vid.* ficha correspondiente en Vuillermoz [dir.], “Idées du théâtre”).

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

This volley of books altered the writer's public profile. Quite simply, printing books with his name on the covers made Lope an *autor*. Such a claim to be an author, however, required he subject himself to an array of institutions and social practices that regulated civic life. A royal council approved and licensed a work's publication; an ecclesiastical official screened the contests; and a more powerful figure served as its dedicatee (2001c: 15-16).

Está claro que Lope aprovecha la coyuntura de la prohibición de las comedias y del cambio de reinado para diseñar y proyectar, con la fama previa ya a sus espaldas, una imagen mejorada, que revalorizara su percepción y le hiciera elevarse en la escala social, posicionándose más cerca de nobleza y monarquía. Hay incluso quien ha interpretado, como Sánchez Jiménez, Wright o Carlos Gutiérrez, la estrategia editorial de Lope con la publicación de la *Arcadia*, *La Dragontea* y el *Isidro*, dentro de los *career studies*, como un intento de configurar su carrera literaria en el espejo de la *Rota Virgilii*<sup>250</sup>. No parece, sin embargo, coherente amoldar un esquema genérico progresivo

---

<sup>250</sup> Dice Sánchez Jiménez en el Prólogo a *La Dragontea*: “Por tanto, podemos entender la secuencia formada por la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598) y el *Isidro* (1599) como un intento lopesco por remedar la sucesión de la famosa *rota Virgilii* (*Bucólicas*, *Geórgicas*, *Eneida*), y por presentarse ante sus coetáneos como un nuevo Virgilio, un Virgilio español. No en vano, las tres forman una progresión mediante la cual el Fénix emulaba en espacio de dos años toda la carrera del príncipe de los poetas latinos. La *Arcadia*, *La Dragontea* y el *Isidro* competían con la secuencia formada por las tres obras del mantuano: la *Arcadia* pertenece al género humilde de la literatura pastoril, como las *Églogas*; *La Dragontea* y el *Isidro* se inscriben en el género sublime de la epopeya, como la *Eneida*. Es decir, en un golpe de efecto espectacular, en 1598 y 1599 Lope inunda las prensas madrileñas con sus propios versos, pasando directamente desde la égloga hasta la epopeya” (en Vega, 2007: 16). *Vid.* también esta misma idea en el prólogo del mismo autor a la *Arcadia* (Vega, 2012a: 75), en su artículo sobre la génesis del

triple a tres obras que solo pueden encajar en dos de esos compartimentos genéricos, con lo que la *rota* quedaría incompleta, sin ninguna obra que se pueda asemejar o parangonar siquiera genéricamente a las *Geórgicas*, además de que, considerando la trayectoria lopiana posterior, en la que continúa con las comedias, y publica poesía lírica y burlesca, el seguimiento de la “rueda virgiliana” no parece encajar mínimamente en la estrategia seguida por Lope. En todo caso, como explica Antonio Sánchez Jiménez, “resulta más prudente afirmar que Lope no pretendía imitar exactamente la trayectoria vital del poeta mantuano [...], sino que más bien se limitó a aceptar la jerarquización genérica que implicaba la *rota*” (2006: 166), o, simplemente, “Lope no diseñó sus tres obras de finales de siglo como una sucesión virgiliana” (Sánchez Jiménez, 2010a: 151). Sí podía estar tratando de imitar en esta época, además de a Virgilio, a los tres grandes autores italianos que él consideraba fundamentales: Sannazaro (*Arcadia*), Torcuato Tasso (la *Jerusalén*) y Ariosto (*La hermosura de Angélica*, que sigue a su *Orlando*). Toda parece indicar que que última había empezado a escribirla al menos en 1598. En esta tarea estaba (quizá escribiendo las tres a la vez) cuando se le cruzó la necesidad o posibilidad de escribir otras dos obras, la primera un seguro encargo (la *Dragontea*), y la segunda un posible encargo o una iniciativa propia en la construcción de su pose de poeta madrileño por antonomasia, que canta al futuro santo de la ciudad: el *Isidro*. Con este último quiso ensayar en español la fórmula del poema épico cristiano, siguiendo los modelos que él mismo cita en su prólogo: Sannazaro (*De partu Virginis*), Vida (la *Christias*) o Battista Mantuano (la *Parthenice Mariana*).

Lo que sí es cierto es que Lope exploró con la publicación de la *Arcadia*, la *Dragontea* y el *Isidro* un nuevo nicho<sup>251</sup> en el campo literario. El nicho lopiano aprovecha la fama conseguida con sus romances y comedias para crear un estilo reconocible y consumible, una “marca *Lope*” que se imprima después en todo lo que acompañe a su obra, y que se traslade a los círculos en los que a Lope le interesa asentarse. Para seguir construyendo su marca a su gusto y al de aquel cuya benevolencia quiere ganarse, Lope utiliza por ejemplo la temática del cortejo rústico, sobre todo en la

---

*Isidro* (2010a) y en su obra *Lope pintado por sí mismo*, 2006: 37. El mismo estudioso aplica el espejo de la *rota Virgilii* a Cervantes (vid. 2011a). En el caso de Lope es difícil aceptar esta idea sabiendo que todo parece indicar que la *Dragontea* no entraba en los planes de Lope, sino que fue un encargo que aceptó estando escribiendo otros proyectos.

<sup>251</sup> “Este uso del término nicho proviene de la jerga económica, y alude a la posición especializada que se adquiere con los productos propios en el mercado” (Sánchez Jiménez, 2009: 163, n. 1).

*Arcadia*, cuya repetición se convertirá en una constante reconocible (*vid.* Sánchez Jiménez, 2009).

La imagen de poeta culto y la elevación progresiva de sus obras se manifiesta en diversos elementos. Por un lado lo vemos en la elección del tema histórico y de hazañas bélicas en *La Dragontea* y en la conciencia y opinión general de que era la épica el género mayor y mejor valorado<sup>252</sup> (además de su constante vuelta a la historia contemporánea que ya hemos visto en las comedias historiadas por la intención de mostrarse como cronista capaz<sup>253</sup>—aunque en este caso no acertara Lope, pues tuvo que publicar la obra fuera de Castilla por ser controvertidos su contenido histórico, su reparto del mérito de la victoria [*vid.* Sánchez Jiménez, 2008b] y su visión de Drake<sup>254</sup>—)<sup>255</sup>. Además, esta imagen de poeta culto y progresiva elevación se manifiesta en el parangonarse al Virgilio de las *Bucólicas* con las églogas neoclásicas y el ambiente pastoril refinado y culto de las prosas y versos de la *Arcadia*, así como en la vastísima erudición que esta obra muestra<sup>256</sup>, con sus tablas de referencias eruditas

---

<sup>252</sup> Lope sabía que era en el *epos* donde debía triunfar si quería ser considerado como primer poeta de la poesía nacional, de ahí que compusiera cuatro modalidades distintas de poema heroico entre 1598 y 1609, *La Dragontea*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* y *La Jerusalén conquistada* (*vid.* Ponce Cárdenas, 2010: 19). Consideremos los grandes poemas de Góngora dentro de la épica o no (algunos de los gongoristas actuales más ilustres así lo argumentan —Ponce Cárdenas, 2010: 16-17; Blanco, 2012— y ciertos comentaristas de su siglo nos dan la pista también: “salió con aquellos partos heroicos”, como escribió Martín Vázquez Siruela), parece claro que Lope no lo consiguió, pues, como dice Ponce, Góngora fue considerado *el poeta* por excelencia, lo que refrenda Carreira: “los españoles todos del siglo XVII, partidarios o no de la nueva poesía, consideraron a Góngora sin disputa el Homero español, el poeta insuperable que solo cada varios siglos surge en una lengua y de ello sobran los testimonios” (*apud* Ponce Cárdenas, 2010: 32).

<sup>253</sup> Como dice Sánchez Jiménez, la “demanda de mecenazgo explica el hecho de que Lope definiera el género de *La Dragontea* de modo tan difuso, pues la obra es una epopeya que se presenta a veces como «relación» histórica” (en Vega, 2007: 47).

<sup>254</sup> A pesar de esto, y de no conseguir ni en esta época ni más adelante el cargo de cronista real, Sánchez Jiménez considera que “[n]i *La Dragontea* ni los esfuerzos de publicación y promoción personal que realizó Lope a finales de siglo deben ser considerados como fracasos. Ciertamente, el Fénix no obtuvo la máxima de sus ambiciones, el puesto de cronista real, pero logró insertarse en la red clientelar más poderosa del momento —la del duque de Lerma—, que le proporcionó otros puestos y encargos casi tan envidiables como el título de cronista” (en Vega, 2007: 70-71).

<sup>255</sup> Sánchez Jiménez habla “[d]el triple objetivo de la epopeya: en primer lugar, glorificar la victoria de las armas españolas y católicas contra los herejes ingleses; en segundo lugar, desmitificar los triunfos del antagonista que da nombre a la obra, Francisco Drake; y, en tercer lugar, *recordarle al futuro monarca la deuda que tiene para con algunos de sus súbditos. Con este último punto Lope alude a los servicios que los héroes de La Dragontea —Suárez de Amaya, Hurtado de Mendoza y otros— le han prestado a la corona, pues han derrotado al inglés llevando a cabo las heroicidades que describe la obra. Asimismo, esta última intención explícita enlaza con la petición implícita del Fénix: el futuro Felipe III está en deuda con los que se enfrentaron con Drake, pero también con poetas como Lope, que son los que difunden las hazañas. La patria necesita estos literatos porque les dan a los héroes acceso a la fama, fomentando así en ellos el afán emulador de realizar nuevas gestas*” (en Vega, 2007: 19-20). La cursiva es nuestra.

<sup>256</sup> “Vista la estructura de la *Arcadia*, la elevada proporción que ocupan en ella los materiales eruditos, y las palabras del autor en esta obra y en otras, consideramos que Lope de Vega hace un intento deliberado

incluidas. Por último esa misma imagen de poeta culto se manifiesta en la selección de un tema hagiográfico que le vincula por un lado a Madrid y todos los madrileños (que era la tierra de Lope y la corte real castellana durante la mayor parte del tiempo que duró su vida), y por otro a la grandeza en la humildad y la sencillez<sup>257</sup> (como explica Sánchez Jiménez, “el Fénix trató de contrarrestar la tradición de la autoridad nobiliaria con un modelo paralelo de autoridad: la dignidad de lo humilde, basada en el tópico de la *aurea mediocritas* y de la limpieza de sangre” [2006: 18]), que vincula consigo y con su estilo poético, en una toma de posición respecto a la tradición que más adelante será muy importante en la polémica con Góngora y los cultistas.

La redirección de su carrera y su fama desde los géneros populares a los más elevados, reconvirtiendo su imagen a la de poeta culto, la lleva a cabo Lope no solo en la práctica de la redacción y publicación de nuevas obras como las tres comentadas que encajan con el nuevo perfil y nicho que trata de construirse, sino también con la defensa explícita y teórica del género lírico en su “Cuestión sobre el honor debido a la poesía” dirigida a Arguijo y publicada en las *Rimas*, donde hace alarde de su nueva proyección de poeta-filósofo. Como explica Brown, “Lope was forty years old when his defense of poetry was published and it is not difficult to speculate about a continuing desire to extend his reputation beyond that of popular playwright to lyric poet-philosopher in competition with his luminary contemporaries” (2009b: 351-352).

#### 4.1.1.1.4.5 Paratextos no lingüísticos

Lope reivindica explícitamente su autoría y la conciencia autorial y simbólica de su marca de forma no lingüística en los paratextos de algunas de sus obras. Un ejemplo claro son algunas de sus *Partes de comedias* y las *Rimas* con el famoso signo del sagitario, signo zodiacal de Lope. En consonancia con la estrategia editorial de la publicación de sus *Partes de comedias* en primera persona, la primera edición de una

---

de aplicar en toda su extensión el principio de «poesía como ciencia», mientras con la «Exposición» intenta prestigiarse como poeta” (Sendín, 2001: 290).

<sup>257</sup> El *Isidro* se muestra en este aspecto ejemplo claro de contradicción entre imagen proyectada y enunciada y realidad textual, pues no cumple como texto la supuesta sencillez de que tanto hace gala. Como dice su último editor moderno, Sánchez Jiménez: “Esta imagen del *Isidro* como poema popular alimenta el éxito de la obra, pero choca frontalmente con los aspectos eruditos del libro: sus apostillas bibliográficas, la canción final, la lista de autores, los diversos pasajes en que Lope ostenta sus conocimientos literarios, históricos, astronómicos, etc.” (en Vega, 2010e: 16-17).



parte que presenta el emblema de sagitario en la portada es la *Novena* (1617), que es también la primera que él se encargó directamente de mandar imprimir. En ella aparece bien visible el mismo símbolo del centauro o hipocentauro (Brito, 1996: 376) que había utilizado ya en la edición de las *Rimas* de 1604 (como dice Pedraza, la viñeta “debía de ser propiedad de Lope y no del impresor” [en Vega, 1993-1994, t. I: 124], Juan de la Cuesta, puesto que no vuelve a aparecer en publicaciones de este [García Aguilar, 2009: 65-66]), con la misma orla con el lema de «Salubris sagita [sic] a Deo missa» (“Saludable es la flecha enviada por Dios”) (vid. Vega, 1617, portada), lo cual evidencia la cualidad de firma del autor que tenía la viñeta para Lope y la estrategia simbólica que estaba llevando a cabo desde el paratexto<sup>258</sup>. En la edición de las *Rimas* de 1602 el lema era aún “Arte y naturaleza”, cambiado en 1604 en una “tácita y «dispositiva» declaración de principios” por este “más afirmativo y arrogante” (Novo, 1998: 276, n. 60). Así explica Pedraza la frase latina que acompaña al centauro en ciertas obras (además de la *Novena parte* y las *Rimas* de 1604, la *Jerusalén conquistada* [1609], la edición de la *Onzena parte* de Madrid, 1618 de la viuda de A. Martín de Balboa y A. Pérez, alguna de las tiradas de la *Dozena parte de las comedias*, la edición madrileña de 1620 de la viuda de A. Martín de la *Trezena parte*, la edición madrileña de la *Parte diecinueve*, y la *mejor parte de las comedias* [1625], etc.):

La leyenda [...] puede tener alguna relación con el mundo poético, ya que los centauros, considerados a menudo símbolo de la barbarie, son también depositarios de misteriosos saberes y se dedican con frecuencia a la música, la medicina y la adivinación, como los antiguos vates. Una de las versiones recogidas por la mitología grecolatina los hace hijos de Apolo y de Hebe y los identifica con los rayos del sol (en Vega, 1993-1994, t. I: 124, n. 5-6).

Yolanda Novo también toma al centauro como símbolo de cualquier poeta, como servidor del dios Apolo, en trance de crear inspirado por las musas, y tiene en cuenta que sagitario es el símbolo zodiacal de Lope, pero más aún, interpreta toda la viñeta como estrategia de autorrepresentación simbólica, sustituyendo la presentación tradicional del frontispicio, el relato, por otra más codificada pero de igual peso autorial, en tanto en cuanto liga el emblema con una marca y un nombre, Lope de Vega, y a este con unos valores y una esencia poética: “esta exhibición de sí mismo seguramente compensase la ausencia de su retrato en este frontispicio, cosa bastante habitual en otros libros de «rimas» suyos. Lo que viene a querer decir, ya desde la apertura del libro, algo así como «aquí estoy yo, el poeta de los dioses, con mi concepción personal de lo

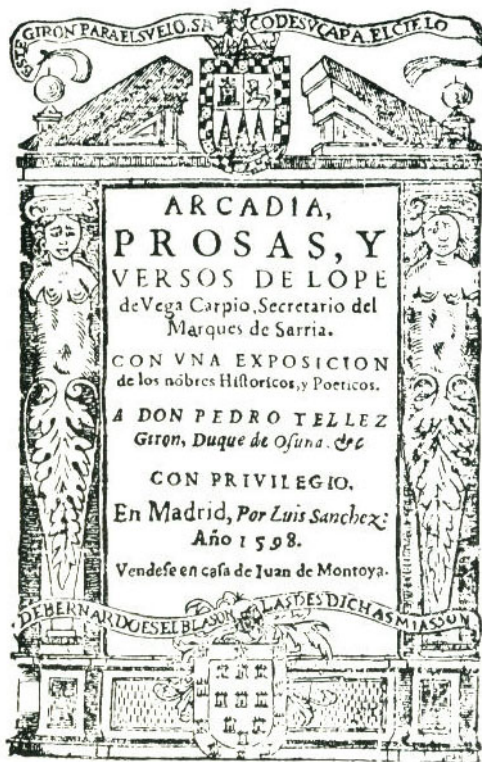
---

<sup>258</sup> Vid. para profundizar en la autorrepresentación mediante esta y otras imágenes: Sánchez Jiménez, 2016a.



poético»” (Novo, 1998: 276, n. 60). Como dirá Anne Cayuela, quien mejor ha estudiado los paratextos en nuestra literatura áurea, “se trata de un símbolo editorial, símbolo de su derecho de autor, de quien redacta obras para publicarlas, y desea ejercer un control sobre su producción en tanto que producto comercial” (Cayuela, 2009: 381).

Otras estrategias paratextuales son los retratos y otro tipo de imágenes que introduce en los paratextos de muchas de sus obras, en un momento histórico que Pierre Civil definió como la “era del frontispicio” (*apud* García Aguilar, 2006a: 19), en el que las efigies cobran un gran valor. Muchas de ellas tendrán que ver con la nobilitación que Lope pretende para sí mismo, adjudicándose un linaje nobiliario por diferentes vías. Si bien es verdad que sus descendientes llegaron a Castilla desde “la montaña”, pues eran cántabros, lo cual ya añadía ese elemento de limpieza de sangre que caracterizaba a ojos de la sociedad a los habitantes de esas zonas, era bien conocido por todos que su familia era humilde y su padre un bordador. Lo primero que hizo Lope para ennoblecerse fue añadir desde cierto momento a su nombre el apellido “Carpio”



(“discutible aditamento”, como dirá Simón Díaz [1983b: 40]), que utilizaría con regularidad. En consonancia con esto, empezó a imprimir sus libros con el supuesto escudo de armas de Bernardo del Carpio en la portada, un escudo con diecinueve torres, que subrayaban, de manera un tanto ridícula, la nobleza por abundancia, como si existiera una proporción directa entre número de torres y nivel social. Aunque el escudo era verdadero, no invención del Fénix, como se ha creído a veces (“Lope no inventó el escudo de los Carpio, como afirman algunos. Existía: lo usaba el inquisidor Miguel del Carpio, [...] y además, se puede ver hoy en una tumba medieval en la iglesia de San Martín, en Salamanca” [Sánchez Jiménez, 2018: 37-38]), él lo usaba de manera poco lícita, con el agravante de que era de conocimiento de todos el origen no nobiliario de Lope y por tanto quedaba en evidencia la fabulación. Se

contrapone, además, al escudo de los Girón, linaje de su dedicatario, que se sitúa en la parte superior de la portada, con el lema “Este girón para el suelo / sacó de su capa el Cielo”, y que es, este sí, verdadero. El escudo de los Girón vuelve a aparecer, con el mismo lema en los laterales, al final de la obra.

Lope imprimió el escudo del Carpio en la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602), *El peregrino en su patria* (1604) y la *Jerusalén conquistada* (1609), en las dos primeras en la portada y en las restantes bajo su retrato<sup>259</sup>, y volvió a referirse a él en otras obras (Warren T. McCready enumera otra serie de textos dramáticos y poéticos en que se menciona el fantástico escudo o sus diecinueve castillos [Sánchez Jiménez, 2006: 40, n. 47]), la primera, *El casamiento de la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, como dirá Morby (en Vega, 1975a: 227), donde leemos “[REY ALFONSO:] ¿Cuántos castillos has ganado? [BERNARDO:] He sido / dichoso en esto: diez y nueve tengo; / todos los doy, mi padre sólo pido” (Vega, 1966: 70). En la propia *Arcadia* hace alusión a ello: “Este ligero que sobre aquel caballo juega la espada, y en cuyo pavés resplandecen diez y nueve castillos en campo rojo, es el leonés Bernardo del Carpio” (Vega, 1975a: 227), igual que en la epístola al contador Gaspar de Barrionuevo: “Pobre nació: bien ayan mis mayores; / dezinueue castillos me an honrado” (Vega, 1993-1994, II: 295).

En la misma portada de la *Arcadia*, sobre el escudo aparece una banda con el lema «De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son», que parece llevar una reserva implícita a la adjudicación para sí mismo del blasón del Carpio (Vega, 1975a, 227, n. 26), pero desde luego el lema no es suficiente para justificar a Lope o contrarrestar el orgullo con el que luce un escudo que no le pertenece y se atribuye un linaje de tradición en parte fantástica y literaria (él mismo trataría la leyenda en dos comedias, la ya mencionada y *Las mocedades de Bernardo del Carpio*<sup>260</sup>, o en algunos fragmentos de *La hermosura de Angélica* [2005a: 429 y 711 y ss.]). No lo es a nuestros ojos, aunque entendamos el contexto y la ambición que le movió a ello, pero tampoco lo fue para sus contemporáneos, que no solo no creyeron la argucia de Lope, pues era de sobra

---

<sup>259</sup> “El *Isidro* se editó por vez primera en Madrid en 1599. El escudo no aparece hasta la edición que salió de casa de Pedro Madrigal en 1602. En el volumen encabezado por *La hermosura de Angélica* (1602), el retrato se imprimió por partida doble, precediendo a *La Angélica* y a *La Dragontea*; [...] También aparece en la edición de Juan de la Cuesta (Madrid, 1605). En el caso de *El peregrino*, la portada con las diecinueve torres al pie pertenece a la primera edición (en casa de Clemente Hidalgo, Sevilla, 1604); puede verse en la edición de Juan Bautista Avalle-Arce (Castalia, 1973, p. 43). No aparece, en cambio, en la edición revisada de 1618” (Pedraza, 2006a: 33).

<sup>260</sup> Para profundizar sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en las comedias de Lope, *vid.* Avalle-Arce, 1953 y Roses Lozano, 1988.

conocido su origen, sino que se mofaron de su fabulosa estrategia<sup>261</sup>, como lo hizo Góngora, y probablemente otros autores; como señala Osuna: “De poca monta, por otro lado, es la alusión al escudo de diecinueve torres con su *motto* que Lope hizo estampar al frente de su novela; alusión a él, en efecto, parecen ser aquellos versos de Urganda asimismo del prólogo [del *Quijote*]: «No indiscretos hieroglí-/ estampes en el escu-».” (1972: 35).

La práctica editorial de la inserción de un retrato del autor en los preliminares de las obras impresas era “uso y costumbre” de la época, como señala Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613) (Rodríguez Mansilla, 2008: 282). El retrato en los libros termina de difundir la ya muy famosa imagen de Lope, antes constituida virtualmente por su marca “Lope de Vega” y su obra, y después de estas prácticas paratextuales, convirtiéndose en un elemento mitificado también en imagen iconográfica<sup>262</sup>. Comenzaron a abundar los retratos de Lope en las casas, como escribió Pérez de Montalbán a su muerte: “no hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato o ya en papel o ya en lámina o ya en lienzo” (2001: 30). El retrato autorial, que se popularizó en los libros impresos entre los siglos XVI y XVII, en parte favorecido por la nueva tecnología editorial, cumple un rol básico en el proceso de consolidación del concepto de autor moderno (Rodríguez Mansilla, 2008: 284-285). Como señala Pierre Civil, en general

la pratique de l’effigie gravée de l’auteur —même si nous ne connaissons pas tous les ressorts qui la motivent— répond, en partie au moins, à des exigences d’ordre commercial. Dans sa dimension illustrative, elle vise à valoriser l’ouvrage, à le singulariser, à le protéger en l’authentifiant (*apud* Rodríguez Mansilla, 2008: 285).

Así es, también, en el caso de Lope<sup>263</sup>. Los retratos, además, no buscan un realismo naturalista, sino que son estrategias de promoción social que buscan manipular

---

<sup>261</sup> Al igual que lo hizo el mismo Lope con Pellicer, sin acordarse de estos episodios propios, por mostrarse en la genealogía que incluye en *El Fénix* como descendiente directo de Chilperico VIII de Francia (*vid.* Rozas, 1990: 141).

<sup>262</sup> Como dice García Aguilar, “[l]a denominación del sujeto irradiador de lo impreso aparecerá en lugares variados y será traída a colación en múltiples ocasiones: ocupará el frontispicio, las zonas administrativas, el prólogo y será, además, protagonista de los poemas elogiosos que consiga arrancar a sus amigos. Para su inserción en el libro se vale de las palabras, pero también de códigos visuales, que van desde el grabado hasta la propia disposición del texto en la portada” (2006a: 48-49).

<sup>263</sup> Ruiz Pérez afirma que “la variedad de retratos de Lope son por sí solos una completa exposición de estas estrategias, en cuyo campo también se juega la batalla de la afirmación del autor en el horizonte de unos mecanismos de canonización que son primariamente de reducción a un orden establecido, de legitimación sancionadora en un concepto de autoridad del que va a nacer, sin embargo, la imagen misma de la autoría, cuya construcción tiene en el siglo XVII hispano algunos de sus hitos fundacionales” (2010b: 137-138). Cárdenas Luna (2019: 143) destaca entre ese grupo de “autores que ofrecen repetidamente un rasgo identitario y de distinción en sus volúmenes, utilizando de manera sistemática la representación de sus rostros, en una forma de autoridad reclamada para su condición autorial”.

la imagen pública del autor. García Reidy explica cómo en “la evolución del grabado renacentista y manierista al barroco en libros impresos se detecta la sustitución de



portadas de composición narrativa por otras de contenido alegórico” (2013c: 226). En esta tradición de codificación y desciframiento simbólico se situaría asimismo Lope.

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

octavo, y el retrato de Lope como caballero con el junco flexible que evoca su propia naturaleza dócil y el propio origen humilde (Profeti, 1998: 46). Que el poeta plebeyo se presentara como noble con escudo de armas puede entenderse en realidad como un paso lógico en su obra pastoril, pues de los romances pastoriles, populares, pasa con la *Arcadia* a una obra bucólica culta, género en el que los libros y poemas solían disfrazar a nobles con nombres pastoriles. Así, el Lope-Belardo que aparece en ocasiones en la *Arcadia* ya no será el de los tan conocidos romances, sino que junto a las representaciones del duque de Alba y sus amores se intenta adjudicar la nobleza de los demás acompañantes en la obra y que normalmente se escondía en la clave pastoril. Por tanto, como señala Sánchez Jiménez, “[e]l joven poeta empleó una tradición establecida para presentarse como noble, con



todo el prestigio que esta posición suponía en la época” (en Vega, 2006b: 39). En las obras siguientes, como el *Isidro*, la *Hermosura de Angélica*, el *Peregrino* o la *Jerusalén*, cambia el retrato por uno de similares rasgos (un Lope joven, con bigote y de aspecto noble con su lechuguilla y su jubón. Como dirá Profeti: “un ritratto che lo raffigura come perfetto cavaliere, con la sua gorgiera ed i baffi elegantemente profilati” [1998: 46]). En *La hermosa de Angélica* (1602), en cuya portada también aparece el segundo retrato con el escudo del Carpio con las diecinueve torres debajo, continúa Lope con la estrategia dignificadora de las tres obras con las que había coronado el siglo

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

Donde Lope aparecerá como poeta coronado gráficamente con laureles será más adelante en la única obra en la que se representa a sí mismo haciéndose pasar por otro: en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), en cuyos preliminares aparece el retrato del supuesto Tomé, con un parecido más que reconocible con los retratos anteriores del

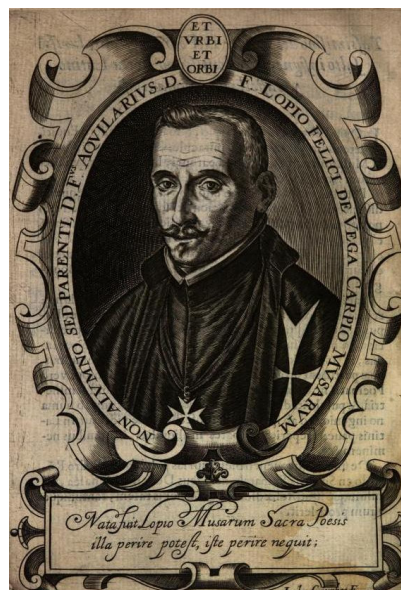


Fénix. En este retrato el poeta se representa además mucho más joven de lo que era, tanto el Lope “real”, que contaba ya con 70 años, como el supuesto Tomé de Burguillos, que era en su virtualidad un hombre mayor. En ese segundo retrato, el de *La hermosura de Angélica*, repetido como hemos visto más adelante, la única coronada con laureles es la calavera situada sobre la orla que enmarca el retrato de Lope: representa la muerte y se rodea con el lema que comentaremos en el apartado siguiente. Otros retratos que conocemos del Fénix en sus preliminares son el de la *Jerusalén*, de gran despliegue arquitectónico y gran cantidad de emblemas, con Lope como busto escultórico, ya mitificado, y encima de todo esto la dedicatoria a Felipe III. Lope se presenta aquí como un escritor que ha alcanzado ya la cualidad de clásico, inmortalizándose como escultura de medio cuerpo y con toga romana. También los de los *Triunfos divinos* (1625) y *El laurel de Apolo*, ambos retratos más sobrios, con un Lope ya más maduro y con hábito de sacerdote. Sobre el paso de los retratos de finales del XVI y principios de siglo al de los *Triunfos divinos* dirá Profeti con mucho acierto:

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



«lechuguilla», baffi profilati, ricci, barbeta) 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 de 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 (1998: 50-51).



El *Laurel de Apolo* y sus preliminares también son claves en el camino de la construcción de una nueva imagen de autor. Lope se olvida de todas aquellas torres y la arquitectura ostentosa de los retratos de décadas anteriores y se presenta, ya con 70 años, como hombre de letras, escritor digno y de rostro severo, ostentando la cruz de Malta de la orden de san Juan que había conseguido, como vimos, gracias a la *Corona trágica* y a una serie de estrategias previas para ganarse la amistad del círculo romano del Papa. La imagen es del mismo I. Courbes que había firmado el retrato de Maria Estuardo en la *Corona trágica* y que realiza aquí un retrato sobrio con elegantes volutas (Profeti, 1998: 51-52). Destaca en todos los retratos lopescos la ausencia de cualquier símbolo de su actividad como escritor, ninguna pluma o una representación escribiendo<sup>264</sup>. Esto, además de convención de la época (García Reidy, 2013c: 237), responde al deseo de Lope de presentarse ante todo como un noble importante, como una figura más de la elevada élite nobiliaria, y hacerlo por sí mismo, no supeditado a una profesión que le situaría por debajo de los demás, que ocupan su posición por nacimiento. La profusión de retratos de Lope en sus preliminares es lo que le convierte “en el escritor español de su época más obsesionado por dejar constancia de su apariencia física”, según Portús (1999: 165), que añade además que “entre sus contemporáneos solo de ciertos santos o de

<sup>264</sup> Es una excepción comprensible, por cuanto tiene de privado, el retrato del que habla Montalbán en la *Fama póstuma*: “Pérez de Montalbán da cuenta en la *Fama póstuma* de la existencia de un retrato de juventud de Lope donde se representaba al madrileño en el acto de escribir y haciendo caso omiso al asedio de sus envidiosos enemigos. Este retrato, que Lope aparentemente legó a su discípulo, mostraba a Lope «sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstruos, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban, y él escribía sin hacer caso dellos». Lo que cabe destacar es que un retrato de esta naturaleza, construido en torno a una figuración acorde con el oficio de escritor del Fénix, era para uso privado, y que nunca incorporó uno de temática similar a sus libros impresos, donde primaban otros intereses a la hora de configurar su imagen pública” (García Reidy, 2013c: 231).

algunos personajes de la familia real poseemos tantos retratos como del escritor” (García Aguilar, 2009: 146)<sup>265</sup>.

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



*Audax dum Vega irrumpit Scarabeus in hortos  
Fragrantis perijt vitibus odore Rosa.*

propia participación, y de la presencia de sí mismo escondido en aquellos textos ajenos.

La publicación sucesiva de *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), con ediciones mucho más cuidadas, material y tipográficamente, con gráficos elegantes y grabados elaborados, con dedicatarios del más alto nivel (Leonor Pimentel y el Conde de Olivares), equiparados a la ambición de las obras, y unidas por compartir en su interior las *Novelas a Marcia Leonarda* y por el soneto “La calidad elemental resiste”<sup>266</sup> con el que cierra la primera y lo repite, autocomentándose, en la segunda, es otra estrategia editorial de Lope en una época en la que era un poeta consagrado en muchos ámbitos pero en la que recibía ataques de los que sentía la necesidad de defenderse y de seguir promocionando su figura y autoexaltándose (Profeti, 1998: 39 y 50; 2000: 683).

La estampa del escarabajo y la rosa que hemos señalado antes, presente en la *Expostulatio Spongiae*, pone de manifiesto cómo Lope organizó también varias estrategias en las que él no intervino como tal, sino que las llevó a cabo a través de las acciones o palabras de otros, pero sin duda con conocimiento de ello e involucrado, como es la publicación de esta respuesta a la *Spongia* de Torres Rámila<sup>267</sup>, o la publicación del *Quijote de Avellaneda* (1614), detrás de la cual estaría Lope, aunque no

<sup>265</sup> El primer estudio minucioso recogiendo y comentando todos los retratos que se conocían fue el de Lafuente Ferrari (1935).

<sup>266</sup> Para el trasfondo filosófico de este poema *vid.* Tubau, 2001.

<sup>267</sup> La participación de Lope en esta respuesta se puede percibir también en detalles como la identificación del grajo con el mal latinista en la *Expostulatio Spongiae* y en la comedia lopesca *Dios hace reyes*, de esa época. Si en la *Expostulatio* aparece la “secta de los grajillos críticos”, la imagen del grajo como el mal latinista aparece en la comedia junto a la alusión a la envidia y al juego de palabras con el apellido lopesco: «Que es imposible cenar: / lo primero estaba un grajo / diciendo mal en latín, / de un cisne que iba bolando. / Lo segundo, quatro vezes / rebuznó un Sardesco pardo, / envidioso de una vega / fértil de laureles sacros. [...] No sé que tengo de hazer» (vv. 841-847) (González-Barrera, 2011: 29).



fuera la pluma que lo escribió (si bien algún crítico ha llegado a pensar que sí) (*vid.* Criado de Val, 1981 sobre Lope y sus colaboradores frente a Cervantes). Como dice Gómez Canseco y suscribe Pedraza: “A falta de un documento que acredite otra cosa, solo puedo decir que el *Quijote* de Avellaneda no pudo escribirse sin la anuencia y la participación de Lope. [...] La obra nacería probablemente del ambiente polémico de academias y enemistades literarias, azuzada, como poco, por Lope mismo...” (Pedraza, 2006a: 50).

Una estrategia editorial de gran predicamento en la época es la inserción de elogios y poemas laudatorios de amigos y otros autores que el escritor hubiera podido recabar en los preliminares de las obras<sup>268</sup>. En *La vega del Parnaso* esta es una decisión estratégica extralingüística que se revela en el texto por ausencia, si aceptamos la hipótesis de que esto es decisión de Lope: la de no seguir la práctica de situar poemas en alabanza del autor al inicio de la obra<sup>269</sup>, hábito recurrente en las obras impresas del Siglo de Oro, objeto incluso de parodia por parte de Cervantes por lo excesivo de su uso en casos como el de Lope<sup>270</sup> (Montero Reguera, 1999: 322). Otra posibilidad, que excluiría la estrategia, es la de que no los lleve por ser una obra póstuma. Felipe Pedraza hace notar que en la trayectoria de Lope como “publicista lírico” puede observarse una gran oscilación entre la grandísima cantidad de poemas laudatorios en los preliminares que aparecen en sus obras tempranas y la escasez o ausencia de los últimos libros (en Vega, 2015a, I: 57). Más que la pérdida de interés por las estrategias e imágenes autorales paratextuales, creemos que la ausencia certifica una estrategia en sí misma: la

---

<sup>268</sup> Según dice Ruiz Pérez: “Del Fénix son conocidos los episodios en que puso los paratextos de sus libros al servicio de su propia celebración como autor, concitando los más diversos argumentos para atender a todos los frentes desde los que, en esos momentos, era posible reforzar el prestigio de un autor. Además de prólogos justificatorios, Lope da cabida a su propio retrato, con todo un programa de reconocimiento como autor, a un pretendido escudo nobiliario, a la enumeración de las autoridades empleadas en la tópica del texto y, cómo no, a la más amplia nómina de firmantes de composiciones laudatorias” (2009: 87).

<sup>269</sup> No sabemos lo que habría hecho Lope una vez tenida aquella lista para enviar a imprenta. Lo más probable es que no hubiera recabado poemas laudatorios, pero no puede afirmarse con seguridad.

<sup>270</sup> En el Prólogo al *Quijote* escribe Cervantes: “ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos” (2005: 52). Lope diría en una carta en 1604 que no había poeta “tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*” (Vega, 2018a: 100), dando a entender que la falta de elogios viene dada porque Cervantes no encontró quién se los hiciera. También en el Prólogo al *Quijote* aprócrifo se repite esta idea con más dureza: “Y, pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos como él dice al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca, con permitir tantos vayan los suyos en los principios de los libros del autor de quien murmura” (Fernández de Avellaneda, 2011: 106). Martín Morán señala otra causa: que Cervantes “renuncia a trasladar a otros autores la función de autoridad que le compete a él” (1998: 1007).

de mostrar la falta de necesidad del engrandecimiento del mérito desde ningún ámbito externo, ante el nombre de un autor y una obra que dan cuenta de sus méritos por sí mismos, sin necesidad de autoridades exteriores que lo validen ante los receptores.

La mayoría de sus obras publicadas en vida, no obstante, sí contenían poemas laudatorios de amigos en los preliminares. La *Arcadia* tiene los siguientes autores de poemas elogiosos preliminares (al menos a ellos se los atribuye): de don Miguel Iranzo del Castillo, de doña Marcela de Armenta, de don Felipe de Albornoz, de don Gonzalo Rodríguez de Salamanca, señor de Villagonzalo, etc., de don Bernabé de la Serna Ramírez, de Frey Miguel Cejudo (del hábito de Calatrava), de don Francisco del Carpio, de Gaspar de Barrionuevo, del contador Hernando del Soto, de don Mateo Pérez de Cárdenas, de Alonso de Contreras<sup>271</sup> y de Luis Rosicler del Carpio (en alguna edición, antes de estos preliminares y tras el prólogo hay dos sonetos de don Carlos Boyl [Vega, 2012a: 733]).

En la *Dragontea* hay un Prólogo de don Francisco de Borja, comendador mayor de Montesa, una dedicatoria del duque de Osuna y conde de Ureña al “príncipe Nuestro Señor”, y poemas laudatorios de Frey Miguel Cejudo (del hábito de Calatrava), uno en latín y otro en castellano y del licenciado Carrillo Triviño, también del hábito de Calatrava. El *Isidro* contiene poemas del marqués de Sarria, de frey Miguel Cejudo (del hábito de Calatrava), del capitán Figueroa (secretario de don Pedro de Toledo), del licenciado Juan de Vergara (cirujano de cámara de su Majestad), del contador Hernando del Soto, de Juan de Piña, de Alonso de Contreras (gentilhombre del conde de Miranda), de doña Isabel de Figueroa, y de doña Marcela Trillo de Armenta, más un texto en prosa de fray Domingo de Mendoza. En *La hermosura de Angélica* hay un soneto a la fama de Lope de Vega y su *Angélica* de fray Onofre de Requesens, y poemas a don Juan de Arguijo (el dedicatario), de don Luis de Alvarado, don Baltasar de Luzón y Bobadilla y don Francisco Niño del Carpio. Tras el prólogo hay poemas laudatorios del príncipe de Fez, del marqués de la Adrada, del comendador mayor de Montesa (gentilhombre de la cámara del rey), del conde de Villamayor, del conde de Adacuaz, de don Lorenzo de Mendoza, de doña Isabel de Figueroa, de don Juan de Vergara, de don Juan de Piña, de Lucinda (Micaela de Luján, que era analfabeta: el poema es del propio Lope<sup>272</sup>), de don

---

<sup>271</sup> Para la relación con este personaje *vid.* Pelorson, 1970.

<sup>272</sup> Como señala Pedraza: “Camila Lucinda, es decir, Micaela de Luján, la amante de Lope, a la que están dedicados gran parte de los poemas de amor de las *Rimas*, no sabía firmar, por lo que es más que dudoso que fuera capaz de escribir este soneto ni el que aparece al frente de *El peregrino* ni las dos redondillas que preceden a *La hermosura de Angélica*. Sin duda se trata de una superchería de Lope, al que sobran

Mateo Pérez de Cárdenas y de don Félix Arias Girón. *El peregrino en su patria* contiene entre los preliminares poemas laudatorios de don Juan de Arguijo, don Francisco de Quevedo<sup>273</sup>, don Juan de Vera, de Hernando de Soria Galvarro, don Álvaro de Guzmán, don Antonio Ortiz de Melgarejo, el doctor Pedro Fernández Marañón, Camila Lucinda (Micaela de Luján de nuevo: otro poema del mismo Lope), y don Juan de Piña. Al final del libro hay dos poemas de Agustín de Castellanos y del Doctor Agustín de Tejada Páez. Impresos en la *Jerusalén conquistada* hay un epigrama en latín, firmado por *Franciscus Gutierrez, presbyteri Toletani*, un texto de Baltasar Elisio de Medinilla a los aficionados a los escritos de Lope, donde introduce el texto de Pacheco advirtiendo del desconocimiento de esto por parte de Lope, para ensalzar su humildad (“sin voluntad y consentimiento suyo, haviendo quedado a corregir la impresion de su Jerusalem en ausencia suya. Bien sé, que habrá algunos que les parezca atrevimiento mio anticipar estas alabanzas a sus dias, mas como me ha parecido que ha de ser inmortal en este Poema, y que en qualquier tiempo era alabarle mientras vive, he querido por agradar a muchos, disgustar a pocos, entre los quales sé yo, que le cabrá la mayor parte deste disgusto por su natural modestia y humildad tan conocida de todos” [Vega, 1777b, XIV: 29]), además del texto de Francisco Pacheco que acompaña al retrato<sup>274</sup> (aunque una nota indique que el retrato que aparece no es el que realizó Pacheco).

Hay muchos nombres que se repiten, como vemos, en estas amplias listas de poemas laudatorios de las primeras obras publicadas, y entre ellos encontramos muchos grandes nobles españoles, pero también escritores como Quevedo y secretarios de personalidades nobles, como lo fue Lope mismo. Llama la atención entre los poemas elogiosos, por ejemplo, ver a Cervantes en los de la edición barcelonesa de 1604 de *La Dragontea*:

**De Miguel de Cervantes**

Yace en la parte que es mejor de España  
 una apacible y siempre verde vega  
 a quien Apolo su favor no niega,  
 pues con las aguas de Helicón la baña;  
 Júpiter, labrador por grande hazaña,

---

versos para atribuirlos a su amante. No obstante, había analfabetos, como Agustín de Castellanos, que componían versos y comedias” (en Vega, 1993-1994, t. I: 182, n. 13).

<sup>273</sup> Quevedo agradece así el poema que le dedicó Lope en las *Rimas*, que comienza “Vos de Pisuerga, nuevamente Anfriso, / vivís, claro Francisco, las riberas...” (Vega, 1993-1994, I: 465-467).

<sup>274</sup> Lope dedicó unos versos de la obra a Pacheco, y en la *Parte XIV* de sus comedias le dedicó *La gallarda toledana*, recordando el retrato que le hizo: “años ha, que en su famoso libro puso V. M. el mío [retrato], como suele naturaleza el lunar en las hermosas, para que mi ignorancia hiciese lucir la fama de tantos doctos” (Vega, 1975b: 93).

su ciencia toda en cultivarla entrega;  
Cilenio, alegre, en ella se sosiega;  
Minerva eternamente la acompaña;  
    las Musas su Parnaso en ella han hecho;  
Venus honesta en ella aumenta y cría  
la santa multitud de los amores.  
    Y así, con gusto y general provecho,  
nuevos frutos engendra cada día  
de ángeles, de armas, santos y pastores.

Kenji Inamoto sostiene que estos versos se escribieron en alabanza de *La hermosura de Angélica* pero por alguna razón se colocaron al frente de *La Dragontea* (Pedraza, 2006b: 29, n. 25). Hay que tener en cuenta que la epopeya se publica junto a *La hermosura de Angélica* y las *Rimas*, y que las tres partes tienen una “portadilla aparente” (Pedraza, 1995: 238), que podía haber servido para una encuadernación en tres volúmenes diferentes. Como dice Montero Reguera, “esta es acaso la razón que hace que en ocasiones se diga que este soneto de Cervantes se compuso para *La hermosura de Angélica*” (1999: 320). La inserción de este poema se explica porque la famosa y fuerte enemistad entre Lope y Cervantes no se daría hasta ese año de 1604 (*vid.* Pedraza, 2006b: 34; para las posibles relaciones de Cervantes y Lope en Toledo en ese año *vid.* Madroñal, 2012), pues antes ambos mantenían buena relación (Montero Reguera cree que 1602 supone ya una inflexión en sus relaciones [1999: 322]) y se prodigaban halagos mutuos, como lo hace Cervantes, cuando en el *Canto de Calíope*, al final de *La Galatea* (1585), menciona a Lope entre los ingenios españoles más distinguidos. En la octava 41 dice Cervantes:

Muestra en un ingenio la experiencia  
que en años verdes y en edad temprana  
hace su habitación así la ciencia,  
como en la edad madura, antigua y cana:  
no entraré con alguno en competencia  
que contradiga una verdad tan llana,  
y más si acaso a sus oídos llega  
que lo digo por vos, Lope de Vega (*apud* Pedraza, 2006b: 21).

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

en este panegírico celebra su Autor, me remitieron el deseo de hacerle agradecidos elogios, y conociendo yo, por muchos años de amistad, la aversión que tiene a todo género de alabanzas, por obedecerlos, y disculparme con él, remití las mías a un moderado número de las ajenas” (grafía modernizada) (Vega, 1630: fol. 5r).

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

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

falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? Pues ¿qué, cuando citan la Divina Escritura? No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia, guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle. De

todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro (Cervantes, 2005: 52). (vid. Conde Parrado y García Rodríguez, 2002, para un interesante análisis de la polémica entre ambos autores a este respecto, donde se demuestra que la selección de estos autores de la cita por parte de Cervantes no es casual).

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

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

Es señal esta tendencia de que la poesía de Lope se comercializaba como libro de bolsillo para poder ser llevado siempre encima o consultado en cualquier momento; eran obras pensadas editorialmente desde la cantidad y no la calidad, intentando llegar a más público al reducir el papel y abaratar las impresiones (como se sabe, el precio de los libros estaba fijado por la Tasa, impuesta por el Consejo). Solo la edición de las

*Rimas* en Lisboa, a cargo de Craesbeeck (1605), adoptó un formato de escritorio. Las *Rimas de Burguillos* salen en cuarto (igual que el *Laurel de Apolo*), quizá por la necesidad de resaltar un libro del que se estaba escondiendo la autoría de Lope con el juego del heterónimo Burguillos. Este formato, más “digno de una sosegada lectura en la reclusión del estudio”, es el que escogieron a su muerte para publicar *La vega del Parnaso*, obra miscelánea y recopilatoria (García Aguilar, 2009: 207-208).

#### **4.1.1.2 Estrategias lingüísticas**

Las estrategias lingüísticas extraliterarias para la autorrepresentación o la conformación de la imagen de autor, sobre todo en los diferentes paratextos, es una práctica muy característica de Lope, y utilizada también por otros autores coetáneos<sup>275</sup>.

##### **4.1.1.2.1 Títulos y subtítulos de las obras**

El primero de los elementos lingüísticos extraliterarios es aquel más visible en la portada de las obras: el título. Como señala García Aguilar,

sin ninguna discusión, el título es el elemento paratextual que más duraderamente marca los escritos a los que precede. Supone el primer contacto entre el producto literario y su lector; su selección, por tanto, nunca será azarosa. Es utilizado para designar al texto y conferirle una etiqueta con la que invocarlo, pero además, condiciona su lectura y permite encasillar a la obra dentro de los patrones genéricos determinados (2006a: 37).

Lope y sus contemporáneos eran muy conscientes de la importancia de este primer acercamiento a la obra, que sirve como gancho comercial y da claves de lectura para el texto que acompaña. Los impresores llegaban incluso a escoger ellos mismos los

---

<sup>275</sup> “En la propensión general a la autorrepresentación de los principales autores del Siglo de Oro, Cervantes destaca por la insistencia y los modos. Su tendencia a irrumpir en los preliminares de sus obras con anécdotas o escenas que le tienen por protagonista, a veces incluso con la descripción de sí mismo, ha sido identificada por Canavaggio como una especie de marca de la casa. Con ella subvierte el arte del prólogo y funda el relato autobiográfico, según Canavaggio, para quien la amplia panoplia de ritos de autopresentación cervantina (autorretrato, diálogo, relato retrospectivo) se va dilatando y profundizando con los años. Gaylord Randel, por su parte, no se deja fascinar por la dimensión autobiográfica de las invasiones de campo de Cervantes, y analiza los modos y los aspectos de su persona implicados en el fenómeno. En esa misma línea Rivers subraya que los autorretratos de Cervantes nos dicen no tanto qué tipo de hombre era, como qué tipo de artista deseaba aparentar que era. Implícita o explícitamente todos los estudiosos reseñados ofrecen una hipótesis sobre las causas de actitud cervantina en los preliminares de sus obras: afán autobiográfico, deseo de experimentar con el género, voluntad de construir su imagen de autor” (Martín Morán, 2011: 251).

títulos o cambiar los originales a sabiendas de la atracción que una u otra intitulación podía producir en el público comprador, de lo cual se quejaba Juan Luis Vives, que no veía que los títulos que le ponían a sus obras se correspondieran con su contenido (Bouza, 1997: 38). López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica* (1595) daba cuenta de los mecanismos formales y la recurrencia a los modelos previos en lo que respecta a los títulos de las obras literarias, empleados tanto en prosa como en verso para la configuración de esta marca preliminar. El autor de la primera versión de la *República literaria* (1612) (quizá Saavedra Fajardo, autor de la segunda versión, que se publica póstuma y bajo pseudónimo en 1655) arremete contra lo que considera prácticas paratextuales deshonestas, como la intitulación, usadas por los impresores para infundir un prestigio artificial a sus obras y aumentar las ventas (García Aguilar, 2006a: 37). Lope también nos muestra con sus actuaciones editoriales su conciencia de lo manipulable del título como maniobra consciente. *La vega del Parnaso*, la última obra que preparó, lleva, sin embargo, y por razones que desconocemos, un título diferente al que quizá había proyectado inicialmente para ella. Lope se refiere al conjunto de obras, a las que se añadirían sus últimas composiciones posteriormente, en 1633, cuando dedica *Amarilis. Égloga* a la reina de Francia, Ana de Austria, como *El Parnaso*: “Ya tengo *El Parnaso* en estado y presto besaré vuestra mano impreso...” (2015a, t. II: 657). Lo que se publicó, póstumamente, fue *La vega del Parnaso* que conocemos (1637). Puede que Lope abreviara el nombre de *La vega del Parnaso* en aquella carta o que aún no tuviera decidido su nombre y pusiera *El Parnaso* provisionalmente. Si es así, el título de *El Parnaso* con el que Lope pensó su proyecto era una clara estrategia de canonización con la que quería autoensalzarse a lo más alto de la República de las letras, utilizando el *topos* de la montaña mítica tan utilizado en el Siglo de Oro (*vid.* Vélez-Sainz, 2006), también en otros títulos (*vid.* Vega, 2015a, I: 26) y englobando con ese buena parte de lo que consideraría su mejor producción de los últimos años. La adición de “*La vega*” a *el Parnaso* pudo realizarse por aprovechar el juego de palabras con su apellido, que Lope no utilizó mucho para sí mismo<sup>276</sup> pero que fue muy

---

<sup>276</sup> Pedraza ejemplifica con el prólogo que dirige *El teatro a los lectores* en la *Parte XV*: “tiene las comedias por flores del campo de su vega, que sin cultura nacen” (Vega, 2015a, I: 27), pero podríamos añadir otros ejemplos, como en el *Isidro* “Dad, pues, vegas mantüanas / que la fuente santa riega, / a petición de otra Vega, los lirios” (Vega, 2010e: 628) o “Y yo, Vega nacida humildemente / en estos campos de tus pies pisados” (Vega, 2010e: 645), en *La hermosa de Angélica* “y el Tajo de esta vega humilde un lirio”, fórmula de *excusatio propter infirmitatem* que utiliza también la dilogía (Vega, 2005a: 201), o “la vega es llana y intricado el soto” en el soneto de Burguillos (Vega, 2005b: 317). Antonio Sánchez Jiménez, anotando un juego semejante en *La Dragontea* cree que “[e]l juego de palabras entre el apellido de Lope (*Vega*) y el espacio fértil de la vega llegó a ser muy común en la obra del Fénix, y



recurrente en la época y en bastantes de los preliminares que otros hacían para sus obras (vid. Vega, 2015a, I: 27-28; 1993: 470), siempre con un uso adulatorio (por ejemplo: “Vega a quien el Parnaso reverencia”, de Isabel de Rivadeneyra en los preliminares de las *Rimas* [Vega, 1993-1994, t. I: 171]).

El título final no solo evitaba la confusión con toda la serie de obras que contenían el Parnaso en su título, sino que con la dilogía de su nombre marca, por un lado, su autoría en su última obra, crea una antítesis entre el monte y el valle (lo elevado y lo llano armónicamente mezclados), y subraya la fecundidad de la vega por las aguas de las fuentes en la ladera del Parnaso, y por la especial fertilidad de su Vega (Vega, 2015a: I: 26). Aunque el supuesto nombre inicial de la obra recopilatoria fuera *El Parnaso*, mientras que *La vega del Parnaso* no se nos presenta como título hasta 1635, según vemos en la aprobación de Valdivieso, Lope había utilizado el sintagma muchos años antes inserto en una de sus obras, pero para referirse a otro Vega: en *La hermosura de Angélica* lamenta la muerte en Córdoba de un contemporáneo suyo al que pensaba dedicar parte de su obra, probablemente Fernando de Vega y Fonseca, presidente del consejo de Indias, según apunta Trambaioli (en Vega, 2005a: 55): “la vega del Parnaso, honor y gloria, / a quien mi historia dirigir pensaba” (Vega, 2005a: 574). La dilogía del nombre, entre nombre propio y la referencia geográfica que remite a la fertilidad, está clara por los versos que le siguen: “Llorar debes la Vega que perdiste / tan fértil de virtudes soberanas”.

A pesar de que, como dice el propio Lope en la misma *La hermosura de Angélica*, “no todos los Vega son iguales” —refiriéndose a sí mismo respecto a Garcilaso de la Vega, porque él se atreve con el género más elevado de la épica y Garcilaso no lo hizo— y de que el sintagma utilizado tantos años antes no se refería a sí mismo, no debemos dejar pasar la coincidencia, menos aún conociendo lo gratas que eran a Lope las repeticiones de sintagmas intratextualmente en su obra<sup>277</sup> (“Vence escribiendo;

---

también entre sus contemporáneos (Egido, 2000: 11-49). Contribuye a formar la imagen del poeta genial y abundante al estilo del ovidiano «Quod temptabam scribere versus erat» (*Tristia*, lib. IV, núm. 26). Lope aceptó, e incluso fomentó, esa identificación, como prueba la dedicatoria de *La historia de Tobías* (1620), en la que declara que en las *Rimas* se verá “que se me ofrecían casi atropellados los pensamientos, y como dijo Ovidio: «Venían a mis versos / acomodados números / de propia voluntad, que no forzados, / hallándose la pluma / dicho cuanto quería»” (Vega, 2007: 127). Es cierto que no siempre va ligado el juego que ofrece a la fertilidad, pues también se presenta en ocasiones como Vega humilde y seca, como en este caso frente a “la Vega famosa, fértil, Vega llana” de Fernando de Vega y Fonseca, la suya: “Aquesta pobre y seca Vega envía” (*apud* Entrambasaguas, 1946, III: 399-400).

<sup>277</sup> No suelen ser, como ya indicó Vossler, versos copiados o pasajes calcados, sino expresiones o variaciones de expresiones que resuenan en su familiaridad lopesca. Como escribió Vossler, “las repeticiones literales son rarísimas. Encontramos variaciones muy frecuentes en la obra de Lope, pero

imítate a ti mismo”, le dirá Elisio de Medinilla [*apud* Vega, 1993-1994, t. I: 167]). Tras su muerte el sintagma del título fue también utilizado para apelar al ya clásico autor: “Lope de Vega es una ilustre vega del Parnaso”, dirá Diego de Saavedra y Fajardo en su *Juicio de artes y ciencias* (1655) (*apud* Sánchez Jiménez, 2006: 83). Junto al título de la obra póstuma y en consonancia con él, “[e]s significativa la introducción que hace el licenciado Ioseph Ortiz de Villena, pues elabora una complicada alegoría del Parnaso de corte garcilasiano que procura incluir a Lope dentro de él, mientras lo supera ampliamente. Para Ortiz, el ingenio de Lope (destacado por Montalbán y Marino) es el aspecto más destacable del poeta” (Vélez-Sainz, 2006: 164-165).

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

---

puede decirse que no se ha copiado nunca. Le faltaba paciencia para copiar sus propios versos. Le cundía más el rimar libre, y como tenía la costumbre de entregar sus manuscritos sin quedarse con una copia, se privaba a sí mismo de la externa posibilidad del elisé mecánico” (1933: 344). Para un análisis concreto de la intratextualidad en tres comedias lopescas *vid.* Muñoz Sánchez (2018: 230-251). Como señala este autor, “Lope de Vega, que manifiesta una acusada tendencia a frecuentar, retocar, reiterar y modificar sus propios textos, parece cultivar la práctica de la intratextualidad en no menor grado que la de la intertextualidad, y parece ejercitarla con dominio, con pleno conocimiento de causa. En efecto, Lope se reescribe y lo hace sistemáticamente: palabras, sintagmas, formulaciones, versos, expresiones, giros sintácticos, alusiones, metáforas, imágenes, códigos, motivos, tramas, temas, tipos, personajes, situaciones, estructuras y aun textos son manipulados intencionadamente para conformar, en su entrecruzamiento, su combinación, su dispar asociación, un tejido sutil de recurrencias que confieren unicidad al conjunto de su obra, al tiempo que le permiten ofrecer, al menos en su dramaturgia, una visión abarcadora, ambigua y polifónica de la realidad” (2018: 231).

Un muy buen ejemplo de estrategia al intitular sus obras nos ofrecen los *Cuatro Soliloquios de Lope de Vega Carpio; llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados, después de haber recibido el hábito de la Tercera Orden de Penitencia del seráfico Francisco, en Valladolid. Es obra importantísima para cualquier pecador que quisiere apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva* (1612). Esta primera edición de los *Soliloquios* será ampliada posteriormente en *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626), firmada por Gavriel Padecopeco, anagrama de Lope de Vega Carpio, y supuestamente traducidos por el mismo Lope. El largo enunciado del título está en consonancia con el nuevo rumbo de su producción literaria y su temática, y tiene la clara intención de ofrecer la imagen de un Lope penitente. Una nueva circunstancia biográfica se transforma en el paratexto en un enunciado autónomo y narrativo, que sirve a la construcción de una nueva máscara, no exenta, por tanto, de cierta teatralidad (Cayuela, 2009: 381-382). La representación en el título del poeta “arrodillado delante de un crucifijo” corrobora la necesidad de presencia concreta de Lope en los poemas de los *Soliloquios*, escenificación que imagina Lope poéticamente con su encarnación. Así recuerda además la importancia otorgada a la contemplación de la Cruz en los ejercicios ignacianos, que proponen una meditación sobre la realidad corpórea de Cristo (Anselem-Szende, 2003: 29). Además, y a pesar del contenido religioso y penitente del título, no evitará Lope o el impresor dejar un espacio final publicitario (“es obra importantísima para cualquier pecador...”), que sirve igualmente para ensalzar la importancia de la obra, como reclamo para todos los lectores, pues todos los cristianos han de considerarse pecadores e intentar “apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva” (es la marca de la especie, que cargan desde el pecado original), y para recalcar de nuevo que Lope es un penitente, pecador arrepentido, pero ejemplo de comportamiento para todos aquellos que lo lean, por eso es “importantísima para cualquier pecador”.

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

herencia literaria española frente a la presión de las nuevas corrientes cultistas (García Aguilar, 2006a: 39).

El marbete *rimas*, que Lope utiliza como núcleo del sintagma del título en tres de sus obras más importantes (*Rimas*, *Rimas sacras* y *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*) y como secundario en otras muchas (*La Hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, *La Filomena, con otras diversas Rimas, Prosas y Versos*, *La Circe, con otras Rimas y Prosas*, *Triunfos divinos, con otras Rimas Sacras* y *Laurel de Apolo con otras Rimas*), no es, habida cuenta la reiteración, casualidad. La alusión a las *rimas* hace alusión consciente y recuerda el carácter petrarquista del volumen, presentando la obra que encabeza genéricamente y en cuanto a estilo y características como seguidora de las *Rimas* de Petrarca. Estas se presentaron en el siglo XVI bajo otros títulos (*Le cose volgari, Opere, Il Petrarca, Soneti, Conzoni e Triomphi di M. F. Petrarca,...*), y hay obras de autores anteriores de cuyas obras hablamos como “Rimas”, pero solo a partir de las ediciones de Petrarca, durante el Cinquecento, con este término encabezándolas, el rótulo se convirtió en uno de los favoritos de poetas y editores para denominar cierto tipo de escritos poéticos, aquel que servía para denominar el cancionero petrarquista sin ambigüedad o peligro de referirse a otra obra del poeta italiano (Novo, 1992: 130; García Aguilar, 2006a: 39).

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

que hacia finales del XVI y principios del XVII un texto titulado *Rimas* fuese misceláneo métrica, argumental y formalmente no contradecía su valor pretendidamente lírico en el posible sentido entonces otorgado a este *genus*: discurso meditativo en verso, surgido de un yo ficticio que, con modos, registros y tipos de discurso diversos, argumenta cuestiones de toda clase, con preferencia —y no exclusividad— de las que afectan a su esfera personal o pueden simbolizarla. La argumentación se ofrece generalmente condensada en conceptos y tiene por fines preferentes el encomio o la censura. Parece, pues, que bajo el citado epígrafe —*Rimas*— se engloban la expresión en verso, cierta unidad de enfoque sentimental y una *variatio* argumental y estructural que se verá muy potenciada en el paso a la estética comúnmente llamada Barroca, debido al desarrollo al límite de la miscelaneidad desde premisas de mixtura (1992: 135-136).

Aunque las *rimas* sea un marbete que admite variedad de temas y estilos, Lope siente la necesidad de justificar en el Prólogo al lector, ante lo ortodoxo de este tipo de composición en un volumen de *rimas*, la presencia de los dos romances que inserta en las *Rimas* de 1602, por su raigambre tradicional española y porque “los hallo capaces, no sólo de expresar y declarar cualquier concepto con facil dulçura, pero de proseguir toda grave accion de numeroso poema” (Vega, 1993-1994, t. I: 163). Tras la publicación por Lope de sus *Rimas* en volúmenes exentos, esta denominación se generaliza, y autores como Jáuregui (*Rimas*, 1618), Salcedo Coronel (*Rimas*, 1627) o los hermanos Argensola (*Rimas*, 1634) la utilizan para titular sus agrupaciones de poemas (García Aguilar, 2006a: 41). La utilización del título *Rimas* en los tres poemarios líricos importantes de Lope marca los pasos que este va fijando en el *genus* lírico en su recorrido editorial y su carrera literaria, pues al contrario que los poetas líricos anteriores, no esperó a su muerte para dejar publicar su obra en la imprenta. Esta espera había sido el modelo que fijó Petrarca y que daba unidad y coherencia biográfica a la *variatio* de su *Canzoniere*, la cual correspondía supuestamente a las mutaciones vitales que el poeta experimentaba en cada momento. Esta ficción biográfico-poética marcaba la fortuna editorial de su obra, que solo se distribuía al final de su vida, pues antes no podía considerarse como terminada<sup>278</sup>. Así fue también en España con la primera generación de poetas españoles italianizantes o petrarquistas, publicándose las obras de Garcilaso y Boscán juntas tras la muerte del segundo. Desde entonces, como escribió Pedraza, “los textos poéticos conocieron ocasionalmente los honores de la imprenta, pero en general se trata de ediciones póstumas o de antologías formadas con más o menos fortuna por los impresores. De sobra conocida es la resistencia de los líricos españoles del Siglo de Oro a estampar sus poemas” (en Vega, 1993-1994, I: 15).

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

---

<sup>278</sup> Como ha expuesto Ruiz Pérez recientemente, hubo varias excepciones a esta generalización, con una nómina no tan breve de poetas españoles que publicaron en la imprenta sus versos (Juan del Enzina, Jiménez de Urrea, Castillejo, Juan Hurtado de Mendoza, Ramírez Pagán, Romero de Cepeda, Herrera, Vicente Espinel, etc.), pero eran publicaciones ligadas a un gesto excepcional, sin continuidad en la vida y carrera de estos poetas, al contrario que el caso de Lope (2013: 165).

así la exclusividad del yo lírico y la biografía lineal que expone. Los tres pasos de la lírica de Lope van desde unas *Rimas* petrarquistas de un yo amante y orgulloso de su éxito, que sigue las pautas italianistas sin renunciar a lo más propio de la poesía castellana y su tradición, como los romances (que sigue cultivando hasta la etapa de senectud: *vid.* Vega, 2018b), a unas *Rimas de Burguillos* que ni siquiera se atribuye a sí, que suponen en buena parte una parodia del petrarquismo (de igual manera que la misma rotulación como *Rimas* puede ser leída como paródica a estas alturas del siglo. *Vid.* Ruiz Pérez, 2013: 166, n. 3), con ese cancionero a Juana, y de su lírica anterior, y que mienten en su denominación de *humanas y divinas*, por ser una “bimembración falaz” (García Aguilar, 2006a: 42), pasando por unas *Rimas sacras* que suponen un cancionero a la divino, en el que el enamorado vira ahora su alma a Dios, y los pecados de amor se purgan en la postración ante Cristo, marcando el *contrafactum* un nuevo paso poético y en la vida del escritor, que se mostrará ahora penitente, antes de ordenarse sacerdote (a pesar del retrato como clérigo en los preliminares de las *Rimas sacras*, que se publicaron poco después de esa ordenación, el poemario tuvo que escribirse cuando Lope no era aún sacerdote, aunque aspirara ya a serlo). Además, en el título de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, al decir Lope *no sacadas de biblioteca ninguna* se está burlando de José Pellicer de Salas, que acababa de publicar las *Obras de Anastasio Pantaleón* (de Ribera) señalando “Salen a la luz de la biblioteca de D. José Pellicer” (Rennert y Castro, 1968: 311, n. 43). En definitiva, “en su desnudez, la parca denominación «rimas» puede leerse como el paso de una muestra, marcada por rasgos de modestia, a una imagen de antonomasia, cuyo protagonismo tardaría poco más de un año en imponerse” (Ruiz Pérez, 2009: 195).

Otro título importante, añadido al título principal de las *Rimas*, es el del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, con un sintagma, *arte nuevo*, que algunos han visto como un oxímoron<sup>279</sup>, pero que sobre todo refleja el aprecio por la novedad en el ámbito literario, que en España observamos ya en Boscán (“nuevos tiempos requieren nuevas artes”), ligada a la aparición de la conciencia autorial (Ruiz Pérez, 2009: 32). Lope luce su orgullo de autor en el título del *Arte nuevo*, y hace ostentación de su

---

<sup>279</sup> Montesinos entendía que el rótulo era una paradoja, porque en la teoría literaria, sobre todo la teatral, *arte* era entendido como el conjunto de preceptos, sobre todo aristotélicos y neoaristotélicos, por lo que el término iba generalmente unido al calificativo *antiguo*, siendo un *arte nuevo* una paradoja irreconciliable. Pedraza, sin embargo, demostró que el término tenía más acepciones, que incluían el manual de aprendizaje de las más variadas y humildes técnicas, por lo que el sintagma *arte nuevo*, que se utilizó en la intitulación de otras obras sobre otras materias, no debió parecer paradójico en su época (Pedraza, 2013). Sobre el rótulo y la genericidad de este *arte* y la relación con la necesidad de la erudición en la segunda parte del *Arte nuevo* *vid.* Conde Parrado, 2010b.

cualidad de autor especial, de fundador de discursividad, como creador de la Comedia Nueva, y como renovador de un género, la lírica, poco presente en las preceptivas pero elevado a lo más alto entre los letrados:

Desde su propio título el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ratifica la voluntaria disposición del gesto inaugural, relativo a un género, como el de la lírica, minusvalorado en el discurso preceptista, pero ampliamente reivindicado por la realidad literaria. Más que en su contenido mismo, matizado por la corrosiva ironía lopesca, la novedad más relevante se encuentra en la postura del autor, al subvertir el encargo académico y situarse claramente frente a sus valores (Ruiz Pérez, 2009: 198).

*La Jerusalén conquistada* es ejemplo que hace referencia explícita e intencionada a los títulos anteriores a los que Lope quiere honrar, imitar y de algún modo enfrentarse, la *Gerusalemme conquistata* (1593) y sobre todo la *Gerusalemme liberata* (1580) de Torquato Tasso, su fuente principal y modelo de la épica culta en el Renacimiento europeo<sup>280</sup>. Lope titula de este modo su segundo intento de epopeya, tras el “fallido” de *La hermosura de Angélica*, a sabiendas de que ganaba en la referencia a la obra de Tasso lo que perdía en la “discordancia entre título y contenido” (Lara Garrido, 1981: 199), hecho que señalaron ya los aristotélicos como Mártir Rizo (“Quien considerase el título de este poema, que es *Jerusalén Conquistada*, verá que esto es fuera del propósito... si el poeta fuera historiador, era fuerza referir los sucesos... mas tratando de una acción o conquista solamente en el punto en que se consiguió había de tener fin, pues llegaba al cumplimiento necesario y prometido»). El subtítulo que le añade de *Epopeya trágica* es una declaración de intenciones respecto a la genericidad de su obra en un momento en el que España, siguiendo los pasos de Italia o Portugal con Tasso o Camões, iba a valorar la épica por encima de otros géneros y enmendar el vacío que el siglo XVI había dejado en el género. Como dice Lara Garrido, “Lope de Vega ha sentido muy tempranamente la carencia de una épica española” (1981: 187), y, de hecho, escribió muy joven<sup>281</sup>, probablemente en la Semana Santa de 1582 (Sánchez Jiménez, 2018: 59), una epopeya sacra que anticipa las venideras, los *Cinco misterios dolorosos de la Pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*. La denominación de “epopeya trágica”, sin embargo, muestra una anfibología genérica, pues la tragedia, aunque asociada a la epopeya desde la Poética aristotélica, se utilizaba para determinar el

---

<sup>280</sup> Un amplio estudio comparativo de las obras de Tasso y Lope se puede leer en Gariolo, 2005.

<sup>281</sup> Explica Chevalier que “[h]acia 1560 o 1580 la idea de imprimir cualquier cosa que se parezca a autobiografía no se le ocurre a ningún principiante (Lope aparte, siempre aparte). La primera obra de un mozo que se ensaya en el arte literario suele ser una epopeya. En realidad se nos escapa porque la pintura renacentista y barroca nos ha impuesto la imagen de un Homero de barba blanca. Pero los poetas heroicos de la segunda mitad del siglo XVI son frecuentemente muchachos” (2004: 203-204).

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

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

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



#### 4.1.1.2.2 Lemas

Escritos usualmente en latín y en ocasiones en castellano están los lemas que acompañan a grabados, retratos e imágenes en las portadas u otros preliminares de las obras de Lope, y que sirven como concentrado de una idea que intenta sugerir el autor y que pretende sirva para caracterizarle en el momento en el que esa obra se publica. Ya hemos visto que la portada de la primera edición de la *Arcadia*, con el escudo del Carpio y sus tan comentadas diecinueve torres, llevaba en lo alto “Este girón para el cielo / sacó de su capa el Cielo”, y en la parte inferior “De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son”. El retrato que apareció por primera vez en la *Arcadia* iba acompañado de la frase *Quid humilitate invidia?*, haciendo referencia a esa obsesión lopesca, y que subraya además adornando la efigie de Lope con un marco en parte formado por una serpiente, que servía para representar tradicionalmente el vicio de la envidia (Portús, 2008: 141). En la portada de *El peregrino en su patria* aparece a la izquierda del título, con una espada en la mano derecha y un corazón en la izquierda, rostro demacrado y la cabeza repleta de culebras, la representación de la Envidia, y bajo ella, acompañando a la idea gráfica, la inscripción latina “*Velis nolis Invidia*”. A la derecha del título está la representación del peregrino (“detrás de cuyos rasgos se esconde Lope” [Cayuela, 2009: 383]), y bajo él la inscripción “*Aut unicus aut peregrinus*”. Como explica Hartzbusch y ratifican Avalor-Arce o Ehrlicher, “[e]ntre las leyendas de los dos pedestales faltan un nombre o un pronombre, y un verbo; pero están suplidos por el escudo de Lope de Vega, que equivale a las palabras «*Lupus est o Ego sum*»: de manera que todo junto debe querer decir: «Envidia, quieras o no quieras, Lope es (o yo soy) o único o muy raro» (ingenio, se supone)” (2004: 253. *Vid.* también Ehrlicher, 2012: 214 y Ponce Cárdenas, 2010: 15). Hay otra posibilidad (que no excluye la expuesta) de entender la primera frase, que podría ser su sentido original: “Quieras o no quieras, (hay/está/siempre habrá/siempre atraerás) la Envidia”, por ser “*aut unicus aut peregrinus*”; o incluso: “por lo tanto, tú sé *aut unicus aut peregrinus*”.

La identificación de Lope con el peregrino, figura que lejos de constituir un nuevo arquetipo literario áureo junto con el pastor y el pícaro, como pretende Cayuela (1996: 282), había gozado de gran popularidad en los textos literarios del siglo XVI, persigue la autoestilización en una nueva estrategia de autoconfiguración o *self-fashioning* que sí es nueva a la conceptualización del peregrino. Además de en la escenificación autorial de la portada, el peregrino se tematiza desde la aprobación de Tomás Gracián Dantisco,

que presenta a Lope como “peregrino y fenis en nuestros tiempos por sus muchas, dulces y apacibles poesías”. La acepción de lo peregrino como *raro* o *extraordinario*, que ya tiene originariamente en latín (*vid.* Conde Parrado, 2004: 61-66 para la etimología de “peregrino” y sus distintas acepciones), se había establecido ya en el manierismo italiano, convirtiéndose en un rasgo para la valoración ética o estética, pero en este espacio paratextual lopesco sirve también para otras acepciones, en su polisemia. Los nueve poemas laudatorios que preceden a la obra presentan diferentes usos de la palabra en sus once apariciones, y Lope mismo lo utiliza con diferentes valores en las cuatro ocasiones en las que hace uso de él en su dedicatoria a Pedro Fernández de Córdoba: junto a los peregrinos cristianos que se dirigen a Roma, su otro peregrino tiene una meta diferente, la de su dedicatario, el Marqués de Priego y Montalbán, capital en su linaje y su entendimiento, desviando el peregrinaje espiritual hacia el panegírico, como luego hará Góngora en la dedicatoria de sus *Soledades* y en su soneto a Cristóbal de Moura, de 1593: “Árbol de cuyos ramos fortunados”, donde le escribirá “y ampáreme tu sombra, peregrino” (1978: 59). Produce un segundo juego semántico con la palabra clave: “que si a tan peregrino príncipe y bienhechor mío no he podido dar peregrinas grandezas, hele dado a lo menos desdichas peregrinas” (Vega, 1973: 47). El uso triple del término sirve para unir a Lope y su señor, otorgándoles el mismo atributo distintivo que los conecta entre sí y los separa del resto, los hace *peregrinos* en cuanto que en sus respectivos ámbitos son raros, especiales y extraordinarios. En los tres poemas finales de Lope y Juan de Piña que cierran los paratextos el propio peregrino toma la palabra respondiendo, quedando así identificado con Lope, a quien Juan de Piña se había dirigido antes. Aquí el peregrino pasa a significar extranjero, extraño fuera de la patria, como en la paradoja del título de la obra, que juega con la doble acepción de extraordinario, y la paradoja del extranjero dentro de la patria (que puede interpretarse así por su regreso tras el exilio y por la marcha de la corte de Madrid a Valladolid) (Ehrlicher, 2012: 214-215) o el que no es profeta en su tierra (Ponce Cárdenas, 2010: 14).

Sobre el título en la portada de *El peregrino en su patria* sitúa Lope la figura de Pegaso, con la inscripción “*Seianus michi Pegasus*”, es decir, “*Seianus mihi Pegasus*” (“Pegaso ha sido para mí el caballo fatal de Seyano”), que viene del dicho latino “*Equum habet Seianum*”<sup>282</sup>, incluido y comentado por Erasmo en sus *Adagios*. Como

---

<sup>282</sup> Alusión al hermoso caballo de Gneo Seyo, del que habla Aulo Gelio (III, 9), que pertenecía a la raza de los de Diomedes y cuya posesión fue funesta para todos sus amos. La historia de Seyano llegó a ser tan

dice Hanno Ehrlicher, en “el prólogo queda claro cómo hay que entender ese lema: si, en el camino hacia la fama, Pegaso se convirtiera realmente en caballo secano que hace caer al jinete en la perdición, la culpa no sería del poeta sino de la envidia de los otros” (2012: 216-217). En el retrato de Lope que acompaña a *El peregrino*, además, se puede leer alrededor del marco que lo rodea la sentencia “*Nichil prodest-Adversus invidiam-Vera dicere*. Demosth. ex 2ª Epístola” (“Contra la envidia, de nada sirve decir verdad”). Debajo del escudo este otro texto: “*Quid difficilius, quam reperire quod sit omni ex parte in suo genere perfectum?* Cic. in Laelio”: “¿Qué hay más difícil que hallar cosa del todo perfecta en su género?”. Para reforzar esta idea de la envidia, en el soneto laudatorio de Quevedo en los preliminares dice esto: “La envidia su verdugo y su tormento / hace del nombre que cantando cobras, / y con tu gloria su martirio crece”, y en el soneto de D. Antonio Ortiz Melgarejo: “Y a pesar de la envidia y del secreto / olvido, durará siempre extendida / su fama y canto y peregrina historia”. Y el propio Lope en su prólogo: “Todos reprehenden; mas no dan la causa... que ya se juzga o por envidia o por malicia o por ignorancia”. Y más adelante: “Si algo agrada comúnmente, alaban el natural del dueño, niegan el arte”. Pues ¿qué importa, habiendo dicho Tulio que muchos, “*naturam ipsam sequuti, multa laudabilia fecerunt?*”. Más adelante añade que algunos leen sus escritos con afición en Italia y Francia y las Indias<sup>283</sup>, donde no se atrevió a pasar la envidia, y añade finalmente que la fama se obtiene con el trabajo, no con la infame murmuración y la envidia detractora (Hartzenbusch, 2004: 253-254)<sup>284</sup>.

También en el retrato de *El peregrino*, aparece en la parte superior del marco la calavera coronada de laureles con el lema “*Hic tutior fama*” (“Aquí está más segura la fama”), igual que en el de *La hermosa de Angélica*, la edición del *Isidro* de 1602 o *La Jerusalén*. En el texto “A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla” de la edición de *La hermosa de Angélica con otras rimas* (1602) el propio Lope hace referencia al grabado con la orla de la calavera y el lema latino, dejándonos claro a qué hace alusión: “Y pues en aquel libro y en éste, en aquella y esta pintura es una misma la pluma y los pinzeles, no será fuera de propósito responder algo, no que parezca defensa ni satisfacción, que tan mal suelen dar autores vivos, y por eso dize bien aquella

---

popular que Juan Pérez de Montalbán hizo una comedia sobre ella, titulada *El fin más desgraciado y fortunas de Seyano*.

<sup>283</sup> “Mas ¿quién teme a tales enemigos? Ya para mí lo son algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen en Lisboa; y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición —que algunos hay, si no en mi patria, en Italia y Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia— que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre” (Vega, 1975b: 57).

<sup>284</sup> Sobre la envidia y la conciencia creadora en el Siglo de Oro se puede consultar el excelente artículo de Portús, 2008.

inscripción del hieroglífico, donde está la muerte laureada: *Hic tutior fama*” (Vega, 1993-1994, t. I: 139). También en las portadas de las ediciones llamadas por la editora A, B y C de *La hermosura de Angélica* aparece un escudo del dedicatario con la inscripción “Virtud y nobleza / Arte y naturaleza” (Vega, 2005a: 175). Y debajo del segundo retrato incluido en *La hermosura de Angélica con otras rimas* (Madrid, 1602), en la edición de la *Dragontea* de Madrid, 1602, y de *El peregrino* (Sevilla, 1604) podemos leer el dístico latino *Sat potuisse manum miram pinxisse figuram; / quod latet in docto pectore nulla potest* (Vega, 1993-1994, t. I: 11, n. 5) (“Bastante es que una mano haya podido pintar una admirable figura; sin embargo lo que se esconde en el corazón de una persona instruida ninguna lo puede” [Brito, 1996: 359-360]). La portada con la efigie de Isidro en la hagiografía del madrileño, aparece con el siguiente lema en los laterales: “Quien aguja hasta Dios llega, / Si bien siembra, mejor siega”. La condición de labrador de Isidro y la humildad del trabajo rural como camino hacia Dios caracterizan el grabado, y el idioma castellano escogido esta vez está en consonancia con el “poema castellano” que encabeza.

Ya vimos que en la portada sevillana de la primera edición de las *Rimas* (1604), que se reproduce idéntica en la *Jerusalén conquistada* (1609) y en algunas otras obras del Fénix, se estampa el grabado de un centauro con el lema latino *Salubris sagitta a Deo missa* (“Saludable es la flecha enviada por el dios”) (García Aguilar, 2009: 65-66). En la portada de la *Jerusalén conquistada* aparece la siguiente frase de san Jerónimo: “*Legant prius, et postea despiciant, ne videantur non ex iudi-/cio, sed ex odij praesumptione ignorata damnare. Hiero. / in praefactione Isay. ad Paul. et Eust.*” (“Que lean primero y desprecien después, para que no parezca que condenan lo que ignoran basándose en la soberbia de su odio y no en la razón”). Borghini afirmó sobre ella que “nella coscienza di aver fatto cosa grande e superiore alle maldicienze critiche aveva licenziato l’opera sua con queste parole di San Gerolamo”, y Quintana escribió que el Fénix “estaba tan infatuado con su poema, que solo temía que le condenasen los que no le leyese. Por eso puso por lema aquel pasaje de San Jerónimo” (*apud Leahy*, 2009: 58). Lope comienza ya aquí con la autoridad de san Jerónimo (no es casualidad que haya escogido una cita de este santo. Para la relación de este con la envidia en el contexto de la *Jerusalén*, *vid.* Leahy, 2009) con la pirotecnia de erudición que marcará toda la epopeya, suponiendo el lema una autolegitimación y una autoapología que defiende su posición estética y social, en un momento en el que Lope ya había sido atacado y criticado por muchos flancos (Leahy, 2009: 58-59). En el retrato con arcos y

el busto de Lope de esta obra, de autor anónimo, leemos debajo de la efigie de aquel la inscripción de “la afirmación soberbia de su talento” (Brito, 1996: 360): “*Aetatis suae nichil [nihil]*” (vid. Vega, 1951, I) (A la expresión “*aetatis suae*” debería seguir un número que indicara la edad que tenía el personaje retratado al hacérsele el retrato. Aquí parece querer decir que no tiene edad (“a ninguna edad suya” o “a los ningunos años de edad”), o que su edad será siempre la que aparenta en ese (juvenil) retrato).

A partir de 1621 Lope comienza una estrategia de acercamiento a las elites por otra vía, que inicia con *La Filomena*. En esta obra se aprecia una actitud distinta en la presentación del autor y del dedicatario desde la misma portada. Los jactanciosos lemas de obras anteriores (*Virtud y nobleza / arte y naturaleza* o *Hic tutior fama*), son sustituidos por un lema con “un sintomático recogimiento neoestoico: *Nec timui, nec volui* [«Ni temí, ni deseé»]” (García Aguilar, 2009: 165). En *La Circe* (1624), dedicada al conde-duque de Olivares, cuyo escudo de armas aparece flanqueado por dos lemas latinos, hay dos figuras rodeando el título: la de la izquierda porta una corona de laurel, atributo del héroe, y viste de guerrera; en su base se lee el mote *Optimo tutelari* (“Al defensor perfecto”); la de la derecha lleva una rama de olivo, recordando al dedicatario Olivares, y está rodeada por libros y objetos para la medición de los astros, y en su base leemos el texto: *Musarum instauratori* (“Al instaurador de las musas”). Como señala García Aguilar, “[la] configuración arquitectónica de la portada como elemento metafórico señala la entrada del libro; pero además, las figuras simbólicas que protegen el frontispicio intensifican y concilian con sus valores las virtudes propias del ideal de noble que abre al lector la puerta al conocimiento: diestro en las armas y juicioso en las letras” (2009: 168).

En los *Triunfos divinos, con otras Rimas Sacras* (1625), se han depurado también los valores ornamentales, en consonancia con la proyección espiritual de la obra, y en este desvío religioso podemos leer el mote de origen senequiano *Simplicius longe posita miramur* (“Admiramos más sinceramente lo que está lejano”) (en ese pasaje de Séneca, de la obra *De la vida bienaventurada*, entre sus *Tratados morales*, habla precisamente de la *invidia* [1991: 80], lo cual no parece casualidad). En la *Corona trágica* la sobriedad es total; podemos leer solamente en la portada el lema *versa est in luctum cithara mea*, por la muerte de María Estuardo que trata la obra (vid. Vega, 2009b: 9). En la estampa que acompaña al *Laurel de Apolo* (1630), en la que el poeta está representado con el hábito de San Juan, aparece el lema en escudete (“*Et urbi et orbi*”, aludiendo al mecenas pontificio, Urbano VIII), y la inscripción en latín en el marco del

óvalo, donde explícitamente se reconoce su hegemonía poética —“*F. Lopio Felici de Vega Carpio Musarum non alumno sed parenti*”— (“No al alumno sino al padre de las Musas”) enfatizada en la *suscriptio* del tarjetón: “*Nata fuit Lopio Musarum sacra poesis: / illa perire potest, iste perire nequit*” (“Nació con Lope la sagrada poesía de las Musas: / ella puede desaparecer, sin embargo este no”) (vid. Vega, 2002c: 8). Tras la dedicatoria al Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, rematada por su nombre, como “capellán y criado de V. Excelencia”, coloca Lope el dístico latino “*Quid timeam hostili[s] minantia spicula dextrae / si mihi tu clipeus, si mihi Caesar ades?*” (Vega, 1630: 3v) (“A qué temer de mano enemiga el dardo amenazante / si tú a mí de escudo me sirves, tú a mí de César” [Conde Parrado y Tubau, 2015: 369]). El dístico, que parece secularizar el versículo de San Pablo “*Si Deus pro nobis, quis contra nos?*” (Conde Parrado y Tubau, 2015: 186), mostrando por tanto a su benefactor no solo como su escudo y como nuevo César, sino como el mismo Dios, no es creación suya, pues había aparecido ya unos años antes con alguna variación bajo el escudo del duque de Sessa (con mayor sentido por tanto en su contexto original, por la identidad entre la imagen y el escrito) en los preliminares de la *Expostulatio Spongiae* que publicaron los amigos de Lope en su defensa contra Torres Rámila, siendo el autor original, muy probablemente, Juan de Fonseca y Figueroa, autor de la mayor parte de la *Expostulatio*, quien ya había empleado además la expresión *clypeus alicui* en una epístola manuscrita a Octavio Corsini (Conde Parrado y Tubau, 2015: 186).

Aparece también en los preliminares del *Laurel de Apolo* la siguiente frase en latín, compendio de la nueva actitud del Lope *de senectute*: *Summa felicitas inuidere nemini* (“La mayor felicidad es no envidiar a nadie”)<sup>285</sup>. Pellicer, cuya enemistad fue de las mayores que tuvo que enfrentar el Fénix, aprovechó este lema que Lope había colocado al frente del *Laurel de Apolo* para responder con un punzante retruécano en sus *Lecciones*: “*Summa infelicitas inuideri a nemine*” (“La mayor infelicidad es no ser envidiado por nadie”), acompañado con la empresa *Ultrix inuidiae modestia* (“La modestia es enemiga de la envidia”) y los símbolos del erizo (Pellicer) y los lobos (Lope) (Brito, 1996: 364-365).

En *La Dorotea* leemos *Exi de teatro, Cato; adhibe mentem, Cicero* (“Catón, vete del teatro; Cicerón, aporta tu espíritu”). El lema sirve de guía de la obra y resume un

---

<sup>285</sup> En un trabajo de próxima aparición Sònia Boadas y Pedro Conde Parrado (en prensa) y demuestran que tomó la frase de una de sus fuentes de erudición más habituales, el *De methodo studenti* de Matteo Gribaldi. Allí explican también que Pellicer hizo imprimir su mote en ese mismo año, en el mismo lugar de la portada y enmarcado por una orla exacta a la de Lope.

programa literario que se desarrollará a lo largo de los preliminares y de la obra (Montero, 2009: 191). La *Dorotea* se despide también con una conocida cita ciceroniana en latín: *Lectionem sine ulla delectatione negligo* (“Desprecio la lectura que no aporte algún placer”), correspondiente a *Tusculanas*, II, 3 (*vid.* Montero, 2009: 192, n. 24). Montero Reguera dirá que “Cicerón viene a significar, entre otras cosas, el buen estilo; pero también —Aristóteles al fondo— se hallarán en él las bases de esa idea común renacentista de que la poesía es una ciencia que recoge y utiliza todas las demás y que, por tanto, el escritor debe ser experto en ellas con la consecuente importancia de la «erudición en la *paideia* del escritor»<sup>286</sup> (2009: 191). También en *La Dorotea* nos encontramos el mismo emblema que en la obra que publicó en su defensa el círculo cercano al Fénix, la *Expostulatio Spongiae* (1618), en la que, junto al grabado —posiblemente dibujado por Lope mismo (Hernández Miñano, 2015: 41)— del escarabajo<sup>287</sup> (Torres Rámila) muerto al lado de un rosal (Lope), se puede leer el lema *Odore enecat suo* (“Mata con su aroma”), y en la parte inferior *Audax dum Vegae irrumpit scarabeus in hortos, / fragrantis perit victus odore rosae* (“Osado irrumpe en el jardín de Vega el escarabajo y cae por el aroma de la rosa vencido” [Conde Parrado y Tubau, 2015: 455]) (Tubau, 2008: 79-80). La simbología de la rosa estaba ligada a la sangre de Cristo y era considerada la reina de las flores por sus extraordinarios colores y porque su perfume es, según Ripa, “olor de dioses”, porque atrae a los insectos, en especial a la abeja y al escarabajo. A partir del Renacimiento el escarabajo comienza a ser interpretado como el hombre vicioso que muere ante la fragancia de la virtud. El emblema I, 3 de Sebastián de Covarrubias muestra un cáliz con la sagrada forma con una corona de rosas rodeándola, a la que acuden abejas y negros escarabajos, y le acompaña la frase “Coge el rocío de la fresca rosa la solícita abeja, y del destajo forma rico panal de miel sabrosa, porque el hombre disfrute su trabajo: Al contrario, da muerte portentosa solo su olor, al negro escarabajo, así el pan celestial es vida al bueno, tal malo muerte, tósigo y veneno” (Hernández Miñano, 2015: 40).

La coincidencia del mismo grabado en la obra en su defensa en 1618 y, tantos años después, en 1632, en *La Dorotea*, muestra una identificación clara a través de un modo de firma autorial (más aún con la autoidentificación de Lope con el rosal) que

---

<sup>286</sup> Sobre esta idea *vid. supra* 3.3.

<sup>287</sup> A propósito del escarabajo como símbolo negativo pueden recordarse los adagios de Erasmo (Conde Parrado y Tubau, 2015: 349). González-Barrera explica que “[e]l escarabajo, símbolo de los alevosos, [...] se usaba en emblemática para aludir al hombre débil que planea la destrucción de otro más poderoso por medio de viles artimañas y conjuraciones secretas” (2011: 24).

reconoce su participación en ambos proyectos. En el otro emblema que acompaña a esta obra en latín el coleóptero está atravesado por una vela encendida, cuya luz subraya el contraste entre esta y lo que representa el escarabajo-Torres Rámila. En la parte superior leemos *Suo se lumine prodit* (“Se delata por su luz”), y en la inferior el dístico *Cur pueri dorso scarabei lumina figunt? Nonne satis sese prodit suo* (“¿Por qué al escarabajo velitas le clavan los niños? ¿Es que él no se delata de sobra por su olor?” [Conde Parrado y Tubau, 2015: 387]) (solo en algunos ejemplares de la *Expostulatio* [vid. Conde Parrado y Tubau, 2015: 170]).

En las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* (1634) el grabado del retrato del supuesto Burguillos (los rasgos podrían ser perfectamente del Lope histórico, tal y como lo conocemos por otros grabados, pero la inscripción bajo el retrato dice “El licenciado Tomé de Burguillos”, siguiendo con el juego de identidad del heterónimo) con la sotana universitaria y coronado de laureles (o quizá de tomillo, como aparecerá en uno de los poemas del interior de la obra) muestra en la parte superior “*Vtrumque*” (“a uno y a otro”, quizá en referencia a Burguillos y Lope, queriendo decir “este retrato, lector, representa a uno y a otro”, puesto que ambos nombres aparecen en el título que estaría inmediatamente antes, en la portada de la obra [*Rimas humanas y divinas, del licenciado Tomé de Burguillos...por frey Félix Lope de Vega Carpio, del hábito de san Juan*]). Las dos grandes plumas que flanquean la hornacina en la cual se inscribe el lema harían referencia igualmente a ambos autores, real y fingido<sup>288</sup>) y alrededor del óvalo *Deus nobis haec otia fecit* (“Un dios nos procuró estos momentos de ocio”), una cita de la égloga I de Virgilio (vid. Sánchez Jiménez, 2006: 223), que puede referirse irónicamente a la ausencia de mecenas en ese *otium* que es habitualmente entretenimiento cortesano de los nobles o al dedicatario, el duque de Sessa.

Vemos, en definitiva, cómo los lemas son instrumentos estratégicos que ayudan a la conformación semiótica de preliminares y elementos iconográficos como retratos y otro tipo de grabados, y que Lope hizo uso de ellos, tanto en castellano como en latín, citando a autores clásicos o con sus propias palabras, para seguir construyendo una imagen convincente para la proyección buscada en cada momento de su vida y su carrera literaria. Como expone Brito, “Lope trabaja, concibe y proyecta con impresores y grabadores o, al menos, interviene en el trazado de las ilustraciones que campean al frente o en el interior de sus obras: otro tanto podríamos decir de sus portadas, donde la

---

<sup>288</sup> Sánchez Jiménez cree que puede hacer alusión a que es licenciado en leyes tanto civiles como eclesiásticas (2006: 224).



irrupción del componente emblemático hace efectivo en Lope todo un arte del «conceptismo visual» (Brito, 1996: 362).

#### 4.1.1.2.3 Aprobaciones

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

*El Poeta Castellano, varias Poesías* de Antonio Balbás Barona he visto por mandado de V. A. No tiene cosa que disuene de nuestra fe, ni a las costumbres. Conviene lo escrito con el nombre, pues en lenguaje casto y puramente Castellano, adorna de elegancia y dulzura sus pensamientos, satisfaciendo lo que propone, y más en tiempo que con tantas peregrinas lo parece nuestra lengua de su primera Patria, porque merece (siendo V. A. servido) la licencia y privilegio que pide (García Aguilar, 2009: 109-110).

Sigue sacando partido del título de este poeta en beneficio de su propia poética y a favor de sus argumentos en el *Laurel de Apolo*, donde, alabándole, se alaba y enaltece a sí mismo, en detrimento de otras poéticas de un retorcimiento formal que yerra el camino:

Y de Balbás, poeta castellano,  
tus ecos, pues lo eres,  
respondan siempre llano,  
que mientras llano fueres  
no te podrás perder como otros ríos  
por sendas tortuosas,  
ni en tu cristal padecerás estíos (Vega, 2002c: 170).

#### 4.1.1.2.4 Dedicatorias

Uno de los elementos paratextuales más importantes, por su valor en la búsqueda del mecenazgo, en el reconocimiento de favores o como escaparate para todo tipo de reflexión literaria o social y como modo de trabajo de figuración (Goffman) o toma de postura (Bourdieu)<sup>289</sup>, son las dedicatorias, cuya importancia en la representación social y “puesta en escena” de los autores como actantes en una escenografía social conocían ya los escritores de época romana, cuando las dedicatorias fueron ya mucho más corrientes que en las obras griegas (Fuhrer, 2014: 217, n. 2). En Francia, como explica Roger Chartier (1996), los libros más importantes eran dedicados al rey (o al Papa), y los que eran dignos de su biblioteca eran aceptados por él e incluso leídos en público ante él. En el frontispicio figuraba a menudo la dedicatoria o imagen del autor entregándose al poderoso dedicatario. Evidentemente, un profesional de la experiencia de Lope y de su minuciosa actitud estratégica hacia su obra literaria y su

---

<sup>289</sup> “L’auteur «je» crée son rôle en s’attribuant une série de caractères et de qualités par des affirmations explicites ou des expressions implicites: il présente un «projet d’auteur». En fonction du genre du texte, du milieu auquel appartient le destinataire, de sa «position dans la vie» (réelle ou prétendue), du thème et de la fonction d’une déclaration, l’éventail des paramètres dont le rôle est doté peut varier: la persona de l’auteur n’est pas seulement conçue de façon différente en fonction du contexte, mais différents actes de langage locutionnaires et illocutionnaires lui sont attribués, censés mettre en valeur son dessein et sa compétence” (Fuhrer, 2014: 219-220).

comportamiento social, no podía ser ajeno a las posibilidades de estos textos: más bien, era un experto en esta forma autorial de “gestión de la impresión” (Fuhrer, 2014: 215). Como dice Cayuela (2009: 385), “Lope fue un auténtico profesional de la dedicatoria”, y lo deja bien claro a lo largo de su carrera como escritor y también en algunos de sus paratextos impresos, tales como la dedicatoria a Diego de Molino y Avellaneda: “Tres cosas inclinan a los que escriben a dirigir sus obras: obligación a las personas de quien hacen elección, favor que esperan, o ser tan insignes en lo que profesan, que de justicia se les debe rendir alabanzas y reconocimiento”; o la que escribe para la Marquesa de Villazor en la *Décima séptima parte de sus comedias*: “Hay dos maneras de ofrecer los frutos de los ingenios: la una para servir a quien se envían, con celebrar su nombre; y la otra para honrar con él lo mismo que se ofrece” (Vega, 1975b: 167). Ninguno nos hace pensar que el Fénix obtuviese beneficio económico directo por sus dedicatorias, pero sí diferido, además de un importante rédito institucional: el caso de la dedicatoria de *La Corona trágica* al papa Urbano VIII con la que consigue el hábito de san Juan y el título de doctor en Teología es un caso muy elocuente de esto.

Lo habitual hasta la publicación de *La Filomena* en 1621 había sido que el Fénix dedicase el resultado de su práctica poética a un único sujeto. Pero aquí, la heterogeneidad de un volumen que contiene una larga fábula mitológica, unas novelas breves, y unas epístolas, permite la proliferación de dedicatarios: uno al frente del volumen general y, más adelante, distintos personajes al inicio de cada una de las partes de que consta el libro, destacando la designación de Marcia Leonarda como la receptora interna de las novelas. Esta misma práctica es la que lleva a cabo con sus partes de comedias a partir de la *Parte XIII*. La *Parte IV* (1615) estaba dedicada al duque de Sessa, y estaba firmada por el librero amigo de Lope Gaspar de Porres, pero escrita, como ya se explicó, por el mismo Lope (se conserva el autógrafo). Las *Partes VII* y *VIII* (1616) también están dedicadas a su patrón, esta vez a mano del librero Miguel de Siles. La *Parte IX*, la primera de cuya edición se encarga directamente, está también dirigida, esta vez por él, al duque de Sessa, y en la *XIII* (1620) es cuando decide multiplicar las dedicatorias (*vid.* Tropé, 2015), lo que le debió de acarrear algunas críticas, como insinúa en el prólogo de la *Parte XX*: “Señor lector: en esta parte XX tiene v.m. doce comedias dirigidas a diferentes personas, como he tenido gusto de presentarlas, que hasta en esto hay quien censure voluntades, rescinda las obligaciones, satirice los servicios y mande en casa ajena” (Vega, 1975b: 234). Probablemente en la España de la época, sobre todo entre determinados sectores poblacionales y escritores de alto nivel

social, se vería como muestra de indigno servilismo la abundancia de dedicatorias, tan llenas de elogios, o que se dirigieran a tantas personas, como vimos que se criticaba a finales del siglo XVI en el tratado del veronés Giovanni Fratta, *Della dedicatione de' libri* (vid. supra 2.5.3).

La *Arcadia* estaba dedicada a don Pedro Téllez Girón, *Duque de Osuna, marqués de Peñafiel, conde de Ureña, señor de Morón y de Archidona, etc.* Como señala Morby (en Vega, 1975a: 55), era el tercer duque, denominado *el Grande*, virrey de Sicilia y Nápoles y amigo y protector de Quevedo. Lope les inscribe a él y a su padre en la lista de ingenios que incluye en esta obra, y hay un soneto suyo en los preliminares de *La Dragontea*. Se había casado con Catalina Enríquez de Ribera, lo cual pudo tener cierto interés morboso para el lector de la época dado el carácter de obra en clave del libro (doña Catalina es posible original de la Anarda de la novela, rechazada por el duque de Alba D. Antonio —el Anfriso de la misma— a favor de doña Mencía de Mendoza, tradicionalmente identificada con Belisarda). Sus armas están en la portada de la *Arcadia* y en el vuelto del último folio del texto. La *Arcadia* está muy relacionada con una obra publicada bastantes años después, que se suele considerar un *contrafactum* o una reescritura a lo divino de esta primera obra bucólica: *Los pastores de Belén* (1612). Lope mismo insiste en esta relación en la dedicatoria de esta obra a su hijo Carlos Félix: “Estas prosas, y versos al Niño Dios, se dirigen bien a vuestros tiernos años; porque si Él os concede lo que yo os deseo, será bien, que cuando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquéllos mis ignorancias” (Vega, 2012a: 52-53).

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

En el *Isidro* cabe destacar que la dedicatoria de su primera edición, en Madrid en 1599, “Dirigido a la muy insigne villa de Madrid”, se transforme en la edición barcelonesa de 1608 en una dedicatoria en su portada al conde de Santa Coloma, Dalmau de Queralt. El nuevo impresor intenta acercar la dedicatoria al entorno

geográfico en que pretende vender el libro, y se vale del prestigio de Lope para intentar ganarse el favor de la autoridad nobiliaria, empleando como librero una de las estrategias de la escritura. Como señala García Aguilar, “[t]anto es así que incluso decide explicarle al dedicatario, tras el preceptivo elogio de su grandeza, algún aspecto sobre el cuidado de la edición, aludiendo al sentido del grabado de la portada, que abandona la temática religiosa de anteriores estampaciones por el escudo nobiliario del dedicatario, en el que aparecen un león y unos cardos” (2009: 133). Las *Rimas*, por su parte, también sufrieron un cambio en su dedicatoria. Están dirigidas “a Don Juan De Arguijo, veinticuatro de Sevilla”, pero en la primera edición, con *La hermosura de Angélica*, escribe Lope: “Había escrito y dirigido estas rimas a la Magestad de Filipe Hermenegildo, cuando en sus tiernos años se comenzó a ejercitar en la lección de algunos libros, y faltándome tiempo de corregirlas, han dormido hasta ahora, que el amor que a V. m. tengo las ha despertado de mis papeles, y no siendo ya para ocupar los ojos que miran tanto mundo, hago elección del mayor ingenio, que las corrija, y del mayor Mecenas, que las ampare. Dios guarde a V. m.” (Vega, 1993-1994, t. I: 155); parece que Arguijo ayudó, al menos, a costear la impresión de la obra, por lo que Lope retiró la dedicatoria al rey para incluir la suya; esa misma percepción es la que obtenemos de la dedicatoria que escribe para el veinticuatro sevillano muchos años después en *La buena guarda (Parte XV, 1621)*: “A sombra de su valor tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*” (Vega, 2005a: 181). En la segunda edición la dedicatoria reza lo siguiente: “A persuasión de algunas personas que deseaban estas *Rimas* solas y manuales salen otra vez a la luz, honradas del nombre de V. m., indicio que su censura y autoridad no las desprecia. Todos buscan quien ampare, yo quien enmiende, que más quiero ser entendido que defendido, porque con los ignorantes no vale la ciencia, ni la grandeza con la malicia. Y pues es más justo buscar quien lea y entienda, así acertase el libro en lo que trata como en ir a V. m. a quien Dios guarde muchos años” (Vega, 1993-1994, I: 155). Lope, probablemente debido a que su protector era rico pero no noble, insiste en el valor del ingenio y la inteligencia del mecenas (Vega, 1993-1994, I: 54). Y le dedica después unos versos que tienen como modelo la dedicatoria que Catulo antepuso a sus versos dirigidos a Cornelio Nepote, en los que señala Lope que esos son los últimos versos amorosos que escribirá, y anticipa su *Jerusalén conquistada*, que estaba componiendo en aquel 1604, y con la que cambiará los amores por las armas (Vega, 1993-1994, I: 158 y 160):

**A don Juan de Arguijo**

[...]

Cisne del amor parezco:

la voz postrera a vuestro nombre ofrezco.

Para mayores cosas

levanto la armonía

del plectro, que solía

tratar las amorosas:

por ver si el laurel verde

hallo en las armas, que en amor se pierde (Vega, 1993-1994, I: 161).

En la edición de Lisboa, 1605, el librero dedica la obra a don Fernando Coutinho con un texto en portugués, y le dedica también el poema cuyos versos acabamos de citar; y en la edición de Milán, 1611, el impresor antepone una dedicatoria al “ilustrísimo señor don Pedro de Velasco, señor de la Villa de Cirreruelo y Valle de Ciudad de Hebro, capitán de lanzas de la guardia del Excelentiss. señor condestable de Castilla, gobernador del Estado de Milán” (Vega, 1993-1994, t. I: 156). Queda claro que los impresores y librero aprovechan también las dedicatorias para congraciarse y buscar el favor de las autoridades y poderes locales.

*El peregrino en su patria* está dedicado a don Pedro Fernández de Córdoba, Marqués de Priego y Montalbán, señor de la casa de Aguilar, y de las antiguas torres de Cañete. En esta dedicatoria, como comentamos anteriormente, el concepto del peregrino cristiano que viaja a Roma se traslada al peregrino poeta cuya meta es su señor: “Iban a Roma, cabeza del mundo, los peregrinos, a alcanzar gracias y a ver grandezas; bien acertó el mío en ir a V. Excelencia, cabeza de la ilustrísima casa de Aguilar, a alcanzar su gracia, y a ver las grandezas de su entendimiento” (Vega, 1973: 47). La *Jerusalén conquistada* (1609) se dedica a Felipe III, en cuanto rey de Jerusalén a quien justamente debía dedicársele (“Si entre los títulos de V. M. resplandece mas el de Rey de Jerusalem, que el de Emperador de las Indias Orientales y Antarticas, justamente se le debia dedicar la historia de su conquista” (Vega, 1777b, XIV: IX). Honra así Lope a su rey, como descendiente heredero de quienes realizaron las hazañas que relata, pero dignifica a la vez con ello a su obra, otorgándole un dedicatario a la altura de una “epopeya trágica”, como denomina a su *Jerusalén*. Un segundo destinatario, además del rey, es el hijo del duque de Lerma, al que dirige el prólogo “al conde de Saldaña”. Wright ha señalado también cómo el duque de Sessa se introduce como una suerte de mecenas alternativo al representar a la casa de Córdoba en el poema (*vid.* Leahy, 2009, 58, n. 4).

*La Filomena* (1621), como libro, se dedica “A la ilustrísima señora Doña Leonor Pimentel”, de sangre real, y se vuelve a dedicar a ella la segunda parte del volumen. En

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

Como en *La Filomena* hay un dedicatario para todo el volumen, Olivares. Desde la portada prefigura ya la importancia del dedicatario, con su escudo de armas flanqueado por lemas latinos y dos figuras en torno al título, una coronada de laurel y vestida de guerrera, que lleva en su base, como ya dijimos, el mote *Optimo tutelari* (“Al defensor perfecto”), y la otra sujetando una rama de olivo, acompañada de libros y objetos para medir los astros, y en cuya base leemos *Musarvm instauratori* (“Al instaurador de las musas”). Olivares se configura así simbólicamente como el perfecto noble, instruido en armas y letras. En 1621 le había dedicado ya en la *Parte XVI* de sus comedias *El premio de la hermosura*, escribiendo, de acuerdo con la fama del valido, que “como otros buscan un príncipe porque ampare, yo porque entiende” (Vega, 1975b: 146), y en 1625 le dedicará también *El Brasil restituido* (Vega, 1975b: 142). Su intento de acercarse a Olivares se aprecia de forma análoga en la estrategia de la aproximación a sus personas cercanas. *La limpieza no manchada*, de la *Parte XIX*, está dedicada a doña Francisca de Guzmán, marquesa de Toral, quien sería la consuegra de Olivares desde 1625. Aprovechando la heterogeneidad del volumen y la división en partes de *La Circe*, que contiene diferentes obras, sigue esta misma estrategia: *La rosa blanca* está dedicada a la “ilustrísima señora doña María de Guzmán, hija única del excelentísimo señor Conde Olivares”. Previamente, en el primero de los textos, había dirigido la dedicatoria de *La mañana de San Juan de Madrid* al “excelentísimo señor conde de Monterrey, presidente de Italia”, cuñado de Olivares. Después de estas dos obras inserta una nueva dedicatoria al conde-duque, que antecede a las tres novelas para “la señora Marcia Leonarda”: “Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares

[...] como para no romper el arco es la diversión forzosa, puse aquí estas tres novelas, sacadas de otras muchas escritas a Marcia Leonarda”. Según Montalbán, Lope consiguió una pensión de 250 ducados de la corona merced a la influencia del de Olivares; a ella debe de aludir Lope en la epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza, en *La Circe*, donde hablando de Olivares dirá: “Pintad un claro príncipe, que sabe, / porque sabe premiar quien lo merece, / no porque yo de que lo fui me alabe” (Vega, 1983a: 1196).

Como señala Cayuela, “tanto en *La Circe* como en *La Filomena* la autonomía creativa, la afirmación del autor, se hace mediante un proceso de ficcionalización de los dedicatarios que Lope ejerce, ya no en tanto que individuo sino en tanto que poeta, desnudo de su yo histórico y circunstancial” (2009: 389). Leonor de Pimentel ya no es solo la dedicataria de la obra, sino que pasa a ser materia poética al introducirla en los versos como oyente privilegiada, con la que Lope se relaciona en el interior de la ficción. El *incipit* de la dedicatoria de la tercera novela a Marcia Leonarda, *Guzmán el bueno*, incluida en la *Circe*, nos muestra cómo paratextos tales no servían solo para la comunicación entre escritor y dedicatario o como muestra pública, fuera de afecto o de servidumbre, sino que también eran leídos con atención y tenidos en cuenta por los lectores y otros autores de la época. En este caso ese *incipit* fue reescrito (podemos decir parodiado) con ciertas modificaciones por un desconocido Don Francisco La Cueva para dedicar su *Mogiganga del gusto en seis novelas* “A mi señora doña Tomosa Valera y Daria, dama pedigüeña de la Corte”, que sustituye a la bella Marcia de Lope. Copia, además, una fábula esópica que Lope había introducido, reescribiéndola a partir de Gabriel Faerno, pero trastocando y dando la vuelta con sus modificaciones a todo su sentido, haciendo que la fábula pase a ser una autodefensa por los plagios que su propio libro contiene (Cayuela, 2000: 43-45). Hace que la dedicatoria plagiada de Lope, irónicamente, por tanto, constituya una defensa de los plagios.

En los *Triunfos divinos* (1625), su ensayo de poesía teológica que sigue en buena parte los *Triumphs* de Petrarca, continúa la estrategia comenzada en *La Circe*<sup>290</sup>, dedicando la obra a la esposa del conde-duque, Inés de Zúñiga y Velasco, la condesa de Olivares. También a la condesa dedica los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* el año siguiente. Aunque los *Triunfos divinos* sean en parte continuadores de las *Rimas sacras* que había publicado Lope unos años antes, en cuanto que contienen una serie de

---

<sup>290</sup> También *La discreta venganza (Parte XX)* está dirigida a Isabel de Guzmán, duquesa de Frías, cuñada de la hija de Olivares, María de Guzmán, e hija de Francisca de Guzmán.



sonetos continuadores de la línea que siguió en aquellas, la dedicatoria tiene una función muy diferente, y ha subido de nivel, desde su confesor en 1614, un pretendido igual que le negaba la absolución en esos momentos, a la mujer de un superior del nivel del válido, al que intenta acercarse con elogios y dedicatorias directas o indirectas a través de su hija o su mujer, como vemos. Ya hemos comentado que la dedicatoria que más premios conllevó fue la que realizó de la *Corona trágica* a Urbano VIII dentro de esta misma orientación sacra (García Aguilar, 2009: 165-169).

El *Laurel de Apolo* (1630) está dedicado a Don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, con un prólogo que le dirige y que culmina con un dístico latino que aparecía ya, con ciertas modificaciones, en la *Expostulatio Spongiae* (Vega, 2002c: 15). Es este un modelo de dedicatoria que deja de lado los aspectos personales (a su hijo, a su capellán), económicos y literarios (a Juan de Arguijo) por una figura noble legitimadora de lo escrito, un dedicatario prestigiador que sirve para dignificar la obra que se le ofrece al mismo tiempo que se busca el mecenazgo: “pareciéndome que no sólo para mí, sino para tantos ingenios era necesario gran protector y Mecenas, hice elección de Vuestra Excelencia, con aprobación de las Musas” (Vega, 2002c: 15). La dedicatoria de *La Dorotea* (1632) sigue la misma estrategia prestigiadora y dignificadora, dirigiéndose a don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán, conde de Niebla, primogénito del duque de Medina Sidonia: “si [la acción en prosa] viniere de buen semblante, será en ella [en la casa de los Guzmanes] alguno de los armiños de sus generosas armas” (Vega, 2015a, I: 338). Las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) están dedicadas al duque de Sessa, único mecenas duradero del Fénix, a pesar de su extraña relación con él, en una obra de reverso del desengaño y en la que la queja por la falta de correspondencia a sus méritos y sus servicios es continua.

*La vega del Parnaso*, obra póstuma de Lope pero cuya impresión proyectó en vida unos años antes de su muerte, está también dedicada al duque de Sessa, y presenta su escudo de armas en la portada, pero la dedicatoria la escribe esta vez Luis de Usátegui, yerno y albacea literario de Lope. Como con algunos de los poemas presentes en *La vega*, escritos al final de su vida, cabe preguntarse si Lope hubiera dedicado la obra a la misma persona o hubiera accedido a que otros lo hicieran. En el caso de la silva moral<sup>291</sup> “El siglo de oro”, Pedro Conde Parrado y yo nos preguntábamos al editarla como primer poema de la obra lo siguiente:

---

<sup>291</sup> Para un estudio de la silva en Lope *vid.* Campana (2001).

Ante la incontestable crudeza de tal poema, de la que no se libran el rey y sus nobles adláteres —y sí ese genérico «pobre miserable» con el que Lope claramente se identifica—, cabe preguntarse si este se habría atrevido a imprimir un texto tan ácido y, además, a situarlo en lugar tan prominente como el que terminó ocupando en *La vega*. Tal vez, la decisión de incorporar el texto haya que atribuírsela a los editores de esta póstuma *Vega del Parnaso* para reivindicar, incluso ante el propio duque de Sessa, al genio que había muerto en tal estado de indignante e indignada postración (en Vega, 2015a, I: 83).

*La vega del Parnaso* es una obra con infinidad de quejas ante los poderosos, en una cantidad y una magnitud que no se había visto en otras obras de Lope. Muchas de esas quejas se realizan ante la falta de premio de la monarquía y por la ausencia de mecenas, pero se acompañan también estos desengaños de obras panegíricas y laudatorias de los gobernantes. Esta, conjetura Pedraza, puede ser la razón para la autocensura de Lope, que explicaría que la obra, ya “en estado” en 1635, no se publicara en ese momento (1993: viii). Ortiz de Villena o Luis de Usátegui incluyeron después la silva moral y las comedias, cuatro de ellas palatinas (según Profeti puede tener que ver con la queja a la monarquía española y la llamada de atención al reinado francés), y quedaron así estas incluidas en una obra con esa dedicatoria al duque de Sessa. Esta inclusión posterior pudo llevar a equívoco (sobre todo si no se explicita y se tenía claro en la época que se había incluido después, que en el caso de las comedias es algo que todavía se discute) o suponer una pequeña traición a Lope —porque una dedicatoria al duque de una obra tan crítica es una incoherencia a la que quizá no se habría prestado— o al duque de Sessa —puesto que se le está dedicando una obra en la que implícitamente se le critica en muchos de los poemas, y en otros muchos se ensalza y alaba de forma directa a los gobernantes de los que era enemigo, estando en el bando de la oposición y en muy malas relaciones con el privado. Hay que recordar, sin embargo, como hacía Rozas, que en los dos últimos años de su vida Lope no dedica ningún poema a personas reales ni a nadie de Palacio, y sí ofrenda en el plazo de unos meses tres obras al duque de Sessa: la *Pira Sacra* (elegía a la muerte de su hermano don Gonzalo, también presente en *La vega*), las *Rimas de Burguillos* y *El castigo sin venganza*. No era lo normal la dedicatoria pública al de Sessa, al que en treinta años solo había dedicado un libro, la *Parte IX* de sus comedias, lo cual hace pensar en una claudicación definitiva de sus pretensiones en la corte, después de una etapa final del ciclo *de senectute* de absoluta obsesión<sup>292</sup> (Rozas, 1990: 112). Así, las dedicatorias al de

---

<sup>292</sup> Rozas comenta los siguientes versos con cierto pudor, dice, en los que estaría implícita la petición de Lope no ya del puesto de cronista, sino de cualquier puesto en Palacio o de la menor merced (Rozas,

Sessa, observadas desde la ausencia de ofrendas a Palacio, serían una muestra resignada de la meta no conseguida, y un pequeño premio para quien sí apoyó su escritura frente al castigo a los poderosos de Palacio mediante el silencio. Por otro lado, como señala Pedraza, “es casi seguro que los que prepararon *La vega del Parnaso* siguieron las directrices que el poeta había establecido para el libro nonato” (1993: ix).

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

#### 4.1.1.2.5 Reivindicaciones de autoría en paratextos lingüísticos y quejas

Las impresiones de las *Partes*, con sus dedicatorias para cada una de las obras a partir de la *Parte XIII*<sup>293</sup>, nos ofrecen una gran variedad de dedicatorias, por un lado, y por otro manifiestan, con la recuperación por parte del propio Lope de comedias que hacía años que había entregado a los compradores, cómo funcionaba el mercado teatral para los dramaturgos de la época, que no conservaban copia de sus propias obras, y la preocupación de Lope por el estado de sus composiciones y por el buen nombre que había ganado, en una serie de expresiones de orgullo autorial y conciencia de propiedad intelectual que se veía perturbada por las circunstancias. Por eso le gusta a Lope presentar sus obras pasadas como “hijos pródigos” que vuelven a casa irreconocibles tras pasar de mano en mano (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 184), y por eso accede a publicar sus obras teatrales aunque ese no fuera su fin primero proyectado, para

---

1990: 101): “La identidad se diferencia / de la comparación aunque la hazaña / de humilde abeja ha sido / humildemente pido / al Júpiter de España / honre mis años cuando tiempo sea / de que alguna república posea” (Vega: 2015a, III: 272).

<sup>293</sup> Muy interesante es el hallazgo que se publicará próximamente (en prensa) de Conde Parrado y Boadas sobre estas dedicatorias tan abundantes a partir de la *Parte XIII*: las citas que Lope introduce son extraídas de una misma poliantea, las *Sententiae* de Andrés Eborensis, en una nueva muestra del tipo de “falsa” erudición que utilizaba Lope, incluso en textos no literarios como estos, en aras de presentarse como un erudito, un “humanista cristiano”.

conservar el texto; de ahí que diga que “el menor daño es imprimirlas” (Prólogo a la *Parte XVII*, Vega, 1975b: 16). En la dedicatoria a Juan de Piña en *El dómine Lucas* afirma: “halléla en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y las plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido, de la munición, sin color determinada. Hice por corregirla, y bien o mal, sale a luz con el nombre del mayor amigo” (Vega, 1975b: 16). En la dedicatoria a Baltasar Elisio de Medinilla de *Santiago el Verde* explica: “Mis comedias andaban tan perdidas, que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestirlas de nuevo, si bien fuera mejor volverlas a escribir que remediarlas” (Vega, 1975b: 16), y en la de *Los muertos vivos* a Salucio del Poyo escribirá:

Donde V. M. no está, todas las comedias de autor incógnito son suyas; pero consuélase con que no siendo en esta corte, a muchos ingenios de bien les sucede lo mismo. Dos cosas tiene contra sí este ejercicio: la primera está dicha, la segunda los traslados, porque no hay cortesana que haya corrido a Italia, las Indias, y las casas de Meca, que vuelva tan desfigurada como una pobre comedia, que ha corrido por aldeas, criados y hombres que viven de hurtarlas, y de añadirlas. En esta parte he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo *Pródigos*, porque ni puedo vestirlos ni negarlos. Uno de ellos es esta comedia de *Los muertos vivos*, que nunca más bien le vino este nombre; y así suplico a V. M. que muerta ya para mí, viva en su servicio, y a la sombra de su nombre (Vega, 1975b: 17).

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

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

La justificación por la publicación de sus comedias y los “arreglos” que hace de estas para su impresión están en estrecha relación con la reivindicación de la autoría como base para la fundamentación de una institución autorial que contemple los derechos de propiedad sobre la obra y los derechos de autor que incluyan el respeto del nombre del autor, aspecto importante de la marca de este (como dice Antonio Ortiz Melgarejo en su poema preliminar a las *Rimas*: “que ya, Lope famoso, / tu nombre a respetar tu canto obliga” [Vega, 1993-1994, I: 169]), que puede verse desvirtuado por la apropiación de obras que no le pertenecen o que han sido retocadas o copiadas defectuosamente por otros. Son muchos los textos, entre piezas literarias, dedicatorias y prólogos, donde Lope reivindica estos derechos y se queja de las prácticas a las que sus obras —sobre todo sus comedias— estaban siendo sometidas, al igual que su nombre,

que se utilizaba ilegítimamente como gancho comercial en detrimento de la fama del autor<sup>294</sup>. Ya en la introducción de la *Parte IV*, firmada por Gaspar de Porres pero escrita por Lope, encontramos una queja explícita a este respecto:

Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor deste libro imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros que por sus particulares intereses imprimen o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado, por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales, pareciéndome que hacía tres cosas muy puestas en razón. La primera, satisfacer a la opinión que le quitan; la segunda, dar a sus aficionados estos papeles corregidos con sus originales; y la tercera, desengañar a los que no le son afectos, que aunque deben ser pocos, corto fuera su ingenio si careciera de la envidia y detracción, de que sólo se libran los ignorantes. Mayormente, que en este género de letras hay infinitos que pretenden aquella opinión, murmurando que otros ganan escribiendo, y deben de engañarse, porque no es ésta la senda por donde se llega a la fama, sino las vigiliass y estudios, porque del fruto se conoce el árbol. Aquí, pues, verá el lector en estas doce comedias muchas cosas sentenciosas y graves, y muchas aguda y sutilmente dichas que aunque es verdad que su autor nunca las hizo para imprimirlas, y muchas dellas en menos tiempo del que fuera necesario por el poco que para estudiarlas les quedaba a sus dueños, no se deja con todo eso de conocer la fertilidad de su riquísima vena, tan conocida a todos; que lo que el cielo le dio natural, no pienso que haya tan deslumbrada malicia que lo niegue del arte de las comedias, digo de los preceptos dél, que en España no se guarda. Remito a los quejosos al que él escribió para su defensa en la Academia de Madrid, que anda impreso en sus *Rimas*<sup>295</sup>, porque ya pocos deben de ser los escrupulosos a quien no conste que no hay en España más preceptos ni leyes para las comedias que satisfacer al vulgo, máxima que no desagradó a Aristóteles cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido el fin con ella si cons[e]guía el gusto de los oyentes, etc. (Porres y L. de Vega, 1614)

Quejas como estas estaban ya en la epístola al contador Gaspar de Barrionuevo en las *Rimas*:

Imprimo, al fin, por ver si me aprovecha  
para librarme desta gente, hermano,  
que goza de mis versos la cosecha.

Cogen papeles de una y otra mano,  
imprimen libros de mentiras llenos;  
danme la paja a mí, llévanse el grano.

Veréis en mis comedias (por lo menos  
en unas que an salido en Çaragoza)  
a seis ringlones míos, ciento agenos;

porque al representante que los goza,  
el otro que le embidia, y a quien dañan,

---

<sup>294</sup> Algunos autores más jóvenes, seguidores de Lope, repitieron estas quejas, como Montalbán en el prólogo largo a su *Primera Parte* de comedias (1635). También Calderón denunció estas irregularidades en varios lugares, como en el prólogo a la *Primera parte* de sus autos sacramentales, en el prólogo a la *Cuarta parte* de sus comedias o en una carta al duque de Veragua (Aparicio Maydeu, 2003: 1100-1101).

<sup>295</sup> Como nota Pedraza (en Vega, 2016: 29), esta ocasión es la única en la que Lope hace referencia en un escrito a su *Arte nuevo*. Lo hace con fines comerciales y bajo el nombre de otra persona, lo cual es significativo.

los hurta, los compone y los destroza.

Veréis tanto coplón, que aun los estrañan  
los que menos entienden y que dizen  
que sólo con mi nombre los engañan.

¿No os admira de ver que descuartizen  
mis pobres musas, mis pensados versos,  
y que de la opinión los autorizen?

Los versos pervertidos son perversos;  
assí veréis algunos que solían  
escucharse por cándidos y tersos.

No sé con qué conciencia los ponían  
en la estampa estos hombres, que en España  
de mi opinión sus ignorancias fian.

¿Qué mezcla de Segovia o tiritaña  
a tenido más listas y colores?  
¿Qué ambiguo tornasol que al sol engaña?

Pues si tienen allí tantos autores,  
versos y passos, no las llamen mías,  
y impriman norabuena sus errores.

¿Para qué me he cansado tantos días  
si tienen este fruto mis trabajos?  
En pobre mesa, ¿qué queréis, harpías? (Vega, 1993-1994, II: 291-293).

Y se repiten en diferentes momentos hasta las obras finales, como en la *Égloga a Claudio*, presente en *La vega del Parnaso*: “Mas ha llegado, Claudio, la codicia / a imprimir con mi nombre las ajenas, / de mil errores llenas [...] / y —aunque esto siento más, menos condeno— / algunas mías con el nombre ajeno” (Vega, 2015a, II: 66). También las dedicatorias y prólogos a sus comedias fueron lugar para la pública reivindicación de sus derechos de autor y de acusación de los desmanes que se hacían con sus obras, defensa que otros autores contemporáneos siguieron cuando esa práctica cayó sobre ellos (*vid.* Vega García-Luengos, 2016). En la dedicatoria al Dr. Gregorio López Madera de la comedia *La Arcadia*, en la *Parte XIII* (1620), Lope pide la protección a un amigo miembro del Supremo Consejo del rey, encargado de la jurisdicción de los corrales, y acusa de ladrones a quienes plagian sus obras:

A esto se añade el hurtar las comedias éstos que llama el vulgo, al uno *memorilla* y al otro *Gran Memoria*, los cuales, con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida, vendiéndoselos a los pueblos, y a autores extramuros: gente vil, sin oficio y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a la luz; pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre, y son de los poetas duendes que digo (Vega, 1975b: 15).

En el *Prólogo del Teatro a los lectores* para la *Parte XI* también hace alusión a los memorillas, quejándose de sus prácticas y del Consejo, que permite su venta y

circulación sin licencia ni ningún tipo de legalidad (“no me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces y aprendiendo veinte versos de cada acto se vayan a su casa, y por los mismos pasos la escriban de los suyos, y la vendan con el título y nombre de su autor, siendo todas disparates e ignorancias” [Vega, 1860: XXI]), y aparecen sus protestas y lamentos por el estado en que dejan sus obras, y por tanto la reputación de su nombre. Habla el propio Teatro:

Estas comedias, que aquí te presento, puedo afirmar como testigo de vista, que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y trescientos del que dice, que de verlas en mí las toma de memoria y las vende a estos hombres que sin licencia del Supremo Consejo las venden con rétulos públicos, en afrenta de los ingenios que las escriben, en que hay tantos caballeros, letrados, y hombres doctos. Leerlas puedes seguramente; que son de los borradores de Lope, y no de la pepitoria poética destos zánganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores; que te prometo que si benignamente las reciben, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada día escriben tantos ingenios, que no te la presente, no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieran visto puedan considerar (Vega, 1975b: 14-15).

En el Prólogo a la *Parte XVII* (1621), el asunto seguía sin resolverse, y, recordando el Prólogo que acabamos de citar y los pleitos por la publicación de sus obras de los que hemos hablado con anterioridad, expresa lo siguiente:

Solía el Teatro hacer aquestos prólogos; y cansado de las quejas de los autores *que dicen que les imprimen sus comedias en daño de su hacienda*, remite el de esta Parte a uno de los académicos de la Corte, para que, en vez de introducción, satisfaga por los poetas a sus voces y peticiones injustas. Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a los dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que *una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios*, no tenían acción sobre ellas: y así se determinaron a pedirles que se las dejaran corregir, y que habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia (Vega, 1975b: 15-16).

En la dedicatoria de *Los muertos vivos* de esa *Parte XVII* al licenciado Salucio del Poyo, hace Lope una traslación del problema del hurto de su nombre a su dedicatario, también dramaturgo, exagerando así la fama de este para ensalzarle a la vez que hace hincapié en la nueva autorialidad y los problemas que acarrearba: “Resulta a V. M. de su mismo grande ingenio una desdicha, que por la buena opinión que tiene en esta corte, cualquiera comedia de cuyo poeta no están satisfechos los autores, ilustra los carteles con el nombre de V. M. Y como las más de ellas, por ser de un cierto ignorante, son tan odiosas, perdiera mucho de su crédito entre los que saben, si no llegara a un tiempo mismo el agravio y el desengaño en los que le estiman” (Vega, 1975b: 169-170). El

Prólogo a la *Parte XVIII* no lo firma Lope, sino Sebastián Francisco de Medrano, y a través de este se transmite nuevamente el problema del uso del nombre del autor “Lope de Vega” y la nueva conciencia autorial, que, expresada por boca ajena, deja de ser una autoconsciencia creadora para ser un movimiento de causa-consecuencia de apertura del concepto de autor en la época: “se irán mejorando las que fueren saliendo, si bien le ha visto con ánimo de no proseguirlas, ocupando en estudios de más consideración el tiempo que le cuesta el corregirlas, para que salgan más acertadas de la estampa, que no de todas se hallan los originales; fue la causa el haber visto tantos librillos de romances, y otros versos con su nombre así divinos como humanos, que no le han pasado por el pensamiento escribirlos...” (Vega, 1975b: 186).

Los paratextos de sus obras no dramáticas son espacio también para la queja, a veces haciendo pasar su voz por la de otro, como en el Prólogo de *La Dorotea*, firmado por Francisco López de Aguilar, en el que dirá:

También ha obligado a Lope a dar a la luz pública esta fábula el ver la libertad con que los libreros de Sevilla, Cádiz y otros lugares del Andalucía, con la capa de que se imprimen en Zaragoza y Barcelona, y poniendo los nombres de aquellos impresores, sacan diversos tomos en el suyo, poniendo en ellos comedias de hombres ignorantes que él jamás vio ni imaginó, que es harta lástima y poca conciencia quitarle la opinión con desatinos; y así suplica a los ingenios bien nacidos y bien hablados en cuyas lenguas vive la alabanza y cuya pluma jamás se vio manchada del vituperio, que no crean a estos hombres a quien la codicia obliga a tanta insolencia, y sólo lean a *Dorotea* por suya (Vega, 1996: 94).

También en sus cartas a su señor el duque, Lope expresa lo contrariado que está con el asunto de la impresión ajena de sus comedias, y urge a aquel a darse prisa en lo que a su parte respecta, “porque esta gente ruin imprime mis comedias lastimosamente” (Vega, 2018a: 512), y otros libreros intentan imprimir volúmenes en otra imprenta “y solicitan criados de vuestra excelencia, si será bien darnos prisa, vuestra excelencia lo vea” (Vega, 2018a: 504). Otros autores después de él, como Montalbán, utilizaron también los paratextos de sus publicaciones para denunciar estas acciones que atropellaban los derechos de los autores, de propiedad y de nombre-fama. Así lo hará este discípulo en el “Al que ha de leer” del *Para todos* (vid. Moll, 1992).

Como hemos señalado previamente, Lope comenzó, a partir de la *Parte XIII*, a dedicar cada una de las comedias que imprimía a personas diferentes, práctica que no tenía precedente en otros autores y que se criticó por abusiva, por lo que tuvo que justificarse:

Esta decimotercia Parte de mis comedias sale a luz a la sombra de diversas personas, porque entre tantos no falte el debido agradecimiento al honor que se hace con la dirección de los libros, de que los españoles no se precian, y de que puede ser



ejemplo la carta que por Angelo Policiano escribe el Papa Inocencio a Laurencio de Médicis, Gran Duque de Florencia, y en ella estas palabras: *Et nunc in huius animi testimonium ducentos aureos illi mittere decrevimus*. No corre en esta edad esta costumbre, y así tendrá disculpa la novedad, pues ya en otras he dicho la causa de imprimirlas, aunque algunos rígidos Catones, mal afectos a oírlas, rehúsan su lección y desestimen su estudio (Vega, 1975b: 20).

La multiplicación de dedicatorias hace que el número en estas partes se eleve hasta noventa y seis dedicatarios, de los cuales noventa y cuatro son personas diferentes. Estos textos forman un corpus peculiar, en cuanto que tienen elementos de diferentes tipologías textuales y géneros: contienen tópicos retóricos propios, sobre todo respecto a la *laudatio* de los personajes nobles a los que se dirigen algunas, pero realizan en muchas ocasiones las funciones que convendrían a un prólogo, contienen muchos elementos doctrinales e ideas de Lope sobre conceptos y circunstancias literarias de la época, pero también ofrecen muchos datos autobiográficos y personales del Fénix<sup>296</sup>, con un estilo cercano e intimista próximo al que se puede apreciar en sus cartas privadas, pero con conciencia y voluntad de que fueran leídas por un público amplio (recordemos que “Lope fue un intimista profesional”, Cabranes-Grant, 2004: 9). Hemos visto ya algunas con las protestas contra los abusos de los libreros y autores de comedias con su obra, y otras muchas contienen la gratitud hacia los amigos que le defienden, su cariño afectuoso de padre o la pasión por su amante Marta de Nevares, pero también su desagrado por la nueva poesía o su reacción ante los ataques en la *Spongia*.

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

Atrevimiento es grande dar a luz en nombre de V. M. esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España, donde fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien fue introducido. Dijo Baldo que *scire quid facias, et nescire quo ordine facias, non est perfectae cognitionis*. En ellos tuvo principio; no ha sido posible corregirle en tantos años, así en los que las oyen como en los que las escriben; pues aunque se ha intentado, sale con infelice aplauso las más veces, dando mayor lugar a los

---

<sup>296</sup> Muy buen ejemplo del valor autobiográfico de la dedicatoria es la dirigida a su gran amigo Claudio Conde en *Querer la propia desdicha* (Rennert y Castro, 1968: 48-49; se puede leer en Vega, 1975b: 122).

espectáculos e invenciones bárbaras, que a la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente (Vega, 1975b: 24).

Al poeta italiano Juan Bautista Marino, que tantas veces había traducido, imitado o incluso plagiado sus poemas (*vid.* Alonso, 1972: 13-108), le escribe en la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer*, explicándole la importancia en España de unas normas teatrales más importantes que las aristotélicas, las de la tradición, las consuetudinarias, que se podrían aplicar al mismo Lope más que a ningún otro<sup>297</sup>: “En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Naharro le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron” (Vega, 1975b: 24-25). También sobre la mixtura genérica y su rechazo de la denominación *tragedia* escribirá en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* a Guillén de Castro:

Obligado estaba yo a dirigirle a V. M. tragedia, habiendo de imitarle y abonar esta verdad con el ejemplo; pero como en esta historia del Rey don Sancho, entra su persona y las demás que son dignas de la tragedia, por la costumbre de España, que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos, no está lejos el que tiene, por algunas partes, de la grandeza referida, de cuya variedad tomó principio la tragicomedia (Vega, 1975b: 25).

Por otro lado, en la dedicatoria de la comedia *La madre de la mejor*, a Fr. Plácido de Tosantos, reconoce la causa de su preferencia por la comedia —al menos cuantitativamente en su carrera— cuando dice, admitiendo la profesionalización y la cualidad de poeta *pro pane lucrando*: “Hubiera yo intentado alguna cosa digna de más nombre; pero viendo que los más echan por el camino cómico, he seguido con más gusto el agradecimiento provechoso que la opinión dudosa, y como un hombre que sueña formando conceptos en figuras fantásticas” (Vega, 1963: 182-183).

Una de las temáticas más reiteradas en las dedicatorias de las partes de comedias es la crítica a los culteranos, su poco natural lenguaje, sus latinismos y su uso excéntrico del castellano<sup>298</sup>. En la dedicatoria de *Pedro Carbonero* a Diego Félix Quixada y Riquelme escribe Lope:

Hay ingenios nominales, de ataracea y de remiendos, de argentería y de oropel, duros, ruidosos y brillantes; pero los filateros me consumen, *verbi gratia*: el que me reprehendía que había dicho *emperadora*, muy vano de que él sabe que se había de decir *emperatriz*; y es disparate, porque en Castilla no hay tal voz, como se ve por ejemplo, sino que la curiosa bachillería ha latinizado con aspereza lo que tiene en su lengua con blandura; *emperatriz* ha dado causa para que a la embajadora llamen *embajatriz*; y a la tutora de sus hijos *tutriz*, de donde se sigue que la cantora

---

<sup>297</sup> Para un análisis de las perspectivas teóricas sobre los géneros dramáticos en la época *vid.* Newels, 1974.

<sup>298</sup> Para un recuento y análisis de este tipo de críticas en el contexto de la “crítica” literaria en la España del siglo XVII *vid.* Alonso Veloso, 2011 y Blecua, 1977: 57-72.

llamaremos *cantatriz*, y a la habladora *hablatriz*, y a este modo, *sexcenta alia* (Vega, 1975b: 101).

También en las dedicatorias de carácter más personal e íntimo, como la que dirige a su hijo Lope en *El verdadero amante*, introduce sus ideas respecto a este asunto, haciendo una defensa del castellano frente al latín, en cuyo estudio está iniciándose el joven Lopillo, y aconsejándole que se aleje directamente del griego:

si hubiera quien os enseñara bien la castellana, me contentara más que la supierades; porque he visto muchos que, ignorando su lengua, se precian, soberbios, de la latina, y todo lo que está en vulgar desprecian, sin acordarse de que los griegos no escribieron en latín, ni los latinos en griego; y os confieso que me causa risa ver algunos hombres preciarse de poetas latinos, y en escribiendo en su lengua parecen bárbaros; de donde conoceréis que no nacieron poetas, porque el verdadero, de quien se dice que ha de tener uno cada siglo, en su lengua escribe y en ella es excelente, como el Petrarca en Italia, el Ronsardo en Francia, y Garcilaso en España. [...] [P]or ningún caso os acontezca aprender la griega, porque, desvanecido, no digáis lo que algunos que saben poco de ella y de otras, por vendernos a gran precio la arrogancia de que la entienden; y porque no sepáis lengua tan engendradora de soberbios, y que tan pocos pueden saber que sabéis (Vega, 1975b: 103-104).

En la dedicatoria de *La pobreza estimada* al príncipe de Esquilache (amigo de Lope e importante poeta noble anticulterano) en la *Parte XVIII*, manifiesta Lope nuevamente sus opiniones sobre la nueva poesía:

esta edad se puede dar el parabién ala facultad de los poetas, de la honra y favor que Su Majestad les hace; cosa que desde el Rey don Juan no estaba en Castilla en el lugar que merecía; aunque entonces hubo mejores poetas de aquel estilo, con paz de los que ahora tratan destos estudios con más arrogancia que ciencia: mayormente después que se dividieron en bandos, como los güelfos y gebelinos, pues á los unos llaman *culteranos*, deste nombre, *culto*, y a los otros *llanos*, eco de castellanos, cuya llaneza verdadera imitan. V. E., que no le ha visto, no podrá hacer discurso a este nuevo arte; pero le certifico, así las musas me sean favorables, que no tiene todo su diccionario catorce voces, con algunas figuras imposibles a la retórica, a quien niegan que sea el fundamento de la poética; digo, en las locuciones; que en lo demás ya sé que lo es la filosofía. Es finalmente tan oscura, que tiene por hieroglífico a la puerta la cábala, y por letra, *Plus ultra* (Vega, 1975b: 195).

Igualmente, en la dedicatoria de *El marido más firme* a Manuel Faria de Sosa, posicionado claramente en el bando antigongorino, dirá que “los que se alejan de la propia lengua por levantarse al aire de su arrogancia mueren desamparados de su naturaleza, perdiendo las fuerzas que les hubiera dado reconocer la patria” (Vega, 1975b: 261). A pesar de todas estas palabras contra los seguidores de la nueva poesía de Góngora, la segunda comedia de la *Parte XIX*, *Amor secreto hasta celos*, está dedicada al *príncipe de los ingenios*, tendiéndole la mano y ofreciéndole su admiración e incluso su amistad, que el cordobés nunca aceptó: “A su ejemplo ofrezco a V. M. este mal pintado cuadro, ¡oh príncipe de los ingenios!, para que digan los que le vieren entre sus excelentes obras que no las despreciaba Apolo Apeles; añadiendo a este deseo mi

inclinación a sus letras y virtudes, tan dignas de admirable veneración y respeto en los más severos juicios” (Vega, 1975b: 219).

Muchas de estas dedicatorias en las que se vislumbra la crítica a la nueva poesía focalizan su atención en dos aspectos de la práctica de los seguidores de esta corriente: el recurrir al latín en detrimento del castellano y la maledicencia causada por la envidia. Hemos de notar cómo todas estas dedicatorias se redactan a partir de 1620, en un momento de la vida de Lope en el que se había visto envuelto en grandes polémicas en el campo literario que le estaban mermando la fama y causando impedimentos. Además de la polémica con Cervantes, que se remonta a muchos años atrás, o con Góngora, con quien vemos que buscaba reconciliarse, a pesar de seguir hasta el final enfrentado a sus seguidores e imitadores, Lope se vio inmerso en una fuerte polémica contra los aristotélicos, sobre todo contra Pedro de Torres Rámila, también poeta de estilo gongorino, que escribió libelos contra el Fénix y otros ingenios amigos, el más importante de los cuales fue la *Spongia* (1617), obra en latín contra las obras supuestamente antiaristotélicas<sup>299</sup> de Lope, sobre todo las comedias y la *Jerusalén conquistada* (a juzgar por la extensión que se dedica en la *Expostulatio* a su defensa [González-Barrera, 2011: 40]) (“Mi *Jerusalén* padece”, dirá en la dedicatoria de *El cuerdo loco* a Tomás Tamayo de Vargas [Vega, 1975b: 109]), aunque también contra la *Arcadia*, la *Dragontea* o *La hermosura de Angélica*. Buena parte del ataque de la *Spongia* se basaba en el pretendido desconocimiento de la lengua latina por parte de Lope, de ahí el alambicado y complejo estilo latino que tendría la obra, para cuya intelección Lope tendría que acudir a sus amigos más expertos (*vid.* Conde Parrado, 2012; Conde Parrado y Tubau, 2015). Lope contestó a Torres Rámila en la segunda parte de la *Filomena*, y sobre todo, a través de la escritura por parte de manos amigas (en especial Juan de Fonseca y Figueroa, según descubrió Pedro Conde Parrado [2012]) de la *Expostulatio Spongiae* (1618), por la que podemos conocer parte del contenido de la *Spongia*, de la que no se conservan ejemplares. En el Prólogo dialogístico a la *Parte XIX*, entre un Poeta y el Teatro leemos: “*Poeta*: Calla, Teatro, no busquen algún maestro de Alcalá [Torres Rámila] o alguna fantasma de Lusitania [¿Cristóbal Suárez

---

<sup>299</sup> Julián González-Barrera, editor y traductor de una versión de la *Expostulatio Spongiae* al español, sostiene que la polémica de estas obras no tiene que ver con el aristotelismo, como venían sosteniendo Entrambasaguas y Tubau (2006, 2007, 2008, 2009, 2010) en extensos estudios, sino con la coetánea polémica gongorina (2011: 75-85), pero la contraargumentación a esta idea dada por Conde y Tubau me parece que no deja lugar a la duda, demostrando el carácter marcadamente aristotélico de algunas de las ideas expuestas (*vid.* 2015: 129-131).

de Figueroa<sup>300</sup>], que nos hagan algunas anotaciones que salgan en su nombre, aunque ellos blasonan de haber hallado una copiosa enciclopedia de todas las ciencias” (Vega, 1975b: 213). Varias de las dedicatorias de las *Partes* están dirigidas a amigos que participaron en su defensa en la *Expostulatio*, y en algunas de ellas vemos agradecimientos al dedicatario por su defensa o alusiones a Torres Rámila, los detractores de Lope o la envidia: en la dedicatoria de *Los locos de Valencia* a Simón Xabelo (Chauvel) menciona la envidia de quienes pretenden parecer sabios sin serlo, a expensas de la buena opinión de los otros: “¡Terrible razón de estado es la envidia, pensar que matando la opinión de los otros con improperios, suceden ellos en el mayorazgo de la fama, que no se adquiere con violencia, detracción y envidia, sino con méritos, obras y trabajos” (Vega, 1975b: 68). Quiere por eso honrar a su amigo “con la benignidad que ha mostrado siempre, honrando y defendiendo mis escritos de la calumnia de algunos que, después de imitarlos, los condenen, y cuyas objeciones no sirven más que de mostrar sus ánimos” (Vega, 1975b: 69). En la dedicatoria de *Santiago el Verde* a Baltasar Elisio de Medinilla, uno de los amigos a los que Lope acudía para esconder su ignorancia del latín según denunciaba la *Spongia*, vuelve Lope al tema de la envidia maledicente, y reitera sus quejas por las críticas de quienes no escriben nada ellos mismos:

Toda diferencia de facultades abrió puerta a la envidia: el teólogo, el jurista, el filósofo y los demás padecen sus contrarios; pero no con la destemplanza que los poetas; debe de ser la causa que se les opondrá con antojos de mayor ignorancia la calumnia, porque de esta facultad hay pocos que tengan las partes que se requieren [...]. Había en Alemania un catedrático maldiciente de todo, que se llamaba Lázaro, y como jamás imprimía y siempre murmuraba, pusiéronle a la puerta de su escuela de letras grandes, *Lazare, veni foras*; porque hasta dar a luz lo que se sabe, no es justo desestimar lo que saben los otros (Vega, 1975b: 70).

También en la *Parte XIII*, la dedicatoria de *El desconfiado* a Alfonso Sánchez, autor declarado de la *appendix* a la *Expostulatio Spongiae*, amigo y defensor de Lope, y como Torres Rámila, catedrático en la Universidad de Alcalá, resalta la importancia de la defensa y pondera las virtudes de su amigo en la protección ante las calumnias que ha recibido:

La mayor cosa que los hombres hacen unos por otros es la defensa, y así la mayor obligación que tienen es a quien los defiende. [...] [T]odo hombre docto está obligado a defender la fama del que padece entre ignorantes, que son los tiranos, los gigantes, los monstruos de este libro de la envidia humana contra la celestial influencia que acompañó el trabajo y el vigilante estudio de cuanto es honesto (como fue opinión de Pitágoras) fundamento y guía. V. M. tomó esta empresa, movido de su misma obligación, como doctísimo príncipe en tantas facultades y

---

<sup>300</sup> Este había publicado uno de los libros que más detalladamente atacan el teatro de Lope, *El pasajero*, el mismo año que la *Spongia*, en 1617.

lenguas, sacando, si no de gigantes, mi fama y nombre, de monstruos encantados y enanos viles (Vega, 1975b: 60-61).

Esta dedicatoria tiene muchos puntos en común, citas compartidas y expresiones seguramente tomadas de su Prólogo a *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), el ensayo histórico publicado un par de años antes, donde se refiere a la *Spongia* y Torres Rámila. Dedicar el prólogo a Juan de Mariana, que también había sido blanco de las críticas de Torres Rámila y gran ejemplo de historiador español, como pretendía serlo Lope, por lo que le llama el Tito Livio cristiano: “Al Tito Livio cristiano, luz de la Historia de España, el P. Juan de Mariana, de la Compañía de Jesús”. Acusa a Torres Rámila de criticar a los escritores sin serlo él mismo, buscando así la fama, de utilizar un latín bárbaro, no conocer su lengua, escudarse en los grecismos y utilizar los adagios de Polidoro Virgilio. Lope parece estar bien informado del contenido de la *Spongia* cuando realiza esta crítica, pues el característico latín, los grecismos y los adagios de Polidoro y de otros paremiólogos antiguos son característicos de la obra en su contra (*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015: 26-27):

Hase comenzado a usar de años a esta parte un género de estudios en los hombres con que les ha parecido, (doctísimo Padre) que más fácilmente y con menos peligro podrán ganar la opinión del pueblo; y pienso que no se engañan, pues no inventando, sino escribiendo contra los que inventan, se hacen señores absolutos de la ciencia y de la opinión de los que ignoran, que no estiman al que enseña, sino al que reprehende, cual se ve en muchos, que olvidados del mundo se dan a conocer con Latín bárbaro, preciados, sin ingenio, de la imitación antigua, y no sabiendo su lengua, califican sus papeles con Grecismos, valiéndose de los adagios de Polidoro, para que juzguen los que los leen, que han pasado las columnas Ciceronianas con el peregrino Lipsio, en mayor gloria y honra del Lusitano Ossorio. Estos, entre ignorantes, sabios y envidiosos de los estudios y opinión ajena, con rayos Salmoneos hieren los pirámides altos; pero sucédeles lo que a las simples abejas, que cuando pican mueren. Paréceme que V. P. me dice con Juan Segundo:

*Ne de grammaticis, amice, quemquam*

*Adducas precor huc, molesta gens est,*

*Nec ridere mihi liceret illos*

*Ut mos est meus, omnibus cachinis* (Vega, 1618: 4r y 4v. Modernizo la ortografía en todas las citas para esta referencia).

Continúa afeándole que pretenda pontificar sobre materias que él mismo no practica o normas que él no cumple, que se apropie de la autoría de obras que no ha escrito él sino otros amigos, califica la *Spongia* de “ridícula”, dejando aquí claro el objetivo de su ataque en este prólogo, y criticando la nueva moda poética del culteranismo y sus extravagancias lingüísticas latinizantes:

Otros escriben artes para enseñar de lo que nunca supieron escribir, y quieren que creamos de sus preceptos lo que no nos consta de sus obras; y algunos hay tan ambiciosos de honra, que dan a entender que son ellos los que escriben las de sus amigos, gente más peligrosa, pues con palabras equívocas, aunque no lo confiesan, no lo niegan. [...]

Bien se pudiera dar esta relación a las Musas, y hacer a Clío metrificadora, como dijo el onagro Silenio en su ridícula *Espongia* [...] y más en este tiempo, que las Musas andan tan desconocidas que en nuestra propia lengua parecen extranjeras, que no conozca que la materia no requiere sus exornaciones, porque la verdad siempre fue enemiga del artificio, alma de los colores poéticos, como ella de la historia, y más en las cosas de la Iglesia y del aumento del patrimonio de Jesucristo. (Vega, 1618: 4v-5r.)

Las protestas y muestras de descontento de Lope sobre la latinización de la lengua castellana, por un lado, y las calumnias y difamaciones de las que era objeto por parte de sus enemigos envidiosos por otra, no son resultado de un posicionamiento que responde al conflicto que Lope mantuvo con los culteranos desde la distribución de las obras gongorinas en la corte, por el que se generó una guerra literaria de guerrillas de dos bandos claramente diferenciados, sino que forman parte de un posicionamiento previo, en un proceso de autoconfiguración autorial que Lope emprende desde finales del siglo XVI, insertándose en la línea continuadora de la tradición castellana y definiendo sus características autoriales diferenciales en base a esta, cuya modernización Lope pretendía encabezar. Este posicionamiento como agente del campo literario se inserta, por tanto, en una polémica previa y diferente a la concreta y reducida batalla gongorina: forma parte de la enemistad renacentista entre los partidarios de la superioridad del latín y de la latinización del castellano y los defensores de la lengua vulgar, la pureza y categoría del castellano como lengua nacional y de cultura (para un buen resumen y análisis del asunto, *vid.* Ruiz Pérez, 1987. También Gil Fernández, 1997: 59-83). Podemos rastrear estas huellas en las defensas de la lengua española en el siglo XVI (Romera-Navarro, 1929), y en el ámbito literario, ver cómo, si los erasmistas representaban la defensa de la pureza del castellano en la prosa, en poesía Lope se posiciona y pretende encabezar la continuación de esta defensa de la línea castellana clara y limpia, continuadora de Garcilaso, (el poeta “ha de escribir en su lengua natural”, dirá en *La Dorotea*, act. III, escena IV).

Observamos esta toma de postura en los preliminares y varios de los paratextos de sus obras previas a la polémica que suscitaron las *Soledades* gongorinas, comenzando por el Prólogo al *Isidro* (1599), en el que Lope introduce una defensa de los metros cortos castellanos que puede entenderse como una apología y dignificación de su obra popular anterior, los romances y comedias, aprovechando así su fama en los géneros populares para darse a conocer en los elevados, y su posición en estos para enaltecer a los primeros: “Y de ser en este género, que ya los españoles llaman humilde, no doy ninguna [disculpa], porque no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro”

(Vega, 2010e: 62). También en el Prólogo a las *Rimas*, donde como señalamos introduce por primera vez en este tipo de composiciones de tradición italiana unos romances, incluye un alegato a favor de las formas castellanas, que va unido a un nacionalismo lingüístico que avanza hacia una forma de nacionalismo identitario español a través de la tematización de la defensa del cristianismo, con el aviso de la publicación de su *Jerusalén conquistada*, dedicada al rey:

...dos romances, que no puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de expresar y declarar cualquier concepto con fácil dulçura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcissima. Recibe mi desseo. Lee si entiendes, y enmienda si sabes. Mas, ¿quién piensa que no sabe? Que presto, si Dios quiere, tendrás los diez y seis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos (Vega, 1993-1994, I: 163).

En el famoso Prólogo a *El peregrino en su patria*, además de incluir la célebre lista de comedias que había escrito, poniendo con ella en marcha la función-autor para indexar un *corpus* específico y colocarlo en un orden vinculado al nombre del escritor que realiza el catálogo (Rodríguez Cuadros en Vega, 2011: 21, n. 15; García Reidy, 2013c: 314), Lope da inicio a este paratexto con el tópico *ab adversariorum persona*, como un ataque contra los murmuradores que por ignorancia o envidia le critican (sea la alusión por Góngora, según Wright, o por Cervantes, según Martín Jiménez [2006: 295 y 2014: 68-69]) (García Reidy, 2013c: 312). Como explicaba Avalle-Arce, tiene este prólogo varias intenciones: además de hacer alarde de sus más de dos centenares de comedias, apabullando con su número y coartando la usurpación, se jacta también de su erudición profana y sacra para crearse un puesto entre los humanistas cristianos, crear el pórtico adecuado a una novela imbuida de los ideales de la Contrarreforma católica y hacer de la defensa su ataque contra sus enemigos, ante los que blinda la obra con erudición, citas bíblicas, alusiones a la envidia, etc.<sup>301</sup> (en Vega, 1973: 21). La combinación de la lista de comedias con la erudición contrarresta además el desprecio

---

<sup>301</sup> Se entiende así cómo la finalidad estratégica de defensa a través del discurso cristiano configura la obra: “Harto difícil se presentaba para la Envidia el morder en obra tan bien blindada, por los elogios ajenos, la defensa propia y los textos sacros que la encierran de principio a fin. Y además, los autos sacramentales, las numerosas poesías religiosas, las continuas alusiones al culto mariano, y los viajes a algunos de los más célebres sagrarios peninsulares de la Virgen, tales como Montserrat, el Pilar o Guadalupe. La obra se presenta así como un monolito blindado en su diseño exterior, y también en su designio interior” (Avallé-Arce en Vega, 1973: 22).



por esta que el género cómico suponía, como producción popular donde el saber y las alusiones cultas se reservan en general para criados y graciosos, o para mujeres caracterizadas por la tentación<sup>302</sup>.

En el Prólogo dialogístico que introduce en la *Parte XVI* de sus comedias, “Quejas del teatro contra las comedias de tramoya”, en el que Lope presenta en conversación al Teatro y un Forastero, haciendo gala de su gusto por la teatralización y la expresión de ideas propias en modo dramático incluso en los aparatos paratextuales, literaturizando los apartados no literarios de las obras, expone la moda de los artificios y las tramoyas y otros artilugios y trucos visuales en los teatros, a los que se opone, como Tirso y frente a Vélez de Guevara, por ejemplo, por ser los versos y la fábula escuchada lo importante en una obra de teatro (*vid.* Vega, 1860: XXV-XXVI y Asensio, 1989: 243). También se quejaba Lope de este exceso en *Lo fingido verdadero*, donde Ginés se burlaba de un autor de comedias “que las funda todas / en subir y bajar monstruos al cielo” (Vega, 1992: 98-99), el *Arte nuevo* y “A Claudio”<sup>303</sup>, y mostraba su postura y su tácita respuesta a sus críticos en 1619 a través de la creación de *Querer la propia desdicha*, una comedia sobria de aparatos, desgajada de todo lo que no fuera la palabra poética, en la que quiere mostrar que sin tramoyas ni otros aditamentos extralingüísticos puede crear una gran obra (Asensio, 1989: 241-242).

#### 4.1.1.2.6 Textos ajenos en los preliminares

Otras estrategias lingüísticas extraliterarias serían las inserciones de textos en los preliminares de obras de otros autores, muchos de ellos poemas, generalmente laudatorios, pero cuya literariedad queda en segundo plano dada la función principal de su escritura y su inserción en ese lugar: la vinculación del nombre de “Lope de Vega” al del autor cuya obra acompaña, con términos adulatorios, independientemente de cuáles fueran estos, o de si los poemas estaban formados por tópicos y una manida retórica precisa de poemas prologales. Los textos en los preliminares ajenos servían como sello

---

<sup>302</sup> “Las alusiones a la historia, mitología y literatura antiguas, así como las citas latinas, se suelen poner en bocas de criados y graciosos, lo que equivalía a tanto como desacreditar ante el gran público la erudición clásica” (Gil Fernández, 1997: 71) y “Las féminas de la comedia cultivadas o lectoras son objeto de poco halagüeños comentarios, acogidos con aplauso por un público convencido de cómo rondaban las tentaciones de Satán más de cerca a las parteras y lectoras que a las que ponía el silencioso recato y la ignorancia virtuosa un cinturón de castidad mental” (Gil Fernández, 1997: 67).

<sup>303</sup> En estos dos últimos lugares las llamaré *apariencias*. Lo comentamos más adelante (*vid. infra* 4.1.2.3).

de calidad de la obra, en base al argumento de autoridad literaria que suponía la aceptación de Lope y su panegírico paratextual. Los poemas de Lope en las obras de otros autores se pueden leer en Vega, 1961 (editado por Zamora Lucas) o Zamora Lucas, 1965, 1968 y 1969.

#### **4.1.2 Estrategias literarias**

Más que el tradicionalmente señalado carácter espontáneo y natural de la escritura literaria del Fénix lo que caracteriza su literatura es la autoconciencia creadora y los movimientos estratégicos literarios e intertextuales. Vamos a realizar un repaso por la ficcionalidad de sus *yoes* poéticos, sus distintas poses y la creación de su propia carrera y biobibliografía.

##### **4.1.2.1 La ficcionalidad del yo poético lopesco**

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

En este sentido el autor como necesidad creada históricamente para la lectura interpretativa, tal como lo explicaba Foucault, está ya de manera pionera en la escritura

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

Nuestro acercamiento a la obra y la figura de Lope puede englobarse en la corriente postestructuralista o posmoderna en cuanto que intentamos mostrar las estrategias de auto-configuración de Lope como autor, tanto en los elementos extraliterarios que hemos visto como en sus obras a través de la construcción de un *yo* que pretende ser leído de forma transparente en el *yo* poético de la lírica, a través del subrayado de la identificación de uno y otro, y mediante las diferentes poses, posturas y máscaras en las que Lope se esconde y se desvela. Entendemos, asimismo, que parte de nuestra labor es señalar y en la medida de lo posible desmontar, las críticas y acercamientos que, teniendo su utilidad, nos alejan de la comprensión del concepto de autor tal y como creemos que puede ser viable. La estilística y algunos estudios analíticos desde la retórica tradicional, entendida desde la *elocutio* como listado de tropos y figuras retóricas, rechazan la lectura historicista del contexto, la época, etc., y centran sus trabajos dentro de los márgenes estrictos del texto (un ejemplo actual claro puede ser el artículo de Azucena Penas, “Gramática y retórica en los sonetos de la parte primera de las *Rimas* de Lope de Vega” [2000]). Este tipo de crítica evita los problemas causados por el excesivo alejamiento de los criterios artísticos y literarios de los estudios historicistas, pero de poco sirve la exhaustividad y el análisis retórico si no conectamos o explicamos las figuras con las causas, los efectos, el estilo o la comprensión general artística y teórica de la obra.

Una especial mixtura entre elementos de la crítica positivista y de la post-romántica es lo que ha caracterizado la amplia mayoría de lecturas de Lope hasta nuestros días. Del positivismo historicista queda la voluntad de descubrir en los datos y la erudición histórica elementos para la comprensión de las obras. Pero, dado el

característico biografismo de gran parte de la producción de Lope (señalado muy tempranamente y estudiado en distintas fases por Spitzer [1932] sobre la literaturización<sup>304</sup> de la vida en *La Dorotea*, Vossler [1940], quien escribió que “Lope fue como una comedia de Lope” [apud Torres Nebrera, 2001: 116], Weiger [1980] o Sánchez Jiménez [2006, 2018]), y la variedad y espectacularidad de esa biografía, el historicismo ha girado la tuerca hacia la lectura en clave biográfica, y la conversión de las obras literarias de Lope y sus textos en fuentes para el descubrimiento de su vida. Así se construyen sus biografías, desde la primera de Montalbán hasta la de José Florencio Martínez publicada por PROLOPE (2012) o la más reciente de Sánchez Jiménez (2018), pasando por la revolucionaria *Nueva biografía* de la Barrera (1973) o la más consultada de Rennert, Castro y Lázaro Carreter en varias fases (para un panorama de la historia de los biógrafos e intérpretes de Lope *vid.* Pedraza, 2001b y 2008a: 13-54). La “fatamorgana del autobiografismo” (Márquez Villanueva, 1988: 296) llega hasta tal punto que se dan por hecho datos que solo conocemos por poemas líricos, o se leen poemas interpretándolos desde referentes históricos que no habían tenido aún lugar cuando la obra se escribió. Ejemplo de ambas cosas tenemos en *La vega del Parnaso*: la locura de Marta de Nevaes se da por sentada a pesar de solo “conocerse” por la égloga *Amarilis* (Vega, 2010a), y el *Huerto desecho* se leyó como una referencia apenada al rapto de Antonia Clara, la hija de Lope, hasta que Eugenio Asensio publicó el poema en 1963 según una suelta de su propiedad de 1633 (un año antes del “rapto”) (García Aguilar, 2013: 80; Rozas, 1990: 441).

El empeño crítico por leer en clave autobiográfica toda obra lopesca también ha llevado a diferentes críticos a tratar de desentrañar qué mujer real, supuesta amante de Lope, estaría detrás del nombre de “Celia”, llegando a conclusiones diferentes entre sí, sin tener en cuenta que el nombre de Celia estaba extendido en el imaginario poético del romancero y la lírica tradicional asociado a una mujer desdeñosa y tan bella que es imposible describir su perfección (*vid.* Carreño, 1996: 32-33). Otro ejemplo claro es la discusión sobre el alistamiento de Lope en la Armada Invencible. Lope afirmó su participación en numerosas ocasiones, tanto en obras literarias, desde obras como *La Dragontea*, la segunda parte de *La Filomena*, la *Corona trágica*, o la “Égloga a Claudio”, como en paratextos como el “Prólogo del autor” de *La hermosura de Angélica*, la dedicatoria a Claudio Conde en *Querer la propia desdicha* (*vid.* Schevill,

---

<sup>304</sup> De *literatización* hablará Lázaro Carreter para referirse a “esta transustanciación de lo vivido en arte, que realizó genialmente” (1966: 94).

1941) o textos no literarios como cartas recogidas en su *Epistolario*, pero no hay documento alguno que pruebe la presencia del Fénix en la Jornada de Inglaterra, y sí declaraciones de testigos que contradicen que Lope estuviera en la expedición española (Sánchez Jiménez en Vega, 2007: 489, n. 1264). Sin embargo, críticos como Schevill trataron de medir el grado de sinceridad en las descripciones de tormentas y embarcaciones en las obras de Lope para intentar averiguar la verdad histórica (Sánchez Jiménez, 2008a: 244), para concluir que la participación de Lope no fue real, sino parte de su imaginación, entre otros razonamientos porque sus descripciones eran demasiado artificiosas o literarias: “such description leaves the reader cold” (Schevill, 1941: 68), o “this does not sound like «things remembered», to say nothing of things suffered” (Schevill, 1941: 69). Vemos este caso de la Armada Invencible como ejemplo claro de la desfiguración que se hace del autor en cierta crítica.

Desde nuestro punto de vista no es importante si Lope estuvo o no enrolado en la Armada Invencible, ni siquiera para dilucidar si Lope mintió o no en las ocasiones en las que lo afirmó, puesto que la pragmática filosófica aplicada a la ficción literaria (Austin, Searle, Gabriel, Ohmann, Levin) hace tiempo que nos enseñó que las afirmaciones de una obra literaria no pueden medirse en parámetros de verdad / mentira respecto a nuestro mundo, y no tiene sentido siquiera hablar de esos términos, puesto que en literatura no se dan las circunstancias habituales de un acto de habla normal, bien porque sus afirmaciones se muestran indiferentes al criterio lógico de verdad y falsedad, bien porque en los actos de habla literarios el emisor (autor) *finje* ser el personaje que está en el uso de la palabra o simplemente realizar actos de habla con auténtica fuerza ilocutiva. Hay que entender el discurso literario como un *uso parasitario, no serio* y, sobre todo, no pleno, y los actos de habla en que aparece como *cuasi-actos*, de modo que no tiene sentido decir que Lope *miente* o *dice la verdad* en sus obras literarias (Garrido Domínguez, 1997: 33). Lo único interesante, entendemos, es el por qué introduce Lope esa afirmación en esa obra y en ese pasaje en un momento y época determinados; esa es la manera de leer al autor autorrepresentándose estratégicamente y no al Lope hombre mintiendo o diciendo la verdad sobre su vida. En el caso de los versos de *La Dragontea*, Sánchez Jiménez, su editor más moderno, es un buen ejemplo de lo que queremos decir, explicando, tras exponer el debate sobre la veracidad del dato biográfico que “[e]n todo caso, la supuesta participación en la Armada le sirve a Lope para introducir en su narración un toque personal, y para situarse en la posición de

testigo privilegiado de ciertas noticias —el pacto con el diablo— sobre Draque” (en Vega, 2007: 489).

Del mismo modo, el resto de críticas lopescas de raíz biografista suelen caer en el mismo círculo que quienes interpretan el viaje de Lope con la Armada desde sus obras: el autor que está detrás de los textos es tan importante que la atención a su biografía acaba acaparando toda la atención, sirviendo el texto casi únicamente como pista sobre un dato biográfico; pongamos un ejemplo reciente: la tesis de Borja Aguilar Fernández-Abellán sobre “La odontología en la vida y en la obra de Lope de Vega. Nuevas aportaciones a la historia de la odontología de los siglos XVI y XVII” (2013), en la cual la obra literaria de Lope sirve como base de estudio para conocer datos sobre la odontología de la época, la salud bucodental de Lope, o que su muerte tuvo que ver con problemas relacionados con ella. Pero, ¿qué nos importaría la vida de Lope de Vega o sus patologías bucodentales si no hubiera escrito una sola línea o si solamente fuera un bordador, como su padre, o un pésimo poeta, aun con las mismas vicisitudes biográficas y amorosas? Sospecho que nada, evidentemente. Y sin embargo parece importar más su biografía que su propia obra, utilizada como herramienta y fuente; como dice Gaylord Randel, “[w]ith rare exceptions, the approach to Lope’s poetry has had the *man* as its real target” (1986: 222-223): Vossler, Spitzer, Rennert y Castro, Entrambasaguas, Trueblood, etc. Parece una obviedad, pero vale la pena repetirlo: la grandeza del Fénix no estriba en su vibrante, animada y en ocasiones trágica biografía, ni en el hecho de que la utilizara como motivo para su obra, sino en la dimensión, cuantitativa y cualitativa, de su obra y de todas las estrategias que como autor y agente consciente del campo literario llevó a cabo para convertirse en LOPE DE VEGA con mayúsculas, autor central del canon, fundador de discursividad y agente fundamental para la evolución del concepto de *autor*.

En cuanto a los elementos remanentes de la crítica post-romántica, el principal criterio de valoración y clave del escrutinio es la sinceridad, con especial aplicación al género lírico, por la identificación romántica entre autor y yo poético. Desde la época romántica la lírica era entendida como el género en el que el poeta-genio volcaba artística pero directamente sus sentimientos, su yo y su personalidad. Ya Platón había apartado a la lírica fuera de la clasificación genérica de la literatura por no ser mimética, es decir, por expresar directamente, sin imitación, la voz del poeta, pero a partir del Romanticismo la poesía lírica se ha separado de la ficción, el drama y las artes plásticas, porque los poetas hacían especial hincapié en su identificación con la primera persona

singular que hablaba en los poemas, y el público se ha inclinado a descifrar y así a demandar que los poetas expresaran sus emociones y sentimientos tal y como los habían vivido (Peyre, 1969: 154). Esto supone, sobre todo, la identificación entre hombre y autor, que se funden en uno, como ya antes había enseñado Rousseau (Peyre, 1969: 120), y como pretendía representar Lope adelantándose a su tiempo. En el Romanticismo, el criterio de valoración artístico para los poemas pasa a ser la sinceridad<sup>305</sup>, que se emparenta directamente con las lecturas biografistas que hemos comentado, porque la extracción de datos biográficos e históricos de las obras literarias supone ya implícitamente que la poesía retrata verazmente los sentimientos y vivencias del autor (Sánchez Jiménez, 2006: 4). La crítica lopesca ha sido en su mayoría un reverso del positivismo unido a un criterio romántico, que ha dado como resultado una crítica similar a la que hacían los antiguos biógrafos grecorromanos, que deducían “el «hombre» a partir de la obra” (Saïd, 2001: 11). Así, biografismo y sinceridad se han unido en la crítica lopesca durante un largo recorrido en el que los estudiosos se han permitido juzgar como sincerísimas las expresiones de amor, sufrimiento o de arrepentimiento de Lope. No ha mostrado reparos este tipo de crítica, en general, por la incongruencia que supone afirmar que Lope es el autor más sincero y auténtico en su expresión poética y el que de forma más transparente y abierta mostró sus sentimientos amorosos y de contrición, pero hablar paralelamente de un servilismo vergonzante en sus poemas panegíricos, o de una hipocresía patente en algunos de sus elogios o afirmaciones, viendo el formulismo en algunas de sus manifestaciones y no en otras, incurriendo en la falacia intencional para hablar de sinceridad o hipocresía, y en anacronismos al tratar de extraer la concepción del sujeto en base a una representación poética, es decir, al caer en aquello contra lo que Nathalie Dauvois advertía: “confundir lirismo poético con subjetividad personal, identificación que no es pertinente al hablar de poesía pre-romántica” (*apud* Sánchez Jiménez, 2006: 11. Traducción de este autor). La sinceridad, en contra de la creencia de muchos, no puede ser tomada como criterio de valoración artística, en primer lugar porque “[s]incerity in love, in poetry and, generally speaking, in life, cannot be measured out, as Mr. Prufrock would say, in coffee spoons” (Peyre, 1969: 145-146), y en segundo, porque si pudiera ser medida sería siempre desde el efecto en el lector, y no sería más que la eficacia de cierta

---

<sup>305</sup> “The notion that sincerity is the hallmark of quality in art and that it is easily perceptible to any reader who has a heart as well as a mind became so pervading and so insidious with the romantics that a collection of the pronouncements by distinguished critics in which sincerity is resorted to after other criteria have failed would be tedious” (Peyre, 1969: 136).

retórica, la retórica de la sinceridad, que es más efectiva cuanto más se esconde a sí misma y oculta su propia existencia.

De cualquier forma, no nos libramos de la crítica subjetiva y el criterio de sinceridad, ni de la crítica psicologista: Francisco A. de Icaza creía que “[l]as más de las veces la sinceridad de Lope no es sino inconsciencia” (1927: 57), Aragón Fernández dice de los versos de Lope que son “sinceros, sentidísimos” (1932: 135), Carlos Rico-Avello en su estudio *Lope de Vega (flaquezas y dolencias)* habla de una psicopatología lopesca, y tacha a Lope de maniaco depresivo, “extremoso en sus afectos, egolátrico y melancólico”, “ciclotímico y delirante sexual” (1969: 15). Para Vallejo-Nájera, otro psicólogo, es “el eterno optimista” (*apud* Pedraza, 2001b: 227). Pero no hay que recurrir a ejemplos tempranos ni lecturas de psicólogos: de quienes menos podríamos esperar también encontramos afirmaciones como que en un texto Lope presenta “signos visibles de depresión” (García Santo-Tomás, en Vega, 2006a: 17). Juana de José Prades, en su clásica edición del *Arte nuevo*, una obra tan caracterizada por su ambigüedad, es un buen ejemplo de la contraposición sinceridad / hipocresía: “En cuanto al verso 168: «sabe Dios que me pesa de aprobarlo» es para nosotros —dicho sin ambages— uno de los más hipócritas del *Arte nuevo*. [...] «Mas, pues del arte vamos tan remotos / y en España se le hacen mil agravios / cierran los doctos esta vez los labios». Aquí sí es sincero” (en Vega, 1971: 118). Si Menéndez Pelayo opinaba que “[h]ay mucho de infantil en el poeta” (citado por Sánchez Jiménez en Vega, 2012a: 574), Entrambasaguas afirmaba que “la sinceridad autobiográfica que requiere el lenguaje espontáneo, transparente y rápido de lo popular, aparece en todo momento” (1946, III: 393), que “la sinceridad del poeta ha dominado de tal suerte a la técnica poética, que falta por completo todo recurso metafórico. En cambio, ello ha permitido, por su transparencia, que se perciba la sensación del despecho” (1946, III: 384), o que “[e]stamos ante un momento de la vida de Lope, transido de sincero dolor” (1946, III: 390). Lázaro Carreter veía, “en todo, ilusión, vitalidad, autenticidad de alma” (1966: 97), y Márquez Villanueva “un tono de sinceridad artística que aún sobrecoge” (1988: 252). Juan Manuel Rozas, sugiere que “Lope, tan hábil en callar y esconder, tiene una propensión a la sinceridad que resulta casi paradójica” (1990: 193). Parece hacerse patente, extrapolado a la lírica, el recurso dramático que Lope exponía en su *Arte nuevo* y que creemos que es la clave de este asunto: “El engañar con la verdad”<sup>306</sup> (v. 319).

---

<sup>306</sup> Barbero y Aguirre interpretan este verso en el sentido de mezclar lo verdadero con lo falso del que hablarían los preceptistas (2012: 116).



La recepción desde la sinceridad, espoleada por el propio Lope en su expresión y su estratégico comportamiento, llegó a tal punto, también en su época, que la verosimilitud, veracidad y credibilidad que se le adjudicaban excedieron los límites de la narración de su propia vida o de sus sentimientos, llegando a valer su palabra, literaria o no, como prueba de la santidad de hombres que estaban en proceso de canonización. El *Isidro* sirvió como prueba para la canonización de san Isidro y Lope en persona fue utilizado como testigo en esta (*vid. Vega, 2010e: 42-43*)<sup>307</sup>. Lo mismo ocurrió con san Juan de Dios y la comedia que Lope había escrito sobre *Juan de Dios y Antón Martín* (*vid. Maggi, 2012*), o en el mismo asunto con el poema de *La vega del Parnaso* “Canción al buenaventurado san Juan de Dios”, que se utilizó para poner al frente de una de las biografías-hagiografías más importantes sobre el portugués, la escrita por Antonio de Govea (*vid. Vega, 2015a, II: 477*). Vemos, pues, cómo de eficaz era la retórica de la veracidad y sinceridad de Lope.

Dámaso Alonso expresa cosas como las siguientes:

La primera sorpresa que Lope nos produce [...] es la de la interrupción de la vida en el arte. Todos, todos los poetas, y en cualquier época, traspasan su experiencia vital en poesía. [...] Pero la torrentera de Lope es totalmente distinta. Lo que se transparenta o se trasvasa en él, en los versos, es la vida del hombre en su pluralidad desenfundada, día a día, en sus amores y en sus odios, en sus perfiles picarescos y en sus períodos de arrepentimiento y ansia de Dios, con toda su riqueza, con toda su variación, algunas veces con una depuración o trasposición a mundo ideal, pero más frecuentemente con muchos arrastres directos, no traducidos, reales, arrancados del vivir mismo. Sí, el río de Lope arrastra muchas lágrimas, mucha sangre del poeta (1987: 420).

No solo expresa Alonso la concepción post-romántica que él mismo tiene de la lírica, con las ideas de exposición del yo (“Todos, todos los poetas, y en cualquier época, traspasan su experiencia vital en poesía”), transparencia de la expresión poética de los sentimientos (“se transparenta o se trasvasa en él, en los versos”, o “muchos arrastres directos, no traducidos, reales, arrancados del vivir mismo”, etc.), sino que revierte la falta de identidad y la pluralidad de tonos, sentimientos y voces de Lope, en unidad identitaria, por la lógica de que “es la vida del hombre en su pluralidad desenfundada”. La *variatio*, la multiplicidad de roles, posturas o máscaras no es un obstáculo para que determinados críticos hagan una lectura conjunta de su *persona* y el reconocimiento de una sola subjetividad, sino que es aprovechada para subrayar lo

---

<sup>307</sup> No fue la única vez en la que Lope participó de procesos similares a este: se sumó al intento de promoción de San Tirso al patronazgo de Toledo (c. 1596), escribió una comedia sobre el *Niño inocente de la Guardia* (c. 1603), y otra, *El rústico del cielo* (c. 1605), para el hermano Francisco del Niño Jesús. Además, participó en el proceso para canonizar a Simón de Rojas, sujeto de la comedia *La niñez del padre Rojas* (c. 1625), en cuyo proceso declaró como testigo (Sánchez Jiménez, 2018: 116).

contradictorio del sujeto, y armar una personalidad más compleja y moderna que las planas voces unitarias de los poetas anteriores de los que oíamos una sola voz lineal en sus obras publicadas conjuntamente al final de una vida ya cerrada, ofreciéndonos con facilidad y en bandeja una lectura teleológica. Unidad en la unidad y unidad en la diversidad: es también nuestra lectura la que ficcionaliza una subjetividad poética para encerrarla en un discurso abarcable por la crítica. Como escribía Inés Azar: “why do we assume, as if it were a fact, as a something «given», that a single poetic voice, the same all throughout, speaks in all the poems of Garcilaso or of any other poet? The question masked, in a sense, the suspicion that the so-called *unity* of voice, like the presupposed *unity* of literary texts, is a sometimes useful, often dangerous, fiction of criticism” (1989: 24). Estamos de acuerdo con ella y añadimos que la única forma de evitar el peligro y hacer igualmente una lectura conjunta y abarcadora de los textos de un autor es sustituir la visión unitaria de la subjetividad por el concepto de *autor* que estamos defendiendo, capaz de diferentes voces y *ethos*, variadas poses, mutable en su recepción temporal o ideológica, pero unitario en la suma momentánea de proyecciones y recepciones.

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

yo, sobre todo en los que encontremos “Lopes” o “Belardos”, con lo que esto tiene de descontextualización y tergiversación de la genericidad. Son los peligros del biografismo y la identificación de materia biográfica con confesionalismo transparente. En un apartado de esta tesis expondremos cómo Lope habla siempre de sí mismo y veremos las diferentes formas y estrategias mediante las que lo hace, pero todas ellas son desde su obra no lírica, desde la libertad que sabe que le da la ficcionalización-literaturización y la ficción biográfica más o menos velada. Lope habla siempre de sí mismo excepto cuando interpreta el papel de sí mismo, cuando habla en la primera persona de la lírica, donde construye un yo a medida de sus intereses, donde modela poses adecuadas para cada ocasión y cada público. Es en realidad en la voz del otro, en la historia del otro, donde Lope habla con más libertad de sí mismo, aprovechando cualquier resquicio en el que insertarse y con el que parangonarse. Veremos en ese apartado todas las fórmulas por las que deja traslucir y precipitarse su biografía, sus preocupaciones y su decir. Volvamos, mientras tanto a la lírica y a la supuesta subjetividad contenida en ella que tanto ha dado que hablar desde los comienzos de la recepción crítica de Lope.

Felipe Pedraza, uno de quienes mejor han entendido probablemente en la última época a Lope desde una perspectiva más abarcadora, escribió en un trabajo sobre el Fénix como poeta de la experiencia:

No hay que ser muy avisado para percatarse de que la subjetividad del poeta es una ficción, una representación de la subjetividad, por tres razones claras y –en mi concepto– poco discutibles: porque nadie conoce con puntualidad sus propios sentimientos, siempre cambiantes y contradictorios; por la imposibilidad de vaciar esas pulsiones y reflexiones estrictamente únicas e irrepetibles en el mecanismo convencional de las lenguas naturales, y porque, en el supuesto imposible de que llegara a conocerlos y fuera capaz de expresarlos, la sinceridad subjetiva iría siempre contra los intereses personales que tratamos de defender e imponer a los demás por variados medios, entre ellos las expresiones lingüísticas y artísticas. Hay, naturalmente, una cuarta razón: la subjetividad o la sinceridad en sí mismas no suponen calidad estética alguna y, por lo tanto, tienen un limitado interés para el artista y su público (2006a: 69).

Estamos de acuerdo con Pedraza en su razonamiento y sus razones, pero los ejemplos que hemos dado con anterioridad, que son solamente una muestra de los innumerables que se podrían traer a colación, demuestran que quizá sea necesario algo más que el ser avisado para percatarse de la importancia de la separación entre hombre y yo poético, subjetividad personal y retórica poética y de las emociones, de que el peso de la teoría lírica post-romántica sigue presente en nuestra concepción de la poesía. La

teoría literaria actual nos puede ayudar a comprender las razones de Pedraza desde una mayor hondura teórica, que no apele solamente al sentido común.

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

Ya en el marco de lo literario, Genette abordaba en *Discours du récit*, en su *Figures III*, la instancia narrativa recogiendo los términos de Benveniste. Para Genette *yo* solo se identifica por referencia a él mismo, y el pasado transcurrido de la «acción» que se cuenta solo lo es por relación al momento en que la cuenta; es decir, que el punto de referencia del sujeto como del tiempo es la propia narración. La *narración* es el término paralelo en poética de lo que en la lingüística general sería la *enunciación*, la instancia productora del discurso narrativo. La instancia narrativa en un relato de ficción, el narrador, es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor, y es una instancia que no tiene por qué ser idéntica e invariable a lo largo de la misma obra narrativa (Genette, 1989a: 270-272). También Todorov explica que no hay que creer que la aparición de la primera persona, *yo*, basta para distinguir el habla del autor de la del narrador personaje, pues el narrador puede decir *yo* sin intervenir en el universo ficticio de la obra, representándose no como un personaje, sino como un autor que

escribe la obra (ese “aunque lo asuma directamente el autor” que decía Genette)<sup>308</sup>. Los acontecimientos que se narran en una obra siempre son contados por una instancia, no pueden “contarse por sí mismos”, el acto de verbalización, la propia narración es irreductible. La instancia que verbaliza nunca puede ser el sujeto del enunciado. Como explica Todorov: “Cuando el sujeto de la enunciación se convierte en el sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia. Hablar de sí mismo significa ya no ser el mismo «sí mismo»” (Todorov, 2004: 105-106). Un sujeto de la enunciación que dice *yo*, por tanto, no explicita su imagen, sino que se disfraza, “todo intento de explicitación solo puede conducir a una disimulación cada vez más perfecta del sujeto de la enunciación; ese discurso que confiesa ser discurso no hace más que ocultar pudorosamente su carácter de discurso” (Todorov, 2004: 107). El yo-narrador solo existe en su palabra, en el decir; no habla como un personaje más, sino que solo cuenta (Todorov, 2004: 108).

Dice Walter Ong que “confessional literature is likely to wear the most masks of all. It is hard to bare your soul in any literary genre. And it is hard to write outside a genre” (1975: 21). Así, en el género lírico, el yo poético que se enuncia a sí mismo y que identifica directamente sujeto del enunciado con sujeto de la enunciación intenta ocultar el carácter del discurso que tiene su enunciación, oculta su incapacidad de “decirse”, porque el yo poético solo existe en su decir, es solo su enunciar palabras lo que le da realidad. Barbara Herrnstein Smith explica así la ficcionalidad de la lírica: la ficcionalidad es la cualidad característica de la literatura (lo que para Aristóteles sería en términos generales poesía, las obras de arte verbales). Al igual que cuando vemos una obra de teatro entendemos que los actos sobre el escenario no están ocurriendo, sino que están siendo representados como si ocurrieran, en los demás géneros, incluida la poesía lírica, existen esas mismas convenciones que distinguen un poema como obra de arte verbal del discurso natural. Habiendo llegado el asunto del lenguaje específicamente literario y la definición lírica hegeliana asociada a la subjetividad primopersonal a un punto poco claro, son las convenciones que gobiernan nuestras respuestas ante determinadas estructuras lingüísticas las que hacen que percibamos un texto como poema (Herrnstein, 1983: 24-25). Las convenciones para los textos líricos desde la

---

<sup>308</sup> En relación con esta identificación autor-yo intratextual, en el ámbito poético español lo explica muy bien Gil de Biedma: “resulta completamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor. La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje” (Gil de Biedma, 2001: 392).

época post-romántica, sin embargo, incluyen la ilusión de que este tipo de textos no pasan por tales convenciones de ficcionalidad, cuando en realidad, la convención subyacente fundamental de lo literario, el hecho de que es una ficción mimética, una imitación o representación lingüística, es la base de nuestra concepción del arte y la literatura, y estaba ya en las más antiguas ideas sobre la poética, aunque la lírica no se introduzca en el sistema genérico mimético de la poética clasicista hasta *L'arte poetica* de Minturno (mucho antes en las poéticas árabes que asumen la teoría mimética aristotélica desde el siglo X [vid. Wahnón, 1998: 84-93]).

No queda claro, a veces, qué es lo que un poema imita o representa, pero si tenemos en cuenta las explicaciones precedentes desde Benveniste a Todorov la respuesta es sencilla: lo que el poema representa es el propio lenguaje, el discurso, el decir humano, el acto de enunciación de un sujeto. La poesía, en contra de la apariencia, sí representa acciones y hechos, pero exclusivamente verbales, actos de habla; un poema es la representación de una enunciación, que no tiene por qué distinguirse lingüísticamente de una enunciación natural, sino que lo hace por la estructura de convenciones de los participantes en la comunicación literaria (Herrnstein, 1983: 25). Käte Hamburger puso en tela de juicio la ficcionalidad del género lírico en 1957 con *Die Logik der Dichtung (La lógica de la literatura)*<sup>309</sup>, donde excluye a la lírica de los géneros miméticos y por lo tanto de la ficción. Lo que otorga estatuto de verdad y resta la ficción a la lírica es, para Hamburger, no el objeto que se enuncia, que bien puede ser ficticio, sino el sujeto de la enunciación, que en el caso de la lírica sería real porque se propone como tal, identificándose con el poeta. Creemos que la visión de Hamburger ha sido suficientemente refutada en las décadas anteriores con muchos argumentos. Fernando Cabo Aseguinolaza explica en los mitos de Narciso y Filomela las dos grandes corrientes de la lírica contemporánea y la crítica poética moderna, la que problematiza la enunciación, una línea de influencia fenomenológica que insiste en la reconstrucción o reactualización necesaria de la enunciación a través de la lectura (Juan Ferraté, Martínez Bonati), y la de la lírica como lenguaje poético, intransitivo, desentendido de la representación y la enunciación, donde se da la desaparición del poeta como elocutor, primando la sonoridad, la melodía, la palabra. Ambas corrientes no son irreconciliables: más aún, ambas coinciden en el mantenimiento de la ficcionalidad como característica, desde diferentes puntos de vista del género lírico

---

<sup>309</sup> Alfonso Martín Jiménez (2015. Sobre todo pp. 104-117) sostiene en un estudio reciente esta misma idea, tratando de refutar a la mayoría de estudios sobre pragmática de la literatura de las últimas décadas.

como discurso literario (Cabo Aseguiolaza, 1998: 17-23). Esta idea no es solo inherente a las teorías literarias contemporáneas de uno u otro signo, sino que estaba ya presente en las teorías clasicistas desde Cascales, que explica ya la lírica como género de ficción (Wahnón, 1998: 85). Para rebatir a Hamburger bastaría con esgrimir ejemplos de poemas líricos en los que no hay un yo enunciador o donde este es explícitamente ficticio: un monólogo dramático o un poema dialógico, por ejemplo; pero incluso para la lírica que pretende ser confesional y subjetivista vemos poca cabida para la teoría de Hamburger, porque, como señala Martínez Bonati, ese sujeto enunciativo de la lírica es un hablante ficticio, ya que el carácter de realidad de una enunciación viene otorgado porque se realice en una situación comunicativa real, con la presencia simultánea en tiempo y espacio de emisor y receptor, y un poema es un “hablar imaginario” (Martínez Bonati) o una “representación de un acto de habla” (Oomen) (*vid.* Wahnón, 1998: 98-107). Para Martínez Bonati (1983: 134) “El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias es una entidad imaginaria como estas, a saber, una dimensión inmanente de su significado”, por ello insiste en que el “hablante ficticio es necesario elemento de toda literatura (poesía)” (1983: 150). La misma visión de la producción literaria como la enunciación de enunciados fingidos sostienen Searle, (1975), Ohmann (1987) y Levin (1987) para defender la ficcionalidad de toda literatura, y por tanto también de la lírica.

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

El tiempo puede ser también ficcional de dos formas distintas: un eterno presente de enunciación (“la imagen misma de la *presentez*”, dirá Pozuelo [1998: 42. *Vid.* también pp. 58-59]) que se realiza de nuevo en cada lectura (esto implica que el *yo* está también en un eterno presente, o la ficción de que el yo es invariable y unitario, etc.), o lo contrario, una enunciación intemporal, fuera del tiempo. Si la enunciación, el yo enunciador y el tiempo de la enunciación son ficcionales, representados, igualmente ficticia es la audiencia, que será también receptor representado, el *tú* o narratario (*vid.* Todorov, 2004: 109-110) implícito en la enunciación, aunque no esté plasmado o directamente apelado. La audiencia es una ficción que se representa cada vez con cada receptor concreto, que imagina bajo las estructuras lingüísticas y dentro de las convenciones genéricas y literarias no solo un destinatario del yo enunciador, sino

también una audiencia ideal del autor implícito en el texto, que reconstruimos en cada lectura desde nuestras posibilidades culturales y personales. La audiencia receptora no es solo ficcionalizada por el autor, sino también por el receptor mismo, por la propia audiencia<sup>310</sup> (Ong, 1975: 12; 1976: 6-18) y ambas partes coinciden en un escenario ficcional siempre que hablamos de literatura. Como documento escrito, esta abandona la oralidad<sup>311</sup>, pero finge continuarla, produce el nacimiento de la ficcionalidad del autor en la ficción del presente convencional en el que habla a alguien que sabemos ausente, y desde un decir pretendidamente espontáneo, que nace supuestamente de la interioridad y está apegado a sus sentimientos. Todo ello se produce desde el artificio del verso, los tropos y figuras literarias, las palabras elevadas o la medida justa y limada del endecasílabo melódico o yámbico.

Es lo que ocurre de forma tan explícita en todos aquellos textos de Lope que fueron discursos para leer o recitar en público, desde los presentes en *La vega del Parnaso* (“Al nacimiento del Príncipe”, u “Oración en el certamen en los Recoletos Agustinos”) al más conocido, el *Arte nuevo de hacer comedias*. En sus versiones impresas estos textos ejemplifican de manera transparente la ficción de la presencia, un yo que quiere identificarse con Lope emitiendo un discurso ante una audiencia. En su lectura, tanto en el momento en que salieron los discursos de las prensas en el siglo XVII como ahora, sabemos que ni el yo enunciador ni la audiencia a la que pretende dirigirse están presentes, pero simulamos un presente del discurso, una enunciación y una comunicación real a la que asistimos, siendo espectadores privilegiados en nuestra simulación. En este sentido, hablaba Juan Manuel Rozas de la *la presencia continua del yo* en el *Arte nuevo*: “El insistente primer plano del yo ante, no un lector, sino un

---

<sup>310</sup> Como dice Jiménez Belmonte hablando de la lírica de Lope: “Esa relación se logra con la complicidad de un lector que acepta el juego de máscaras y aprende a leer bajo ellas, consciente, incluso, de su propia y paulatina ficcionalización en el texto” (2001: 9).

<sup>311</sup> En el género dramático se mantiene la oralidad, pero la ficcionalización de audiencia y dramaturgo sigue siendo mutua en el pacto que se establece entre ambos. El esquema de la dramaturgia de la teoría dramática sistemática de García Barrientos lo expresa de forma elocuente, con un público dramático (actualizado en el drama y virtual) en el nivel de los personajes y un público escénico (actualizado y virtual) en el nivel de los actores representados. En cuanto al autor dramático, explica García Barrientos lo siguiente: “«[DRAMATURGO]→DRAMA→PÚBLICO»: Se puede concebir, pues, el dramaturgo como un aparato conceptual (no una persona) ausente que *ha visto* el drama en lugar (y desde el lugar) del público. Porque el verdadero sujeto de la visión dramática es el público y es el dramaturgo el que se ve obligado a identificarse con él como alguien que hubiera pre-visto lo que efectivamente sólo el público ve. Podría decirse que en el teatro es el «tú» del público el que construye un modelo del «yo» virtual que llamamos dramaturgo. El escritor de obras dramáticas puede considerarse dramaturgo precisamente en la medida en que se sitúa ante la representación imaginada ocupando el lugar del público y describe, siempre desde esa posición, lo que observa. El dramaturgo resulta así de la traslación teórica del público desde su posición de «tú» al lugar, en realidad vacío, de un «yo» dramático global” (2009: 19).



público que le escucha leer —«representar»— es un rasgo formal muy importante para la perspectiva del texto. El punto de vista es siempre ése, el de mediatizar entre la doctrina y el oyente su propio *yo*, ya captador de benevolencia, ya irónico” (1976: 58). Para Rozas “[e]sto tiñe de subjetivismo vitalista el texto de Lope. Esto hace del poema un texto vivo y, por tanto, a ratos escurridizo. Sólo estando allí, en su lectura, se podía intentar entender plenamente” (1976: 58). Sin embargo también nos dice que “el *yo* del expositor está siempre presente. Desde la primera palabra, *Mándanme*, el *Arte* es un continuo dirigirse del *yo* al *vos*” (Rozas, 1976: 58), y esto está continuamente marcado en una lectura en la que tanto uno como otro están ausentes, en una “transcripción” de un discurso que pretende consignar también en la escritura a los participantes de la comunicación a la que el lector asiste, es una ficción de comunicación que se marca más cuanto más se apela al *yo* y al *tú*.

La ficción de la enunciación en los poemas de Lope se hace aún más patente en todos aquellos que sabemos suyos pero que Lope quiere hacer pasar por textos de otro autor o que se presentan anónimos (hablaremos de ellos en otro capítulo. *Vid. infra* 4.2.1) —donde por lo tanto el *yo* enunciador es una ficción, un personaje hablante creado por Lope, aunque tenga un referente real—, o en los poemas en los que el *yo* poético es explícitamente otro, en una suerte de monólogo dramático o discurso ficcionalizado, admitiendo Lope su autoría, como dentro de *La vega del Parnaso* la “Oración que hizo don Antonio de Otero y Lanoye”. Pero también en los poemas en los que el *yo* poético se identifica absolutamente con Lope se puede observar la ficción de la enunciación. En un poema de las *Rimas sacras*, aunque podríamos aplicarlo a todos los primeros *Soliloquios* que titula *Llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados*, Carreño explica cómo “el *yo* lírico se figura de rodillas ante una cruz, abrumado por el dolor de sus pecados, compungido, deshecho en lágrimas, escindido de sí mismo” (2003, II: XXII). Se hace evidente que el momento identificado como simultáneo a la enunciación es una ficción descrita en una primera ficción que es la del *yo* enunciador escribiendo de esa descripción; el poema es una escritura que imita un acto de habla que pretende estar sucediendo en ese eterno presente lloroso ante la cruz: es una escenificación que el *yo* escribiendo rememora presentándolo como si estuviera ocurriendo en el instante de la escritura. Esta escenificación es en el fondo una forma de ocultación de la metaficción que supone el poema lírico en presente, porque sabemos que el momento de la vivencia que se narra (el *yo* arrodillado y compungido ante la cruz, en este caso) no puede ser simultáneo a la

escritura del poema, y sobre el pacto que asumimos como lectores líricos sabemos que lo que leemos es un poema y no una alocución real que se hace ante nosotros. Cualquier poema de este tipo, que establece una triple identificación Lope-yo escribiente-yo protagonista, es, en última instancia, una doble ficción, pues no solo tenemos que identificar a Lope con el poeta escribiendo esos versos, sino también a Lope con el arrodillado compungido, y al yo escribiente del poema (primera ficción) con el yo experiencial ante la cruz (segunda ficción). Por eso asombra que Carreño continúe su explicación diciendo, él también, que “[e]s muy difícil encontrar en la lírica hispánica tal ardor de sinceridad expresiva y de amargada contrición” (2003, II: XXII-XXIII). Sí detecta más adelante, sin embargo, la ficcionalidad de la enunciación lírica en cierto tipo de poemas amorosos que representan la confesión del sentimiento ante una instancia virtual que recibe la confesión: “La confesión de un sentimiento amoroso es, pues, clave en la urdimbre retórica de un buen número de sonetos. Se manifiesta a través de la fábula acaecida a un «yo» que se narra desde el presente de un pasado o a través de la *confesio* o de la confidencia de un yo (activo) que habla, y un tú que, pasivamente, escucha. Tal locución no solo establece una audiencia, un locutor o actor (quien habla, escribe o declama), sino un espacio que dramatiza la querencia amorosa y su misma alocución” (2003, II: XIX).

También García Berrio apunta al soneto amoroso del Siglo de Oro como un pequeño drama en el que el autor deviene actor, declamador de un monólogo cuyo “actante objeto o término”, cuyo tácito destinatario, es la dama. En ocasiones se introduce un “actante suplementario” (el confidente) y existe un “escenario en la acción lírica” (*vid.* Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 33). Estos poemas amorosos dramatizan una comunicación ausente a la que el lector asiste en diferido, en un pacto ficcional respecto a la temporalidad, al igual que con el *Arte nuevo*, como hemos comentado, o con el resto de poemas que pretenden ser o fueron en un momento discursos orales ante un auditorio o como todos los poemas en los que el *yo* habla a instancias de un *tú*, sea un poema de confesión amorosa a una dama, una epístola o un discurso. Aquí entendemos “la querencia en Lope hacia el dialogismo, la amistad, la polémica, la seducción, o sea, todo cuanto supone siempre la copresencia implícita de un «tú» que orienta, imanta y actualiza las palabras de un «yo»”, como decía Claudio Guillén (*apud* Mascia, 2000: 490).

Se podría esgrimir que la aplicación de las teorías contemporáneas sobre la ficcionalidad de la lírica es un anacronismo, pues la concepción de lo literario, de los

géneros y de la creación varía con el tiempo y su comprensión se ha de hacer desde la conceptualización de su propia época, pero no solo la base lingüística de las explicaciones sobre la ficcionalidad legitiman la validez “universal” de la ficcionalidad de los poemas, sino que se puede decir que el anacronismo es aún mayor si aplicamos la lectura inocente, subjetivista y biografista, que oculta la lírica como convención literaria o, más aún, asume la convención de que la lírica carece de ellas e identifica hombre y poeta asumiendo la sinceridad y la transparencia expresivas, porque esta forma de concebir lo poético es post-romántica, como hemos explicado, y no es aplicable a la lírica precedente, así como pertenece ya a la modernidad el concepto de sinceridad que manejamos<sup>312</sup>. Hemos visto, además, cómo Cascales, en sus *Tablas poéticas*, ya explicitaba la ficcionalidad de la lírica en virtud de su modo imitativo, llevando algo más allá las explicaciones de Antonio Minturno (Wahnón, 1998: 85). Pero incluso Minturno, aplicándolo a la lírica amorosa petrarquista, ya señalaba a la voz poética del poeta o su *persona* como una identidad diferenciada. Formuló una *persona* petrarquista estilizada similar a la contemporánea voz lírica del poeta, manteniendo que el poeta dejaba a un lado su propia persona y tomaba la de un amante estilizado cuando se dirigía a su amada: “...quando il Poeta parla ad altrui par che deponga la persona del Poeta, e ne prenda, o tenga un’ altra. Perciocchè nel Petrarca due persone intender possiamo: l’una del Poeta, quando egli narra; e l’altra dell’amante, quando dirizza a Madonna Laura il suo dire”. Así, a comienzos del siglo XVII, el formalismo de un hablante lírico convencional llegó a tal artificialidad que todos los poetas tomaban el rol de amantes cortesés, sin ya siquiera fingir que eran ellos mismos tales amantes. Algunos títulos de poemas de Góngora revelan el ejercicio retórico poético que suponía: “En

---

<sup>312</sup> Estamos de acuerdo con John Martin en ver la sinceridad entendida como expresión directa de los sentimientos y pensamientos en la enunciación como una categorización moderna, a pesar de las explicaciones del nacimiento de la sinceridad como concepto en el Renacimiento: “This new emphasis on the self as a subject is even more apparent in the Renaissance invention of sincerity. Like many words that eventually gained a wide currency, sincerity had many significations. Before the Renaissance, the word «sincere» had generally referred to something (often a material substance such as a liquid or a metal) that was pure or unadulterated, but in the sixteenth century, as the eminent literary historian Lionel Trilling argued in a famous essay, sincerity became a moral category, referring, as Trilling put it—concisely but usefully—«to a congruence between avowal and actual feeling». That is, in the midst of the sixteenth century (although there is some evidence that this new moral meaning of sincerity had begun to appear in earlier Renaissance writers such as Petrarch and Valla), we discover a growing moral imperative to make one’s feelings and convictions known. Indeed, I would argue that this is a characteristically modern concern: to state that someone is sincere or not sincere, to see particular utterances and works of art and literature as essential expressions of individual selves, above all, to desire to connect speech with feeling. The sixteenth and seventeenth centuries explored many facets of this ideal” (1997: 1326).

persona de un galán a una dama que le había ofrecido ir a un jardín”, “En persona de un portugués, a una dama que le había dado un búcaro”, etc. (Brown, 1974: vi y 110).

No solo los tratadistas y teorizadores de la época eran conscientes de la entidad especial que suponía el yo poético en un poema lírico, sino que también los creadores, como vemos, entendían y ejercían la enunciación lírica a sabiendas de este presupuesto. Lope no fue, por supuesto, una excepción, a pesar de la continua ficcionalización de su vida y la insistencia en identificase a sí mismo con el yo de sus poemas. Como escribió Blecua y asume también Trambaioli, “[n]ingún poeta español ha tenido tanta capacidad como Lope de Vega para transformar su propia vida en auténtica poesía, y lo curioso, a su vez, es que además tuvo conciencia muy clara de este fenómeno” (en Vega, 2005a, 48, n. 99). Lope utiliza su vida desde el comienzo de su producción como materia para su escritura, pero queda lejos de ser un biografismo inocente o ingenuo, sino que la dirección de la relación de su vida y su obra es bidireccional: su obra configura su vida (“mi vida son mis libros”, dirá en *La Filomena*, vv. 193-195) del mismo modo que su vida es proyectada sobre su obra, pero ya atravesada por lo literario. Como escribía Pedraza, “voz y carne se aúnan en Lope y se espolean mutuamente. A menudo el autor confunde una y otra. Convierte su biografía en creación literaria, al tiempo que actúa en la vida real de acuerdo con los modelos que le ofrecían los libros y la creación poética popular” (en Vega, 1993-1994, I: 32)<sup>313</sup>. Esto se manifiesta en una plasmación de un yo que no es solo amante o penitente, sino que es sobre todo poeta, autor, no únicamente como sujeto escribiente o elocutor, sino también como sujeto vivencial de los hechos que se cuentan. El yo objeto de la enunciación es también un yo poeta, autor, además, de éxito<sup>314</sup> y con una serie de características que son más un desiderátum en la vida de Lope que una realidad. El yo poeta que pretende ser referente de la enunciación primopersonal de la lírica de Lope es aquel que a Lope le gustaría ser como poeta, es la representación de su yo deseado, no de su yo real. Como bien dijera Pedraza, “[d]esde su juventud, nuestro poeta quiso encontrar en la literatura lo que la realidad le negaba.

---

<sup>313</sup> Explica también que “[é]l no tenía el deseo explícito de transformar la expresión literaria. Al contrario, por los años en que se publican las *Rimas* sus esfuerzos se dirigían a convencerse de que su realidad vital cabía en los moldes preexistentes, y a ellos parece ajustar su comportamiento. El resultado fue un poemario nuevo donde vida y creación se confunden” (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 93).

<sup>314</sup> La visión triunfalista y de verdadero mito de Lope, en contraposición a otras obras en las que el mismo autor se presenta abandonado, olvidado por los poderosos, no correspondido en su valer y sus méritos, etc., es explicada así por Pedraza: “En estas manifestaciones habría mucho de espontánea efusión de los amigos y admiradores del poeta, pero no hay duda de que se trata —para decirlo con palabras de hoy— de una operación de imagen dirigida por el propio Lope. Fue una campaña coronada por el éxito. Hasta sus enemigos contribuyeron a ella (no hace otra cosa el ya citado soneto «—Lope dicen que vino...»). No era algo improvisado o azaroso, sino el propósito de toda una vida” (en Vega, 1993-1994, I: 13).

En una primera etapa, esa ansiosa busca de una imagen consoladora de sí mismo cae en ingenuas puerilidades. Los romances de Gazul, Zaide y Azarque son un esfuerzo, grotesco y patético, para acomodar la sórdida realidad en que vive a la desaforada fantasía heroica que le gustaría vivir” (en Vega, 1993-1994, I: 10). La estrecha relación entre vida y obra en Lope es, como se observa, compleja; Avalle-Arce notaba incluso cómo “Lope no sólo ha hecho materia poética de su vida, sino que en alguna oscura manera su poesía ha llegado a ser augurio de su vida” (en Vega, 1973: 34). Hay muchos indicios que nos van señalando en Lope la conciencia de su actividad escritural en relación con su vida, puesto que lo que poetiza, a su vez, es su vida imbuida de literatura, dramatizada, idealizada, hecha obra.

Los dos elementos fundamentales para entender y rastrear la ficcionalidad de la lírica lopesca son la pretensión de identidad entre el Lope hombre y el yo poético y la autoconciencia autorial. La falta de correspondencia entre la realidad supuestamente referida en el momento presente y lo expuesto en el poema que pretende identificarse con ella marcan una conciencia de la maleabilidad de la imagen del yo que se muestra en la lírica. No podemos decir que Lope mienta cuando en un poema la realidad no se corresponde con lo enunciado, cuando, por ejemplo, el yo poético habla en presente y dice tener una edad inferior a la que sabemos que tenía en la etapa de escritura del poema, o cuando afirma que son los últimos versos de amor que escribirá (*vid.* Vega, 1993-1994, I: 160) o que publicará en breve obras que no llegaron a existir, porque la enunciación lírica no admite tales apreciaciones, pero sí nos sirve para sospechar de la inocencia con la que Lope traslada su vida a su poesía. Quizá por eso Juan Manuel Rozas describió a Lope en más de una ocasión como un “escritor falsificador de autobiografismo” (1990: 74 y 186). ¿Por qué se ha dado tanto crédito a la afirmación intratextual de que participó en la Armada Invencible si en los mismos textos donde lo afirma dice que era entonces apenas un adolescente, cuando sabemos que Lope contaría ya con más de veinticinco años (*vid.* Schevill, 1941)? Como en esas ocasiones, se puede ver una tendencia general de Lope a “quitarse años” en su yo proyectado en su lírica y a mostrarse más joven de lo que era (Rennert y Castro, 1968: 26), a pesar de que el propio Lope pone en boca de Teodora en *La Dorotea*: “La tema deste mundo más general es quitarse años a sí y ponérselos a los otros; y es necesidad inútil, porque lo mismo piensa a un tiempo el que se los pone al otro, y cada uno se los quita” (Vega, 1996: 102).

Lope continúa el uso de la primera persona que se daba en la lírica petrarquista y renacentista en general, sumándole además un esfuerzo por identificarse con el yo

poético para que todo el mundo lo reconociera como el amante o el penitente en sus poemas. Desde el mismo título que decide utilizar para sus colecciones líricas más importantes, con el marbete *Rimas* para sus (después llamadas) *Rimas humanas* y para sus *Rimas sacras*, marca el petrarquismo en el que pretende inscribirse y el *genus* lírico, “entendiendo esto último como la formalización de un discurso meditativo en verso surgido de las experiencias de un *yo* lírico que plantea una visión personal y subjetiva” (García Aguilar, 2006a: 39)<sup>315</sup>. Da, así, una clave de lectura subjetivista y confesionalista desde la demarcación genérica y de una tradición. Petrarca concebía su *Canzoniere* no ya como los cancioneros medievales, que rebasa y supera, sino como un discurso unitario que expone su vida completa a través de su escritura, como una unidad orgánica de sentido en la que todas las piezas colaboran solidariamente y en paralelo a su biografía, por lo que se ha identificado en su obra *yo* lírico con sujeto histórico. Gaylord diría que “[i]n Petrarchan sonnets, convention causes us to expect that the speaking subject is quite likely also to be the *grammatical* subject of the utterance, probably identified not by a noun but by a first-person pronominal or verbal form” (1993: 237-238). Como dice Ruiz Pérez, esta identificación hombre-poeta-personaje, que se daría desde Petrarca pero también en la *Vita nuova* de Dante, y que arrastra llevándola al límite la marca del «yo» desde la poesía grecorromana, especialmente de los elegíacos romanos, a través de la lírica provenzal y cortés y el *dolce stil nuovo* (2009: 152), “refuerza el sentido de un desplazamiento que lleva del orden colectivo medieval al despertar de la conciencia individual del Renacimiento” (2009: 110).

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

---

<sup>315</sup> Como también explica Ruiz Pérez, “[l]a perspectiva primopersonal venía siendo una característica genérica de la poesía lírica, que acaba definiéndose en el sistema tripartito de los géneros como el espacio del «yo», relacionado con la intimidad, la conciencia y la experiencia individual, además de con una determinada tonalidad lingüística, con la confesionalidad y la expresividad como paradigma” (2009: 152).

Pese a la variedad de *yoes*, tonos y *personae* en la obra lírica de Lope respecto a la lírica del *Canzoniere* petrarquista, Lope sí sigue esta tradición poética en la identificación hombre-poeta-yo poético, que estaba presente sobre todo en la figura del amante. Da igual que el poeta fuera un noble cortesano que un sacerdote o un joven dramaturgo<sup>316</sup>: es tópico fundamental petrarquista la identificación con los lamentos amorosos y las confesiones apasionadas de los poemas. El poeta asumía esa identificación en una utilización de la primera persona aparentemente inocente (“the poets [del Renacimiento italiano e inglés] often prided themselves [...] on their ability to translate directly the emotions of their hearts into verse” [Peyre, 1969: 21]), los comentaristas continuaban la confusión fuera del texto (caso claro son las exégesis iniciales de la obra de Petrarca<sup>317</sup> o las *Anotaciones* herrerianas a los versos de Garcilaso, que insisten en el biografismo, aunque el propio Herrera como poeta atendiera más en su lírica a un lenguaje que sabía codificado [Ruiz Pérez, 2009: 28 y 190]), y el tópico era aceptado y asumido como tal hasta su olvido. Así fue durante todo el siglo XVI, llevándose al extremo con la lírica de Lope gracias a su propia insistencia, hasta revertirse en una lírica marcada por la distancia estética, la conciencia constante de la literariedad y artísticidad del producto lingüístico y la objetivación afirmadora de la conciencia autorial, lo que se plasma en la artificiosidad lingüística, el cultismo, la filigrana poética del gongorismo y sus poemas mayores<sup>318</sup> (*vid.* Ruiz Pérez, 2009: 32-33 y 237; 2010b: 55 y 99).

---

<sup>316</sup> Como dice Ruiz Pérez, “[e]l tópico propicia durante varios siglos la confluencia de distintos modos poéticos, sin distinción de la específica naturaleza de los distintos autores. Así ocurre con poetas «sin biografía», como representan los casos extremos de Herrera y Calderón, o, en el extremo opuesto, los escritores que alimentan directamente su poesía con la materia tomada de su propia vida, ya sea en la dimensión más política y moral, como Quevedo, ya sea la más apasionada y crudamente personal, como hiciera Lope, sin excluir los poetas que, al modo de Garcilaso y Góngora, hallaron la fórmula para sublimar sus avatares biográficos” (2009: 28). Para el caso del yo poético de Góngora *vid.* Carreira (1998: 121-159).

<sup>317</sup> “La realidad de esta autobiografía o su carácter fictivo o simbólico fue discutida desde la aparición de la obra de Petrarca” (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 23, n. 22).

<sup>318</sup> En una obra reciente Víctor Pueyo explica el carácter cultista de la poesía gongorina desde la concepción del yo en el Siglo de Oro, quizá a sabiendas de lo que escribía Inés Azar (“What readers like Ciplijauskaitė, Jammes, Paz and perhaps even the rest of us miss [in Gongora’s poetry] is a *yo*” [1989: 236]): “Góngora, en otras palabras, no «se» expresa cuando escribe, sencillamente porque esta noción del yo como «sujeto libre», como elemento configurado a partir de su esfera privada, no existe en la sociedad neoestamental de la España del siglo XVII. Sólo cuando se desarrollen plenamente las relaciones de producción capitalistas, a partir del XVII-XIX, el «yo» pasará a ser la piedra de toque de «lo poético». Pero en este momento, ni lo privado es un espacio de legitimación de lo escrito/público ni lo poético se puede separar de sus funciones como saber e institución. Góngora insiste mucho en el carácter prolijo o laborioso del proceso de escritura, en la escritura poética como trabajo, toda vez que la inspiración íntima o el soplo interior que caracterizaba a la poesía en las formaciones sociales burguesas no ha hecho todavía su aparición. Si Góngora quiere escribir desde el yo, tiene que escribir el «yo» primero. Y, claro está, si el yo no es algo puesto de antemano, Góngora se lo tiene que encontrar escrito: el yo tiene que coincidir

Lope sigue, por tanto, la identificación del yo poético consigo mismo que estaba ya presente en el petrarquismo anterior como tópico, especialmente amoroso. Tanto García Berrio como Pozuelo señalan el carácter tópico del conjunto de la lírica amorosa del Siglo de Oro, de la que los poetas no pretenden desviarse, sino en la que pretenden inscribirse. Un tópico fundamental en ese imaginario es “la coincidencia entre *sujeto de la enunciación* y *sujeto del enunciado*” (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 32). Lope sigue, por tanto, la tradición de apelar a la experiencia propia para ser reflejo de la del interlocutor, que estaba ya en los viejos manuales de predicadores para dar fuerza a las afirmaciones (Vega, 1993-1994, I: 32), pero lo subraya a cada paso, esforzándose por que esa identificación sea clara y constante. La manera más nítida de señalar a su propio yo histórico es el biografismo incluido en sus poemas, que es seguramente, como dice Díez de Revenga, una de las notas más peculiares de su lírica frente a la de sus contemporáneos (1980: 264). En las *Rimas* el biografismo que utiliza generalmente es el de sus amores, aprovechándose la identificación previa que ya había conseguido del protagonista con el Lope amante gracias a sus romances. En estos, la reiteración de los mismos pseudónimos (Belardo, Zaide, Filis, etc.) y los parecidos con su vida amorosa (que el mismo Lope divulga como chismes [*vid.* Carreño, 1978: 70]) dan las claves para la interpretación biografista de su lírica primera, aunque Sánchez Jiménez afirme que “[n]o existen datos suficientes para juzgar si el Fénix procuró que sus romances se leyeran *biographico modo* o si esto fue una tendencia ajena a sus designios” (2006: 22). En el poema “Lope de Vega a Liñán” se autorrepresenta como poeta recopilando sus escritos, y asume como tantas veces los verdaderos sentimientos de los que los poemas eran resultado: “Ayer con mis papeles hice cuenta, / Y hallé, sin otras muchas niñerías, / Cuyo perdido tiempo me atormenta, / Cien sonetos, diez pares de elegías, / Como zapatos viejos desechados; / Vivos retratos de pasiones mías” (*apud* Entrambasaguas, 1946, III: 437-438). Lope cierra una estrategia circular quejándose por las murmuraciones de su biografía amorosa deducida de su poesía pero haciéndolo a la vez que desvela su identidad en los pseudónimos y que los utiliza en obras de otros géneros. En un romance se queja de

que ciertos poetas mozos  
dan en llamarse Belardos,

---

exactamente con la escritura. Así, donde la palabra sustituye a la sangre en el orden simbólico, el lenguaje es el linaje en el que Góngora se va a inscribir. De esta manera se explica la importancia del cultismo en su poesía (y su capacidad de crear, incluso, toda una escuela o progenie poética, seducida asimismo por esta promesa de verticalidad). Por eso Góngora es culterano” (Pueyo, 2014: 54). Sobre la ausencia del yo y el *self* en la poesía de Góngora, *vid.* también Smith, 1986: 65-74.



hurtándome el nombre solo,  
sustitutos de mis bienes,  
y libres de mis enojos,  
revocan mis testamentos,  
de mi desdicha envidiosos (2015b: 368-369).

Hace así una reivindicación de la propiedad del pseudónimo *Belardo*, no solo identificándose con él, sino apropiándose de nuevo de los sentimientos aparejados (mis bienes, mis enojos, mi desdicha). En otro romance da también claves de interpretación de los pseudónimos a través de terceros implicados:

Quiso *Riselo* a *Narcisa*  
y *Liseo* quiso a *Lisis*,  
que después por otro nombre  
*Belardo* la llamó *Filis*.  
*Aquestos tres de la fama*  
que tantos versos escriben  
y el pantuflo cordobés  
que tanto celebra a *Nise* (Entrambasaguas, 1946, III: 422-423).

En *La vega del Parnaso* encontramos otro ejemplo de cómo desvela sus disfraces, esta vez a través de la autocita de un romance donde la retrospectiva realista ya ofrecía claves para la descodificación: en *Porfiando vence amor*, una de las comedias, leemos

Que bien sabes tú que dijo  
un poeta, de la inmensa  
copia en que al mundo fatigan,  
que los trabajos obligan  
a lo que el hombre no piensa (Vega, 2015a, II: 244).

Los versos de la comedia, que fueron otras veces repetidos por Lope y por otros muchos poetas contemporáneos (como Salas Barbadillo [Entrambasaguas, 1946, III: 545-548]) y que según Montesinos llegaron a hacerse proverbiales, citan los del célebre romance lopesco “Hortelano era Belardo”, en el que apuntaba el complemento “de las huertas de Valencia”, en referencia a su destierro, y se autorrepresentaba después como un “espantajo de Higuera”, mostrándose consciente de su situación, representando “la teatralización de un «yo»” (Carreño, 1982a: 44) y autoparodiándose (*vid.* Carreño, 1978: 163):

De los vestidos que un tiempo  
trujo en la corte de seda,  
ha hecho para las aves  
un espantajo de higuera [...] «¡Oh ricos despojos  
de mi edad primera  
y trofeos vivos  
de esperanzas muertas!» (Vega, 2015b: 282-285).

En la comedia *La devoción del Rosario*, los versos finales, donde el autor suele autorrepresentarse en algún tipo de referencia metaliteraria, enlazan al autor —la comedia era conocida de todo el mundo como de Lope, y se conserva, además, manuscrita— con Belardo, que es quien la ofrece, nombrándose con el pseudónimo pastoril que lo identificó en romances y comedias durante tanto tiempo, y mostrando una actitud que en lugar de ocultar, desvela: “así os lo ofrece Belardo” (Oleza, 2014: 387, n. 28). Lo mismo ocurre en *El acero de Madrid*, que finaliza “Aquí acaba la comedia, / en vuestro nombre, senado, / del *Acero de Madrid*. / Bésaos las manos Belardo” (Vega, 2000a: 297).

El romance “Oídme, señor Belardo” satiriza los muchos disfraces bajo los que se oculta el ya conocido pastor, que es, a la vez, el protagonista del romance morisco “Sale la estrella de Venus”, y los amores con la pastora Filis. Como dice Carreño, “[l]a variedad de nombres que a sí mismo se ha atribuido le obliga a concluir: «Recoged vuestro gabán, / y echad el zurrón al hombro, / no deis causa que se diga, / Belardo, que estáis ya loco»” (1978: 132).

Aunque a largo plazo el autobiografismo de Lope, que aireaba a los cuatro vientos sus escándalos amorosos, no lo benefició en absoluto, siendo un inconveniente para su imagen de escritor serio de corte, aspirante a cargos en el reino y a posiciones de relieve en el campo literario y de poder (como dice Sánchez Jiménez, “aunque quizás no lo sospechara, Lope no controlaba totalmente la explosiva mezcla de vida privada y literatura. Esto le llevó al escándalo, y a tocar fondo” [en Vega, 2012a: 16]), era consciente de que la difusión literaria de su vida privada, más allá de su gran capacidad, le estaba trayendo gran celebridad y fama, convirtiéndose en la comidilla de la corte.

Lope fomenta la interpretación biográfica, además, porque con ello se presenta de forma implícita como un poeta al nivel de los que antes pretendieron hacerlo igual, como Virgilio, Petrarca o Garcilaso (en la secuencia intuimos también que el género, en este caso el bucólico, puede tener que ver con este afán<sup>319</sup>), ganándose así la autoridad de estas figuras con las que se parangona (Sánchez Jiménez, 2006: 15). En Lope el

---

<sup>319</sup> Lo observamos en el siguiente comentario de Eugenia Fosalba: “El objetivo no es propiamente Virgilio, pero partiré de sus bucólicas para dar un contexto a ciertos conatos de autobiografismo que se detectan en las églogas de Garcilaso, más concretamente en la III, temprana culminación renacentista en lengua castellana de la tradición milenaria. El *leitmotiv* será el tratamiento de la alegoría autobiográfica, o mejor, esa vaga insinuación de alegoría autobiográfica que es uno de los rasgos comunes de la multiforme bucólica: el sabor de la propia experiencia vivida se disgrega en distintos estratos de la égloga, cuyo aspecto de búsqueda sencillez y aire de *rusticitas* armoniza siempre con la más artificiosa de las convenciones” (Fosalba, 2009: 40).

carácter emocional y vitalmente exhibicionista, romántico como se ha dicho a veces, es en buena parte imitación de experiencias poéticas previas. Catulo, Ovidio, Tibulo o Propertio servirían a Lope como modelo para inscribirse en la tradición de la confesión autobiográfica, que se había consolidado y triunfado en la poesía culta europea con el petrarquismo. Lo que pudo aportar Lope fue la renovación de la retórica de la sinceridad por la que rejuveneció la expresión confesional, desautomatizando las palabras que se habían ido desgastando y cuya experiencia referencial ya no resultaba creíble. En Lope, cuya vida y amores eran sabidos por todos, esa expresión confesional se renovaba haciéndose de nuevo creíble (Pedraza, 2006b: 77-78). No solo deja implícita la idea comparativa con los autores experienciales anteriores, sino que se precia, con la misma facilidad con la que hemos visto que se quejaba, de que se hable y se especule de su vida privada, como se hacía con Ovidio. Para ello se presenta en la comedia *Los locos de Valencia* con su pseudónimo de Belardo parafraseando unos versos del poeta latino que señalan precisamente esta situación, como un hombre que “escribe versos y es del mundo fábula / con los varios sucesos de su vida”<sup>320</sup> (Vega, 2003b: vv. 2550-2551). Lope presenta alusiones semejantes en la comedia *La prueba de los amigos* y en las *Rimas de Burquillos* (Sánchez Jiménez, 2012: 16, n. 1), y se identifica también con Ovidio en el romance “De pechos sobre una torre”, en el que haría referencia a unos versos de las *Heroidas*, y en las alusiones a su feracidad, como en la dedicatoria a la *Historia de Tobías* (“que se me ofrecían casi atropellados los pensamientos, y como dijo Ovidio: Venían a mis versos / acomodados números / de propia voluntad, que no forzados, / hallándose la pluma / dicho cuanto quería”) (Carreño, 1978: 178; Sánchez Jiménez, 2008a: 249-250), pero la aparición de Belardo parafraseando a Ovidio como hombre famoso por sus versos y su vida es de especial relevancia dado el contexto de la comedia, como explica Sánchez Jiménez:

el problema que pone en marcha la obra, el asesinato del príncipe Reinero, resulta ser una ficción que, a su vez, desencadena una serie de engaños metateatrales. En este ambiente, la aparición de Belardo puede leerse como una reflexión metaliteraria sobre el público que tiende a tomar al pie de la letra las indicaciones del autor, y que identifica totalmente a Lope con Belardo (Sánchez Jiménez, 2006: 24, n. 11).

---

<sup>320</sup> Como indica Pedraza, “[e]l ser fábula o habladuría de la ciudad es tópico que se encuentra en Horacio (*Épodos*, xi, 7-8): «Heu me, per urbem, nam pudet tanti mali, / fabula quanta fui». Lo retoma Ovidio (*Amores*, III, 1, 17-22) y reaparece en el soneto 1 de Petrarca: «Ma ben veggio or si come al popol tutto / favola fui gran tempo...» (en Vega, 1993-1994, I: 496, n. 2). *Vid.* también Sánchez Jiménez, 2018: 63. Ni siquiera en el dato autobiográfico de cómo el vulgo tomaba su poesía como autobiografía se separa Lope de la tradición, por tanto.

En el soneto 142 de las *Rimas* también hace referencia a la difusión de su vida privada entre los habitantes de Madrid: “Hermosa Babilonia en que he nacido / para fábula tuya tantos años” (Vega, 1993-1994, I: 495), y se repite también esta idea con variaciones en *La hermosura de Angélica*: “Amé furiosamente, amé tan loco / como lo sabe el vulgo, que me tuvo / por fábula gran tiempo...” (Vega, 2005a: 679-680), o en *La Dorotea*: “Díxome un día con resolución que se acababa nuestra amistad, porque su madre y deudos la afrentaban; y que los dos éramos ya fábula de la Corte” (Vega, 1996: 328).

En una canción que se publica en 1605 en las *Flores de poetas* recogidas por Espinosa anota también la expansión que había tenido la lectura biográfica de sus poemas, y pide ayuda a las musas para que el “vulgachón” que le adivina, es decir, que le identifica con el protagonista de sus poemas, no lo entienda y deje de murmurar sobre él:

Pues que de mis versos y pasiones  
Todo el mundo presume,  
Y no hay necio que pierda su alcaldada,  
Quiero mudar de estilo y de razones,  
Y pues la misma pena me consume,  
Tomar la lyra menos bien templada.  
O vos rubia manada,  
Y todas las demás, que paso a paso  
Pacéis los alcaceles del Parnaso,  
Préstame vuestra ayuda, o melecina,  
Para que el vulgachón que me adivina  
No entienda los concetos  
Que entre vuestras albardas van secretos,  
Que si escribiendo en socarrón estilo,  
Segunda vez pretende  
Hacer glosa a mis versos, desde agora,  
de los que habitan el Egipcio Nilo,  
A los que en la Etiopia el Sol enciende,  
En los bordados Reynos del Aurora,  
Donde el árabe mora,  
Aprenderé la lengua no entendida,  
Dejando escura fama en larga vida:  
Mas yo fío, Piérides, que en tanto  
Aflojaréis las cinchas a mi canto,  
Y que en ese lenguaje,  
Leteo me dará franco pasaje” (*apud* Zamora Lucas, 1965: 94).

La misma canción le sirve, modificada, para incorporarla como uno de los poemas de las *Rimas de Burguillos*, hilvanando la identidad con el heterónimo, y aceptando, desde la pantalla de Burguillos, con algunos de los versos que incluye en la nueva versión, su parte de responsabilidad en la lectura biografista que el público hizo de sus poemas: cambia “Y no hay necio que pierda su alcaldada” por “culpa de mis hipóboles causada” (Vega, 2005b: 339).

No es esta de las *Rimas de Burguillos* la única vez que aparece la asunción de la hipérbole en su poesía; en otra obra del último Lope, la exageración del sentimiento se presenta clara ante nosotros como una poética para todo aquel que juegue con la identificación yo poético-yo real. La emoción es real, y el poema parte de ella, pero la fantasía la aumenta hasta excederla, utilizándola solo como materia, excusa o trampolín de algo que cobrará una dimensión más grande que la del sentimiento del que surgió:

¿Quién pudo amar de veras  
que versos no emprendiese?  
Las acciones primeras  
de amor es lamentarse en armonía,  
*porque la fantasía*  
*elige luego hipérbolas que puedan*  
*significar las penas o las glorias,*  
*que al sentimiento, si es posible, excedan* (Vega, 2002c: 168) (la cursiva es nuestra).

Al igual que en muchas otras obras poéticas de Lope no eminentemente líricas, como *La hermosura de Angélica* o *La Jerusalén conquistada*, en las que introduce detalles biográficos para presentarse como el narrador (Sánchez Jiménez, 2006: 68), en el *Laurel de Apolo* también favorece, de la misma forma que en los romances y las *Rimas*, la identificación entre narrador y autor mediante la inclusión de referencias autobiográficas, o con unos versos dedicados a su padre, con lo que, como explica Giaffreda, “[l]a voce autorale coincide dunque, una volta di più, con l’autore stesso, il vissuto entra dentro de la poesia” (en Vega, 2002c: 33). Así, pese a la propia ficcionalidad de los versos, podemos tomar su contenido como afirmaciones aceptadas por Lope, que se proyecta de manera consciente y voluntaria de forma directa en el narrador hablante.

Lope era muy consciente de la ficcionalidad de su poesía, como vemos; no en el sentido de que los sentimientos expuestos fueran falsos, pero sí en el de que estos eran una materia a partir de la que crear, con la que practicar el moldeado de su lenguaje, que exacerbaba líricamente todo lo emocional de lo que había partido. Tenía bien clara Lope la separación entre la vivencia pura, desnuda de lenguaje, y la que ha pasado por la conversión de la palabra, la experiencia tras la literaturización. Como expresaba Trueblood: “It goes without saying that in Lope as in any other artist truth and poetry, however close, are wholly distinct domains; the passage from one to other is not a transposition of key but an absolute change of medium. No one understood this better than Lope himself: «No me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruiseñores, tengo más voz que carne»” (1974: 3).

Los versos anteriores a la aceptación de la exageración que supone la literaturización del sentimiento en el fragmento del *Laurel de Apolo* nos dan la pista de uno de los argumentos más utilizados por Lope para su identificación con el protagonista de sus poemas: “¿Quién pudo amar de veras / que versos no emprendiese?”. La idea de que amar y hacer versos de amor es una misma cosa y no se puede dar la una sin la otra le sirve para justificar el confesionalismo inevitable de sus poemas, y para emprender un enlace metafórico muy fructífero entre amor y escritura-amante y poeta que llevará a muchos pasajes metaficcionales que entrañan un juego de ocultación y alumbrado de la ficcionalidad de las escenas enunciativas que presentan sus poemas amorosos (ya adelantaba Sánchez Jiménez que “debemos entender las diversas invitaciones a leer su poesía de modo biográfico, que son numerosísimas, como tantas llamadas de atención sobre la ficcionalidad de esta biografía” [2006: 12]). Así, incluso en los escritos privados, como las cartas al duque de Sessa, pregona que es el mismo amor quien habla: “donde habla amor puro no hay cosa más extranjera que los colores retóricos; así me pasaba, así lo escribía, solicitando más a la voluntad que al entendimiento” (Vega, 2018a: 480). Hubo en el campo literario quien se sorprendía y admiraba de la utilización de la materia personal (como escribía Juan Rufo en sus *Seiscientos apotegmas*: “Locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos”). Los hermanos Argensola debieron de quejarse en varios lugares de los poemas autobiográficos de Lope, aunque no fuera él el único que ejercía tal práctica en sus romances (Liñán de Rianza también lo hacía). De Bartolomé Leonardo conservamos los versos que califican al Lope escondido en sus romances de “enfado general de nuestros días”:

Hoy estuvimos yo y el Nuncio juntos,  
y tratamos de algunas parlerías,  
echando cantollano y contrapuntos.  
Mas no se han de contar como poesías,  
pues no eres Filis tú, ni yo Belardo,  
enfado general de nuestros días” (Vega, 1993-1994, I: 332).

A un poema similar a este es al que contestaría Lope en el soneto 66 de las *Rimas*, dedicado a Lupercio, donde le interpela, respondiéndole:

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

La identificación entre amor y escritura (*vid.* Egido, 2003a: 53) se erige en centro semántico del poema, y subraya la doble cualidad del autor, amante y poeta, y la

identidad absoluta e indivisible entre ambas facetas. El hecho de que el soneto sea una contestación a un escrito anterior de un poeta real y conocido, y que se dirija en segunda persona directamente a él, da verosimilitud y suma un argumento más a la asociación entre el yo poético —que está rompiendo una lanza por el biografismo y la identificación entre amar y escribir— y el Lope hombre-amante-escritor, ya inseparables. Lo mismo ocurre en todos sus poemas epistolares de las *Rimas* que se dirigen a personajes conocidos, desde Lope escribiendo a Liñán, a Gaspar de Barrionuevo o a Juan de Arguijo, personajes que aparecen desde los mismos títulos en poemas titulados “Epóstola a...”, y con tonos amistosos y cercanos que asimilamos al tipo de relación que uniría a Lope con ellos, lo que cubre de verdad la apariencia del poema. De la misma forma lo vemos en “A Claudio”, la extensa epístola poética a su gran amigo en la que Lope se extiende en muchas consideraciones. Lope aprovechaba este subgénero poético a sabiendas del efecto que conllevaba, pues, como explica Jiménez Belmonte, “[e]l escritor de epístolas poéticas era, sobre todo y como premisa al pacto de no ficcionalidad en la que descansaba el género, el escritor sincero, dispuesto a desnudar el interior de su existencia al amigo” (2001: 6). En “A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla” dirá también “lo que dixo Tulio de Anacreonte, que *tota Poesis amatoria est*” (Vega, 1993-1994, I: 135). La identificación de elementos externos, vitales, e incluso físicos, delatores metonímicos de las emociones interiores, con elementos asociados a la escritura es constante para que el vínculo quede siempre claro: “mis lágrimas, mis versos, mis suspiros / de olvido y tiempo vivirán seguros” (Vega, 1993-1994, I: 479), pero a veces esa identificación cae del lado de la literatura, marcando, quizá sin querer, el carácter literario que tenían ciertos amores de Lope, como en “dame a escrevir como a penar sujeto” (Vega, 1993-1994, I: 523), o en “sujeto de mi lengua y de mi pluma, / cuya hermosura me ha de hazer eterno” (1993-1994, I: 577), ambos pasajes donde debemos recordar que *sujeto* era el tema de una obra.

La apelación a la experiencia tan característica en Lope, a la propia y con ella a la del lector, es lo que le sirve para soldar esta asociación. Ejemplos claros en las *Rimas* son aquellas en las que no utiliza la primera persona, sino el pronombre “quien”, en el que implícitamente está inserto, y donde insta a involucrarse al lector: “Esto es amor, quien lo probó lo sabe” en el soneto 126 (Vega, 1993-1994, I: 461) y “quien lo vio lo diga” del poema 54 (1993-1994, I: 354). Esta misma ecuación que se da en las *Rimas* y que iguala amor y escritura se da también en obras externas al género lírico. El hecho de que tanto el yo poético de la lírica pretendiendo ser el mismo Lope como cualquier

galán de sus comedias —ficcional, por más que se pinte con pinceladas autobiográficas— presente su experiencia como prueba de la coincidencia entre las definiciones literarias del amor y la realidad le sirve a Paoli como argumento para negar que la introducción de la experiencia íntima en la poética de Lope baste para desautomatizar los tópicos petrarquistas (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 33, n. 34). Pedraza asegura además que esta apelación a la experiencia propia como aval estaba ya en Petrarca (“ove sia chi per prova intenda amore”) (2006b: 81).

En “Felicio. Égloga piscatoria”, obra de *La vega del Parnaso*, el personaje de Tirreno dirá que “es amor para los versos genio” (2015a, III: 371), en *El Laurel de Apolo* el narrador dirá “¿Quién pudo amar de veras / que versos no emprendiese? / Las acciones primeras / de amor es lamentarse en armonía” (Vega, 2002c: 168), en *La Dorotea* Fernando, el protagonista identificado con el joven Lope, también declara que “amar y hacer versos todo es uno” (Vega, 1996: 321), y en el epistolario remite de nuevo a la identificación entre *eros* y *poesis*: “como todo se remite a la pluma, no puede la tinta tanto; que [se] echan ella y el papel como la hembra y el varon, el papel se tiende y la pluma lo trabaxa, como la forma y la materia, que todo es uno” (Vega, 2018a: 473). Lo que subyace a esta teoría no es solo la experiencia como seguro de realidad o verdad de lo expuesto (la “concepción de la poesía como efecto directo del sentimiento del escritor” [Sánchez Jiménez, 2006: 54], que estamos viendo que era en sí misma una convención, un tópico), sino también que cuanto mayor el amor, mejor será la poesía, idea a la que incluso se le da una explicación médica en la época, enunciada en el *Cisne de Apolo* de Carvallo, obra contemporánea de las *Rimas* (Sánchez Jiménez, 2006: 54).

Se entiende así que Lope encarezca la dimensión de su amor, como también que en ocasiones, en oposición al amante deprimido y autoflagelado de la lírica petrarquista, se presente arrogantemente como un gran amante, diestro en lides eróticas y amatorias; ejemplo de ello son los versos de las *Rimas* “Yo soy con el amor que todos aman, / instrumento, pintura, joya, espada, / más afinado, porque soy más diestro” (Vega, 1993-1994, I: 425)<sup>321</sup> o de forma retrospectiva en las *Rimas sacras*: “Yo me muero de amor, que no sabía, / aunque diestro en amar cosas del suelo...” (Vega, 2006b: 173). Estas declaraciones deben tomarse, por tanto, como reafirmaciones del valor literario de su

---

<sup>321</sup> Antonio Sánchez Jiménez ha estudiado muy recientemente el profuso erotismo en los doscientos sonetos de las *Rimas* (2019), si bien descartando algunas lecturas eróticas de estudiosos previos, y haciendo una interesante reflexión sobre la metodología y la terminología de lo erótico en la literatura.



obra (Sánchez Jiménez, 2006: 54). Frente a esta expresión orgullosa de sus dotes eróticas también observamos en otras ocasiones un erotismo velado, alegorizado, como en los versos que fueron tan bien acogidos por el público “Yo vi sobre dos piedras plateadas,” “colunas gentiles sostenidas,” “de mis brazos levantadas,” “sobre mis hombros os llevara,” “porque cayendo vuestro templo, diera / vida a mi muerte y muerte a mis deseos”, interpretados por Pedraza como semipornográficos, por Sánchez Jiménez como “encendidamente erótico” (2019: 321) y por Carreño en cambio como de “sutil simbolismo erótico (de ningún modo «semipornográfico»)” (*apud* Brown, 2009b: 368). La exaltación del origen biográfico y personal de lo expuesto y narrado en los poemas hizo que Lope, en contraste con su actitud arrogante respecto a lo erótico, defendiera explícitamente su poesía amorosa, en términos morales, además de señalando lo inevitable de su expresión, proveniente de unos sentimientos irrefrenables que necesitan ser redimidos en la escritura, a través de la inscripción en la tradición lírica amorosa previa. El tema amoroso no es sinónimo de lascivia, y para señalarlo muestra casos de poesía amorosa aceptable y aceptada, elevando a Petrarca y sus seguidores como ejemplo, o la narración de Dido y Eneas por parte de Virgilio, aplaudida por san Agustín: “que no lo ha parecido [ofensiva] la del Petrarca a ningún recatado ingenio; la del Serafino Aquilano, el Cardenal Bembo, Luis Alemani, Aníbal Nozolino, Vulteyo, francés, los dos Tassos y otros, aunque amorosos, honestísimos poetas. Ni dejó San Agustín de leer y encarecer el libro cuarto de la *Eneida* por ser tierno...” (Vega, 1993-1994, I: 641). Los poemas de Jorjue Manrique o Juan de Mena son “Castísimos... versos”, “aquellos conceptos amorosos dichos con la blandura de los pensamientos... no ofendiendo la gravedad de los que sentían” (Vega, 1993-1994, I: 643). Enfatiza además la legitimidad de sus versos amorosos utilizando repetidamente el vocabulario crítico del control moral, la castidad, la gravedad y la pureza, términos similares a los empleados para describir “los buenos versos, castos y medidos” de su *Isidro* (Brown, 2009b: 363) (obra utilizada en el argumentario para la beatificación del madrileño, recordemos). La diferencia entre teoría y práctica y el encubrimiento que otros hacen de sus mismos vicios le sirve también como argumento, como vemos en este fragmento que le dirige al de Sessa: “Carne tengo yo, [...] si bien de días a esta parte no la exerçito; y por opinión de Nerón todos son ygualmente lascivos, que solo está en saberlo encubrir, unos más que otros” (Vega, 2018a: 332).

Otra forma de marcar la experiencia que avala las aserciones poemáticas y de invitar a identificar directamente y sin suspicacias a Lope con el yo poético es la

retórica de la presencia, un uso de la lengua que marque la subjetividad, el presente falsificado de la enunciación y el falso modo directo, no diferido, de la comunicación que se da en el poema. Para esta retórica es fundamental el uso de deícticos o *shifters*, esa clase de palabras cuyo sentido, o más bien referente, usando la terminología del signo lingüístico entendido triangularmente, varía con la situación o contexto: pronombres personales, demostrativos, localización temporal, espacial, términos de parentesco, etc. (*vid.* Kerbrat-Orecchioni, 1997: 45-71). Los deícticos producen el efecto de realidad, de presencia. Jonathan Culler se encargó de prestar atención al uso de los deícticos en la lírica y su asociación con la recreación de una voz hablante, para llegar a la conclusión de que “[a] whole poetic tradition uses spatial, temporal, and personal deictics in order to force the reader to construct a meditative persona. The poem is presented as the discourse of a speaker who, at the moment of speaking, stands before a particular scene” (Culler, 2002: 175). El *yo* y el *tú* no pueden faltar en los poemas más intimistas del Lope lírico, así como otros deícticos que van marcando la presencia y actualizan el sentido de lo dicho cada vez, recurso al que Lope acudió en muchas ocasiones. Es lo que hace en el verso que antes hemos señalado: “esto es amor, quien lo probó lo sabe”. Como señala Pedraza: “Obsérvese el intencionado e intuitivo empleo del deíctico: esto, es decir, lo que el poeta y el lector tienen delante de sus ojos o entre sus manos, vivito y coleando, ajeno a cualquier abstracción. El gusto por los deícticos, artificio estilístico y recurso de la lengua que nos remite a lo inmediato, visible, tocable y radicalmente autobiográfico, es característico de Lope” (2006b: 82).

No solo hace Lope una invitación constante a que el lector lo identifique con el yo poemático con el fin de que crea verdaderas las emociones expresadas en el poema y se conmueva con ellas, sino que hace visible esta estrategia teorizando en varias ocasiones sobre decir la verdad en la literatura, en virtud de la teoría ya comentada de que la poesía es parte de la filosofía (en la *Filomena*, en el contexto de la polémica literaria gongorina, en la epístola respondiendo “A un señor de estos reinos...”: “procuraré con la mayor brevedad que me sea posible decir lo que siento, que pues Aristóteles en el libro primero de sus *Tópicos* dejó advertido que los filósofos, por la verdad, *debent etiam sibi contradicere*, bien puede el arte de hacer versos, pues todo su fundamento es la filosofía (como consta de los antiguos, no sin afrenta de muchos de los modernos —con el debido respeto a tanto varón—), no digo contradecir, pero dar licencia a un hombre para decir lo que siente” [Vega, 1983b: 874]), y sobre cómo conmover a los demás con la emoción previa e inducida del propio escritor. En la retórica y poética clásicas fue

señalada como herramienta necesaria para el *movere* de la audiencia; lo señaló Cicerón en *De oratore*: “No sé, Craso, lo que te sucederá a ti y a los demás oradores: de mí puedo decir [...] que nunca he intentado excitar en los jueces el dolor, la misericordia, la envidia o el odio, sin estar yo antes conmovido por las mismas pasiones que quiero excitar” (*apud* Pedraza, 2006b: 70), y también Horacio en la *Epístola a los Pisones*: “Como el rostro humano responde a la risa con la risa, / así a las lágrimas con lágrimas. Si quieres que yo llore, empieza / por sentir dolor tú mismo; entonces, Télefo o Peleo, me conmovieran / tus infortunios” (2002: vv. 101-104). Lope, por su parte, habla en el *Arte nuevo* de esa cadena de emociones que se van transmitiendo desde el poeta hasta el público: “los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí, mude al oyente” (Vega, 2016: 95). En *Lo fingido verdadero*, una de sus obras más metaficcionales, retoma esta idea, pues vuelve a ello en uno de los parlamentos del actor Ginés:

GINÉS. El imitar es ser representante;  
pero como el poeta no es posible  
que escriba con afecto y con blandura  
sentimientos de amor, si no le tiene, [...]
así el representante, si no siente  
las pasiones de amor, es imposible  
que pueda, gran señor, representarlas;  
una ausencia, unos celos, un agravio,  
un desdén riguroso y otras cosas  
que son de amor tiernísimos efectos,  
harálos, si los siente, tiernamente;  
mas no los sabrá hacer si no los siente (Vega, 1992: vv. 1270-1283).

El parlamento no solo expone la teoría que estamos explicando en boca de un personaje, sino que cobra mayor sentido aún cuando sabemos que Ginés es él mismo un representante que representa a un enamorado y que está enamorado de verdad de la actriz que tiene el papel de amada representada en escena. Lo señala desde el mismo título de la comedia hagiográfica, *Lo fingido verdadero*: no es que sienta lo que interpreta, sino que interpreta lo que siente de verdad. Es interesante el hecho de que Lope prefigure el método interpretativo de Stanislavski en las artes escénicas (*mutatis mutandis*), pero más aún que Lope compare los oficios de poeta y de actor, que parangona. Es el mismo principio pessoano de los famosos versos “El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente”. Tanto el título de la comedia como los versos son una precisa descripción de lo que es la lírica de Lope en términos generales; por eso es sencillo entrever a Lope en las palabras de Ginés, también cuando dice: “Hasta el magno

emperador [...] / de ver deseoso está / cómo imito lo que siento; / pero en tanta propiedad / no me parece razón / que llamen imitación / lo que es la misma verdad” (Vega, 1992: vv. 1296-1305). De nuevo encontramos, como en todos los versos anteriores que hemos visto, a Lope instándonos a leer como verdad lo que encontramos en la ficción, empezando por el personaje mismo, que es Ginés pero nos habla como Lope. Así lo asimila Dámaso Alonso tras loar vastamente la apariencia de naturalidad, verdad y sinceridad de los versos de Lope: “Acerquémonos aún más, y observaremos que esas rimas pobres ocultan un juego artificioso: el poeta cambia la vocal tónica -*aros*, -*eros*, -*iros*, -*oros*, -*uros*. Y si acudimos al libro en que un paciente germano, Otto Jörder, ha analizado los sonetos de Lope, veremos que el sonetista jugó a ese juego otras veces. ¿Jugaba con el sentimiento? Este Lope, ¿jugaba con su propia pasión? ¡Cualquiera entiende a los poetas!” (1987: 425).

La metaficción que encontramos en la comedia *Lo fingido verdadero*, la del teatro dentro del teatro y el actor interpretando lo que de verdad siente, es, en la lírica, algo diferente por cuestiones genéricas, pero viene a subrayar también la autoconciencia autorial de Lope, la ficcionalidad que esconden los poemas supuestamente confesionales y las escenificaciones y dramatizaciones que suponen los poemas en los que el poeta conversa con la amada, con su propio poema o con sus versos, con su pluma, consigo mismo, etc. Su reivindicación de la sinceridad y el discurso directo del yo en sus poemas se contradice por la autoconciencia artística de sus versos, puesta de relieve en los pasajes metaficcionales. Se aprecia este carácter metaliterario desde el comienzo de las *Rimas*, en el que el soneto prólogo no sigue las guías petrarquistas de dirigirse a los lectores (“Voi ch’ascoltate...”), sino a sus propios versos, que recopila en el volumen que recoge tras haber circulado con otros medios de distribución. La cuestión de la autoría y la autoridad de los versos y de la voz que en ellos habla, pues son versos que nacieron de él y que perdió con el tiempo, y que a la vez imitan o se apropian de los de Petrarca, marcará todo el poemario (*vid.* Terry, 1993: 100-101). Aprovecha, además, para marcar desde el inicio lo que venimos indicando, que el origen de sus versos son sus propios sentimientos, vividos y experimentados, que necesitaba expresar:

#### SONETO PRIMERO

Versos de amor, concetos esparcidos  
engendrados del alma en mis cuidados;  
partos de mis sentidos abrasados,  
con más dolor que libertad nacidos;

espósitos al mundo en que, perdidos,  
tan rotos anduvistes y trocados... (Vega, 1993-1994, I: 185)

Este poema inicial, no obstante, no tiene ya como tema central el poeta y su amor, sino su expresión, y habla, más que de la vida, de su obra poética; es un soneto-prólogo original, a pesar de estar aún inscrito en las lindes del petrarquismo, puesto que aquí los mismos elementos que aparecen en el soneto prólogo de Petrarca son vocativos (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 25).

El soneto 70 de las *Rimas* gira en torno al asunto de las lágrimas del poeta enamorado y no correspondido que le impiden continuar escribiendo: “Quiero escribir y el llanto no me deja; / pruebo a llorar y no descanso tanto; / vuelvo a tomar la pluma y vuelve el llanto”. Como señala Antonio Armisén, “[l]a tradición petrarquista, cabe decir mejor la tradición lírica, asocia lloro y discurso poético” (1987: 283). Pero aquí la metaficción se presenta, en lugar de en la mención a la propia escritura del poema, en su negación: el poeta no puede crear porque las lágrimas no le dejan, y, sin embargo, es a través del poema donde se nos comunica este hecho. El mismo poema y su lectura es la constatación de su ficcionalidad, puesto que expone además en el presente de los versos la negación de la capacidad de escribir físicamente, y estos mismos versos son la prueba de la escritura. Las últimas dos estrofas son un *envoi* o *commiato* en el que el poeta apela al papel en blanco en el que quisiera escribir, encargándole que le diga algo a la dama (Sánchez Jiménez, 2006: 53). Lo que el papel en blanco dice, finalmente, es la escritura que se niega a sí misma como hipérbole del llanto que produce el desamor: el propio soneto 70. Tal como lo expresa Armisén, “Lope enfrenta una tradición simbólica conocida y pretende la vitalización de recursos expresivos en una forma breve, convirtiendo en tema central la ausencia de escritura, el silencio enmarcado. La voluntad de escribir, los obstáculos, los recursos y las formas de la expresión poética ocupan ahora el núcleo del texto, que se presenta así *vacío*” (1987: 283).

Observamos también la metaficción, mezclada además con la intertextualidad que alude al famoso verso de Virgilio en el comienzo de la *Eneida* (“*Canto a las armas y al varón...*”), en esta “Elegía a la muerte de don Diego de Toledo” (publicada en la *Segunda parte del Romancero general*), que vuelve a identificar cantar (escribir) y llorar:

Pues que me niegan la tristeza y llanto  
de aquella muerte, cuya vida adoro,  
Que pueda començar diciendo: «Canto»,  
Mi principio será diciendo: «Lloro».

Lloremos, pues, en este Elogio tanto,  
Con triste voz y alternatiuo coro  
Musas de Tormes, el sucesso amargo  
De ser tan breve y de llorar tan largo (*apud* Entrambasaguas, 1946, III: 150-151).

La metaficción y el deseo continuo de identificación del yo poético con el autor, así como la autorrepresentación como escritor además de amante (recordemos, “amar y hacer versos todo es uno”), pecador, o el rol correspondiente a cada escenario, se materializan en la lírica en el objeto de la pluma, que aúna en sí la función metaficcional y la auto-representacional y que es casi omnipresente en sus colecciones líricas. Como explica Aurora Egido, “[s]us *Rimas*, tanto humanas como divinas, ofrecen infinidad de imágenes que abarcan todos los resortes de la escritura en el plano serio y en el burlesco, sin olvidar las versiones a lo divino que llegan a configurar un Lope inseparable de esa pluma con la que gustaba retratarse, y que era como la prolongación de sí mismo” (2003b: 11).

La identificación petrarquista entre lágrimas y creación poética que veíamos en los versos anteriores y el carácter metaliterario que lleva consigo la identificación entre lágrimas y tinta, así como la presencia constante de la pluma como prolongación del hombre, aparecen también en la poesía religiosa de Lope, la otra gran área de su lírica además de la amorosa. En esta poesía religiosa, como en la “humana”, se da igualmente la estrategia para señalar al lector la identificación entre yo poético y autor real. Si bien es cierto, como señalaba Pedraza, que no son ya tantas las alusiones biográficas, estamos de acuerdo con Sánchez Jiménez, Yolanda Novo, Harm den Boer, Hugo Lezcano o David H. Darst en que las referencias existen, y son suficientes y suficientemente significativas como para marcar una tendencia de lectura e indicar en ellas una estrategia autorial que consiste en la insistencia en esa identificación (*vid.* Sánchez Jiménez, 2006: 137, 148, 2010b: 79; Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 50; Lezcano, 2009: 139-140 y Novo, 1990: 274 y ss.): “Ambos dicen misa; ambos se confiesan y ambos han llegado a la vida religiosa desde un pasado voluptuoso y sensual” (Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 10). La Introducción de las *Rimas sacras* escrita en redondillas ofrece la clave interpretativa de la obra, a modo de poema prólogo en el esquema del cancionero petrarquista. El yo de esta introducción quiere ser el mismo Lope cuando declara:

ya soy sacerdote y rey,  
ya tengo insignias reales (vv. 67-68. Vega, 2006b: 128).  
[...]  
Pero sin causa recelo  
que me has de venir a ver,

pues que ya tengo poder  
para bajarte del Cielo (vv. 141-144. Vega, 2006b: 130).

Como dicen los editores, “[a]l revelar su capacidad para la consagración, el narrador se configura bajo la persona del clérigo presbítero que firma el volumen: «Lope de Vega Carpio»” (Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 45-46). Volvemos a verlo en otros puntos de las *Rimas sacras*, como en el poema “A la muerte de Carlos Félix”, donde el *yo* se presenta como un padre inconsolable ante la muerte de su hijo, que, como el de Lope, se llamaba Carlos Félix y había muerto un tiempo antes. También encontramos una señal para la equiparación en otros poemas cuyos títulos revelan circunstancias concretas, como en “Habiendo oído predicar al ilustrísimo señor don Bernardo de Rojas, arzobispo de Toledo, cuarto día de Navidad en su Santa Iglesia, le envió el sermón de Lope de Vega de la misma suerte que le predicó Su Señoría Ilustrísima, en estos versos” (Vega, 2006b: 45-46). La continua referencia a sus errores pasados como hombre pecador y amante hasta el extremo desempeña también un papel importante en la identificación que el lector hace del *yo* pasado, por su parecido tan estrecho con aquellos otros *yoes* de los romances moriscos, pastoriles y de los poemas amorosos de las primeras *Rimas*, las humanas, todos ellos fuertemente identificados con el Fénix en una solidificación interpretativa que se había dado ya en su propia época. Como dicen Carreño y Sánchez Jiménez, “[e]sta estrategia no es en absoluto inocente. Al contrario, esconde implicaciones fundamentales para la autoridad poética del narrador y para la efectividad de las *Rimas sacras*. El «yo», identificado con el autor, se declara como el pecador de los pecadores” (en Vega, 2006b: 54). Esto acrecentaría el valor de su conversión, en una lógica simple: cuanto mayores los pecados, mayor será el acto de contrición necesario para la redención del alma. Es el mismo argumento que utilizaba Rivadeneira para justificar su detención en los pecados de san Agustín en su *Flos Sanctorum* de 1596, que probablemente Lope leería:

Por ventura alguno preguntará por qué escribiendo yo las virtudes y ejemplos de los santos, para que los imitemos, he escrito aquí los vicios y errores que en su mocedad tuvo San Agustín; los cuales no deben imitar, sino aborrecer y detestar. A esto respondo que lo he hecho principalmente por imitar al mismo San Agustín, que en el libro de sus *Confesiones* pinta su vida, y hace un dibujo de sus costumbres y vicios, y los llora, y pide dellos perdón al Señor, y dice que le aprovechó aquel libro de sus *Confesiones*, cuando le compuso, y cuando le leía, para despertar su entendimiento, y afecto para alabar a Dios. Y no menos porque es grande la gloria del Señor, el haber sanado como médico sapientísimo a un enfermo tan desahuciado como era San Agustín, y dádole una salud espiritual tan entera; y a un hombre tan engañado y perdido, héchole luz de la verdad, y Doctor y guía de los que van fuera de camino (*apud* Lezcano, 2009: 139).

Y es que, probablemente siguiendo el ejemplo de san Agustín, “en la literatura religiosa del siglo XVII, cuanto más grandes son los errores, mayor es el mérito de la conversión, y mayor será el efecto producido sobre los lectores «que van fuera de camino»” (Lezcano, 2009: 139).

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

[a] lo largo de su extensa carrera, Lope había fomentado la confusión entre narrador y autor, y se había representado sucesivamente como poeta enamorado, poeta noble, poeta del pueblo, poeta de España, poeta neoestoico y poeta arrepentido. Por ello, en 1634 muchos aficionados a la poesía se habrían dado cuenta de que algunas de estas *personae* eran contradictorias, y de que el Fénix estaba solamente simulando escribir una biografía poética, y utilizando diversas facetas adecuadas a sus necesidades literarias y sociales (1990: 241).

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



confesión. Harm den Boer, uno de quienes mejor han estudiado la poesía religiosa de Lope, nos dice que

la variedad más confesional de la poesía religiosa, la penitencial, parte de una contradicción: presupone la humillación absoluta del penitente ante Dios, la consideración de su inanidad como ser humano, pero es a la vez esencialmente lírica, necesita de un yo lírico protagonista en la enunciación, requiere un discurso afectivo, invita a una lectura en clave biográfica. Antes de someterse, el sujeto de la penitencia tiene el deber de confesarse, y en este proceso de análisis de errores se afirma, constituye una identidad. De este modo se produce la paradoja de un sujeto emergente cuando intenta borrarse (1998: 249).

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

confesar mi locura / a la  *fingida hermosura* / donde no ay verdad ni fe!” (Vega, 2008d: 155), “¡Ay de mí, que sin razón / passé la flor de mis años / en medio de los engaños / de aquella  *ciega afición!*” (2008d: 189-190), “¡Ay,  *ciegos errores* míos!” (2008d: 205) (las cursivas son nuestras).

Volviendo a los versos “humanos”, una pista clara y evidente de la ficcionalidad de la lírica lopesca de corte amoroso es la utilización de la tradición, incluso la  *imitatio* de pasajes concretos, para la expresión de los sentimientos propios. Podemos observar esto desde las mismas dedicatorias, espacios paratextuales en los que tradicionalmente el autor se presenta de forma más directa y con menos filtros y pantallas o máscaras literarias. Cuando Lope escribe “Cisne del amor parezco: / la voz postrera a vuestro nombre ofrezco”, utiliza una imagen tópica, la del canto del cisne previo a la muerte. Además, sigue el modelo concreto de la imagen que Catulo situó ante los versos dirigidos a Cornelio Nepote: escribió Catulo “¿Para quién mi bonito libro nuevo / recién pulido a seca piedra pómez? / Cornelio, para ti...” (2008: 15), y Lope comienza “¿A quién daré mis Rimas / y amorosos cuidados...? // A vos, famoso hijo / de las Musas...” (Vega, 1993-1994, I: 158). En las  *Rimas* encontramos el soneto que se suele utilizar para argumentar la presencia de Lope en la Armada Invencible, y que sin embargo recrea unos versos de Garcilaso en el soneto XXIX (Pedraza, 2006b: 72), allí donde supuestamente narra su experiencia de juventud: “Pasé la mar cuando creyó mi engaño / que en él mi antiguo fuego se templara” (Vega, 1993-1994, I: 332-333). En otras ocasiones utiliza un símil con algún personaje de la tradición literaria, como en la “Carta de Lope de Vega a Liñán”, en la cual utiliza  *La Celestina*: “Estoy, como Calixto, con la escala, / entre un espadachín y dos valientes” ( *apud* Entrambasaguas, 1946, III: 435). Otros poemas utilizan para tratar su situación y emociones personales símiles con diferentes mitos, tanto grecorromanos como bíblicos. El soneto 93 de las  *Rimas* utiliza el de Hércules y la Hidra para cantar sus desdichas (Vega, 1993-1994, I: 388), y el 101 compara sus pensamientos con los personajes bíblicos de la torre de Babel o con los gigantes tratando de conquistar el cielo, imagen muy cara a Lope (Vega, 1993-1994, I: 407). En los poemas amorosos, cuando se muestra como figura doliente y deprimida, está igualmente siguiendo la tradición de la melancolía amorosa de la que se hace eco en diferentes géneros: en  *El peregrino en su patria* el narrador explicaba que “ *Erotes* llamaron a aquella melancolía que procede de mucho amor; curábanla con vino, baños, espectáculos, representaciones, músicas y cosas alegres, que separaban el entendimiento de aquella imaginación profunda” (Vega, 1973: 141), en  *Los locos de Valencia*

explicaba que “es un género de tristes / que sólo del amor están enfermos” y en *Los pastores de Belén* que “[l]os antiguos filósofos... le dieron por remedio los baños, los espectáculos y los alegres juegos” (Vega, 1998c: 72)<sup>322</sup>. Este tipo de melancolía es la que caracterizaba ya la poesía de Petrarca, enamorado doliente que nos habla de su *accidia*, diferente de la acedia religiosa. Como señaló Brown, “[t]he amorous, melancholic lament of the *Canzoniere* is thus founded upon a secular and humanistically virtuous search for peace of mind, symbolized in the conflict of *Amor* and *Laura*, passion and the fame of the laurel, beauty, and *veritas*” (1974: 150). Los poetas españoles del Siglo de Oro estimaban a Petrarca como un melancólico ejemplo a seguir en los conflictos morales y amorosos y, como los poetas italianos del Cinquecento, consideraban el *Canzoniere* “come il più grande ed accreditato deposito delle riprove d’amore...” [Luigi Baldacci] (*apud* Brown, 1974: 151).

En consonancia con la variedad de fuentes, tradiciones y estrategias de autorrepresentación que sigue Lope en su lírica amorosa, las máscaras que porta como amante son también diversas. Como señala Carreño, “[l]a experiencia amorosa, líricamente relatada, tiene en las *Rimas* de Lope un sinnúmero de manifestaciones. Se basa, bien en motivos bíblicos (Job, Ruth, Amón, Absalón, Jacob, Sara, Judith) [*vid.* más ampliamente en Carreño, 1978: 205ss.], mitológicos (Troya), literarios (pastoriles, panegíricos) que apuntan, bien a una tradición, a una convención, a un género o a un movimiento literario” (Carreño, 1995: 66). La variación de roles-máscaras unida a la pretendida sinceridad y carácter confesional de su lírica y a la asunción de un yo unitario y continuista que da sentido al autor como sujeto tiene como resultado un yo poético complejo y ambiguo, difícil de aprehender más allá de los diversos fragmentos. Carreño lo resume diciendo que “[e]l yo lírico se formula a) como sustrato biográfico, b) como fabulación lírica, c) como una variada concertación de referencias mitológicas, d) y como tradición y modalidad retórica (Petrarca, Garcilaso) de quien, leyendo otros textos, enmascara la propia sentimentalidad; el llamado «oxímoron de la confesión»” (1995: 69).

Mary Gaylord Randel, en un trabajo pionero que han seguido Paul Julian Smith (1988), Arthur Terry (1993), Elizabeth Wright (2001c), Sánchez Jiménez (2006) o Gary

---

<sup>322</sup> En *La Dorotea* también aparece la melancolía, y el oro como elemento para su tratamiento, con lo que juega Lope (*vid.* Gambin, 2010). Esta podría derivar en esta obra incluso en desesperación, como señala Ávila (1995).

J. Brown (2009a), fue quien primero habló del *oxímoron de la confesión*<sup>323</sup> *imitativa*. La obra lírica de Lope, como él mismo desvelaba en numerosas ocasiones y como se ha ido revelando en los estudios sobre fuentes e intertextualidad posteriores, está saturada de *topoi* y figuras retóricas heredadas, su lenguaje tiene carácter palimpsestico, tanto que es difícil seguir las huellas de todas sus fuentes. Repite además, rehaciéndolas continuamente, situaciones, imágenes, palabras y expresiones que se reinventan una y otra vez, como buenas obras de un fénix que se sucede a sí mismo (Gaylord, 1986: 222). Pero por otro lado nos insta a leer de forma transparente tanto los sentimientos como las vivencias expresados en los poemas, como una intimidad entregada, un hombre abierto en canal. Lope no esconde ni una ni otra cosa, sino que las admite y pregona ampliamente, produciéndose una extraña paradoja: por un lado, el poeta, al anunciar continuamente sus deudas literarias, suscita en el lector post-romántico las preguntas sobre su originalidad y el asunto de su cualidad genuina o de la sinceridad de su expresión lírica, y por otro lado, sobrecoge al lector con revelaciones íntimas de experiencia vivida, distrayéndolo de consideraciones estéticas al colocarlo en el rol de un *voyeur*. Ambas estrategias parecen mutuamente excluyentes: excesivo artificio en la primera y excesiva desnudez en la segunda, pero, en los versos, imitación e intimidad no se alternan, sino que, por el contrario, son inseparables: los versos más intensamente confesionales tienden a ser también los más profundamente imitativos. Como dirá Smith siguiendo a Gaylord, “Lope bares his soul to the reader, but can only do so by means of borrowed words. His appeal to personal sincerity is contradicted by the artistic self-consciousness of his verse and thus produces the troubling oxymoron of an «imitative confession»” (1988: 76). Enorgulleciéndose de una máscara prestada en el preciso momento de afirmar que sus versos dejarán al lector mirar en el interior de su alma, Lope pone la cuestión de la imitación en el centro del foco: por eso el préstamo no solo funciona como una característica más de la técnica de Lope, sino como un elemento central de toda la colección de las *Rimas* (Gaylord, 1986: 224-226). De ahí que Mary Gaylord Randel pregunte: “Why should Lope choose, in this first major lyric soul-baring, to use such conspicuously *borrowed* words? What logic underlies the curious oxymoron of the «imitative confession»?” (1986: 224). Hasta en esto seguía Lope la tradición, pues como explica Lía Schwartz, “Renaissance writers shaped their

---

<sup>323</sup> Arthur Terry se plantea, en un paso previo, quizá para evitar ese oxímoron, el propio carácter confesional: “What is debatable here is the term «confessional» –a word often used to describe Lope’s seemingly inexhaustible ability to turn the events of a turbulent life more or less directly into verse” (1993: 94).

subjectivity in the process of adaptation and imitation of texts that belonged to tradition” (1995: 3). En su estudio sobre la sinceridad, Henri Peyre cree compatible la imitación con la sinceridad: “Sincerity cannot ensure the quality of the work of art. But it can coexist with the use of bookish reminiscences in a poet steeped in the classics, who will mourn his dead beloved with tearful lines borrowed from Latin poets exactly as a pious person will pray to his god or lament a bereavement with sentences borrowed from the Scriptures” (1969: 25-26). Estamos de acuerdo en que los sentimientos que mueven a componer los poemas y a tomar de grandes poetas y obras anteriores las palabras y expresiones que identificamos como cercanas a la emoción propia pueden ser sinceros. Probablemente podemos asegurarlo en relación a Lope, tanto como en el caso de sus amores como en el de sus pesares y arrepentimientos. Pero debemos plantearnos también qué ocurre en un poema de carácter primopersonal cuando el yo poético se esfuerza en identificarse con el autor real pero lo hace con expresiones y palabras prestadas, ajenas. Creemos que la paradoja solo se resuelve en la ficcionalidad. El yo poético permanece en su papel tal y como lo exige el género, pero es autoconsciente a la vez en cuanto a su expresión prestada, sabe que está hecho de fragmentos de otros, que es, en definitiva, solo un ente enunciator, está hecho de palabras, es artificio literario, porque por mucho que finja haber vivido la experiencia real, ser el Lope de carne y hueso, es un *yo* que está tamizado por los filtros del lenguaje, de la tradición, de los tópicos, del género, etc. Como dirá Gaylord, “[u]ltimately Lope, like his contemporary Cervantes, understood intuitively that the most effective fiction is the one which denounces as false the masks of artifice and even of its own art” (1986: 245-246), por eso al final de su vida denuncia “los engaños de la escritura”, mientras utiliza el resto del tiempo en su lírica una ficcionalidad que finge no serlo pero que a la vez se viste con las ropas de aquellas que señala como artificiosas.

Una última reflexión para hablar de la identidad poética y la ficcionalidad en la lírica debe venir de la mano del uso que hace Lope de sus textos, más allá de retomar los poemas de autores anteriores. Dieciocho sonetos, que sepamos, fueron trasladados de las *Rimas* a diferentes comedias o viceversa (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 33). El soneto VII de las *Rimas* se utilizó después en *La comedia de los Jacintos* o *La pastoral de Jacinto*, cambiando el verso 6 (Vega, 1993-1994, I: 198). El mismo soneto apasionado que le sirve para cortejar a Lucinda es utilizado también para tratar de encandilar a Antonia Trillo, y para introducirlo en la comedia *Los comendadores de Córdoba* (Alonso, 1987: 425). En *La Dorotea* él mismo hace notar esta práctica,

despejando la duda sobre la conciencia de su uso de la lírica, haciendo decir a Marfisa: “¡Ay, Clara! Por engañarnos a entrambas; que los poetas tienen versos a dos luces, como los cantores, villancicos que con poco que les muden sirven a muchas fiestas” (Vega, 1996: 397-398). También en la novela *La desdicha por la honra* lo documenta:

Parecióle a Sultana que Felisardo había compuesto estos versos a su sentimiento y propósito, y engañábase Sultana porque lo había escrito por Silvia al principio de sus amores en Palermo; pero no se engañaba en la intención, pues Felisardo buscó estas décimas porque lo creyese así, entre los muchos versos que sabía, como suele suceder a los músicos que traen capilla por las festividades de los santos que, con solo mudar el nombre, sirve un villancico para todo el calendario (Vega, 2002d: 215).

Algo parecido ocurre con el soneto “La calidad elemental resiste”: está en *La dama boba*, cierra la *Filomena* y vuelve a aparecer en la *Circe* con un autocomentario del propio Lope. El soneto 133 de las *Rimas*, “Ya no quiero más bien que solo amaros...”, tuvo distintas versiones, dedicadas a Lucinda, Antonia o la dama de la acción trágica de *Los comendadores de Córdoba* (vid. Pedraza, 2010a: 393). El soneto “La clara luz, en las estrellas puesta” (núm. 139) pasa a las *Rimas* en versión previa incluida en la comedia *El remedio en la desdicha* (Carreño, 2003b: XI), etc. La transferencia de distintas piezas poéticas de la lírica a la comedia o viceversa, el cambio de referente en el deíctico *tú* cuando cambia la dama a la que corteja en la realidad, no pueden sino hacernos dudar de que el yo poético no puede ligarse a un individuo externo al propio enunciador dentro del texto, pues si el referente es variable y Lope puede tomar un poema leído como autobiográfico y sincerísimo e introducirlo en el parlamento de un galán en una comedia, ¿dónde quedará la identidad de Lope con ese yo poético, dónde la sinceridad de unas palabras que ahora expresa un ente ficcional a oídos de otros personajes o de una audiencia consciente de su ficcionalidad? El apropiacionismo, práctica tan actual y posmoderna, ya utilizada por Lope en su vertiente *autoapropiacionista*, no puede ser signo sino de conciencia del artefacto lingüístico que es la literatura, de los significados emitidos por los textos y de la voz hablante en ellos.

Solo podemos concluir que Lope era muy consciente de la artificialidad y literariedad de sus poemas —que por otro lado, por mucho que aceptara e incluso pregonara la etiqueta de poeta natural, *fácil*, espontáneo, cuidaba, reescribía y limaba al

máximo<sup>324</sup>—, y que la *verdad, sinceridad, autenticidad* que se han leído en ellos es solo un efecto buscado premeditadamente, fruto de una estricta, cuidada y pensada estrategia que incluye la retórica de la sinceridad y de la presencia. Lo que hace Lope mediante tal estrategia, en la que estaría también la inclusión de datos y escenas autobiográficas en sus colecciones líricas, tanto “humanas” como sacras, pero también en sus obras ficcionales, llenas de pasajes *à clef*, guiños, detalles que nos hacen identificar por un momento al narrador con el escritor mismo, es producir en el público, en el de su tiempo y en el posterior, hasta nuestros días, la necesidad de un *autor* para la lectura y comprensión del texto. Si el *yo* poético apela continuamente a su sinceridad, a la transparencia del lenguaje que está expresando su interioridad de forma directa y sincera, a la verdad histórica de los hechos que expone y narra, el lector, que pone sobre la ficcionalidad general de lo literario el efecto inmediato en el que se sume a instancias del *yo* intratextual, sentirá la necesidad de buscar el autor real del texto para comprender este, y más aún, se verá capacitado y legitimado por el propio texto para conformar un *hombre real* a partir del texto. Si decíamos, con Foucault, que el *autor*, tal como lo entendíamos, como una instancia que suma proyección y recepción, es una necesidad creada históricamente que da un giro en el concepto mismo de cómo se entiende y se conceptualiza la literatura desde la creación y la interpretación, Lope, con estas estrategias —y decimos estrategias porque lo que lo diferencia de la tradición petrarquista autobiográfica anterior es la autoconciencia que muestra en el subrayado de esta característica, en la metaliterariedad, etc.—, se nos presenta como ejemplo claro de un paso clave en la conformación de esa necesidad, y por lo tanto del concepto de *autor* como ente históricamente generado.

Lope, por tanto, crea la necesidad histórica del *autor*, haciendo que se reconceptualice en su época esta noción, y al hacerlo es consciente de que el concepto, como tal, ya no incluye, al contrario que los *ethos* históricos que conocía en su época (noble, culto, comerciante, miembro de un gremio, cortesano, etc.), una caracterización concreta, sino que lo que había generado era la necesidad de un espacio de comprensión vacío pero necesario, una instrucción a seguir o una herramienta para la lectura. De esta manera, una vez instaurada la necesidad del *autor* para la lectura de sus obras, él podía configurar el tipo de autor concreto con el que quería mostrarse cada vez, en los

---

<sup>324</sup> López Grigera ya reprochó hace unos años a los estudiosos la concepción de Lope como un poeta solo espontáneo y natural, alejado de la reflexión poética, y apuntó a la autoconciencia y el gusto y la práctica de la teoría literaria (1998). Pedraza (2010a) también estudia esta faceta teórica de Lope.

diferentes géneros, etapas, o dependiendo de los diferentes intereses con los que escribía. Una vez realizada la configuración autorial conceptual, nacida la necesidad en el público español y europeo de la época, Lope podía adoptar la pose, el rol o la máscara que quisiera para colmar esa necesidad, autorrepresentarse o proyectarse en los textos con toda libertad, como lo hizo, variando su imagen con el paso de los años y creando nuevos Lopes, nuevas imágenes de sí mismo<sup>325</sup>. Es el nuevo concepto de autor, por él alumbrado (en el sentido de *nacido de* y de *iluminado por*), lo que permite que un autor tan extenso, tan mudable, tan variado y proteico, tan diferente, al fin y al cabo, a sí mismo, sea LOPE en todas las ocasiones, y en todas lo sea de forma absoluta y sin dudas al respecto. Las mil caras de Lope son compatibles en el concepto de *autor* que ayudó a instaurar, y se coaligan, simplemente en un nombre, una marca, en un autor, en *una vasta literatura*: Lope de Vega.

#### 4.1.2.2 Poses de autor, construcción autoconsciente

La época en la que vivió Lope produjo la unión de la posibilidad del escritor de origen humilde de triunfar con la pluma con el gusto por la *varietas*. Al mismo tiempo esta oportunidad del escritor lo obligaba a autodefinirse y delinarse en su propia escritura como identidad personal y social, ante la falta de adscripción a un *ethos* reconocible y valorado. De la “*varietas mortifera*” de Petrarca se dio paso a un interés por la variedad expresiva (la uniformidad [*epanálepsis*] se consideraba un vicio en la Retórica clásica, tal como lo expone Quintiliano [Pujante, 2003: 199-200]), que se entendía —o al menos así se defendía— como imitación de la naturaleza<sup>326</sup>. Se abrieron las posibilidades genéricas, y los autores, a consecuencia de su profesionalización, exploraron casi sistemáticamente una amplia variedad de géneros literarios (*vid. supra* 3.3.1): Lope será el más claro ejemplo de ello. No solo aumentó el número de géneros

---

<sup>325</sup> Dámaso Alonso, desde su *Estilística española*, dice que sus métodos estilísticos no sirven para acercarse a Lope y tiene que hacer unas cuantas calas y mostrar unos Lopes distintos (citado por Blecau en Vega, 1996: 13).

<sup>326</sup> Esta concepción aristotélica (enunciada en *Física* II 8, 1999a) es la que usa Alfonso Sánchez como base para defender a Lope en su apéndice a la *Expostulatio Spongiae*: puesto que la naturaleza ha cambiado desde los clásicos hace bien Lope en crear un nuevo arte a imitación de la naturaleza (en su doble sentido: imita la variación de la naturaleza variando a un nuevo arte y este nuevo arte imita a la naturaleza de su momento) (Conde y Tubau en Vega, 2016: 720-724), o como lo expresa Alfonso Sánchez: “Puesto que la naturaleza y el ingenio de aquellos hombres ya no nos satisface, busquemos algo nuevo y sigamos la senda que no nos haga perder nuestra propia naturaleza” (en Vega, 2016: 743).



practicados, sino que dentro de los ya establecidos se dio el triunfo de la variedad de temas, tonos, estilos y registros: si Cervantes dio buena muestra de ello en la mixtura que nos presenta en el *Quijote*, Lope fue el monarca de un nuevo teatro de mezcla tragicómica, componente fundamental de la *comedia nueva*. Como él expresaba en su *Arte nuevo*: “Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula; / que aquesta variedad deleita mucho. / Buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza” (Vega, 2016: 92). No solo aplica la variedad a la mezclanza genérica a la que alude en sus famosos endecasílabos blancos, sino a la práctica de una gran variedad de subgéneros teatrales (*vid.* Oleza, 1994 y Oleza y Antonucci, 2013), y, como poeta aspirante a todos los laureles poéticos, de géneros en general, ensayando desde el romance a la epopeya, pasando por la novela corta, la comedia, la tragedia, la lírica en sus diferentes formas o la acción en prosa. Además de practicar todos estos subgéneros, los mezcla en volúmenes misceláneos, como hace en *La Circe* y *La Filomena*<sup>327</sup>. Además, en géneros como el de la comedia, el poliestrofismo y la polimetría, la variedad de estrofas y formas métricas, también es una manifestación de la *varietas* que Lope refleja en su *Arte nuevo* como forma de adecuación a la necesidad temática, estructural o de la trama (“Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando” vv. 305-306 [2016: 96]).

En el caso concreto de la poesía lírica la profesionalización y las posibilidades que abría el uso de la imprenta en este género, abandonando la restricción aristocrática del manuscrito y la publicación póstuma, permitieron la expansión, con Lope como agente pionero, de los volúmenes de *Rimas*. Estos, como hemos visto anteriormente, eran misceláneos y regidos por la variedad, y suponían un avance respecto a los cancioneros petrarquistas anteriores por cuanto implicaban una entrega de una parte de la producción lírica del poeta, correspondiente a una etapa determinada de su biografía y su creación, y por lo tanto eran susceptibles de romper la unidad que sustentaba los volúmenes petrarquistas anteriores. Como explica Ruiz Pérez, los libros de *Rimas* triunfaron “abriendo la temática y la retórica de la poesía hacia territorios hasta ahora inexplorados, impulsada por el principio de *varietas* ligado tanto al gusto de los lectores

---

<sup>327</sup> Sobre esta obra incluida en el volumen misceláneo que lleva su nombre dirá Ruiz Pérez: “El desvío de lo lírico a lo más puramente narrativo encuentra en las octavas un cauce privilegiado y refuerza el sentido de *varietas*, que en este caso considero menos adscribible a una opción estética propia del barroco que a una clara estrategia del autor, dirigida a la incorporación o el subrayado de elementos de valor significativo para la articulación de las dos partes del poema y la ordenación de toda la materia, la de la tradición clásica y la original, en un sentido unitario y coherente” (2005: 205).

por la novedad como a los cambios en la concepción que el poeta tenía de sí mismo y de su práctica en la sociedad” (2010b: 48). El Lope lírico, por tanto, será más que nunca el Fénix de los ingenios, renaciendo de sus cenizas para volver a construirse de nuevo en sus poemas. Es un Lope diferente cada vez, proteico, adecuado a cada momento vital, poético y estratégico, renovado continuamente, polifacético, pero que siempre se presenta a sí mismo —en la regularidad de una concepción biografista y expresionista de la lírica, consecuencia de la primacía del natural y el *ingenium* sobre el arte y la imitación— como el verdadero Lope, el Lope real, hombre y poeta, que se expresa de forma transparente y sincera, desde sus pasiones humanas y divinas, en sus versos. Es el Lope que presenta los versos amorosos como surgidos directamente de su interior, como antirretoricistas, el que subraya continuamente la identidad entre el yo poético y él mismo, el que escribe sobre su vida familiar (es de sobra conocido su pequeño huerto, con sus flores, su pozo, su vida cotidiana en la calle Francos), sobre sus hijos (el poema a la muerte de Carlos Félix), a sus hijos o para sus hijos (las dedicatorias, incluso de las obras más claramente ficcionales y comerciales, como las de algunas comedias a partir de la *Parte XIV*, a Marcela, a Lope Félix, son buen ejemplo de ello) y sus amigos personales (en *La vega del Parnaso* “A Claudio” es muestra clara). La del escritor sin máscara, el escritor desenmascarado, que habla a pecho descubierto o con el corazón en la mano, será, como hemos visto en el capítulo anterior, y a la luz de las estrategias de autoproyección y *self-fashioning* textuales que se dan en sus poemas líricos, que configuran un personaje en diferentes roles y posturas, la primera de las poses autoriales de Lope como autor lírico. En el primer acto de *¡Si no vieran las mujeres!*, comedia incluida en *La vega del Parnaso*, el personaje de Belardo, ante la pregunta de Otón, “¿Aún viven Belardos...?”, responde:

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

La expresión autoconsciente de un personaje de pseudónimo tan inconfundible en un pasaje de resonancias metaliterarias, de intertextualidad propia o incluso autoparódicas, nos muestra a un Lope autor que sabe qué papel juega en cada género y que nos enseña por un momento su consciente construcción de su identidad poética multifacética. Como expresaba Carreño hace ya dos décadas, “[e]n la frase «yo me sucedo a mí mismo», Lope postulaba, pues, la organización cíclica y biográfica que la

crítica, con una desmesurada obsesión biográfica, ha continuado elaborando. Porque líricamente no hay ciclos en Lope; más bien poses dramáticas, diferencias; un sistema de relaciones, literarias e históricas, que se configuran como oposición y continuidad; como norma y como diferencia” (1996: 29). Los ciclos estudiados tradicionalmente, coincidentes con sus amores y desamores —ciclo de Filis o Elena Osorio: 1583-1588; ciclo de Belisa o Alba: 1588-1596; ciclo de Lucinda: 1598-1608; ciclo de arrepentimiento: 1609-1614; ciclo de Amarilis: 1616-1626; ciclo de senectute: 1627-1635 (Carreño, 1996: 37)—, no son más que clasificaciones críticas para compartimentar el estudio de un autor tan feraz como Lope, pero no nos muestran la complejidad de poses que adopta en sus poemas, ni refleja la realidad de su escritura, en la que por ejemplo vuelve a lo largo de los años, y por lo tanto inmerso en diversos ciclos, al recuerdo temático del amor de Elena Osorio. Trueblood, quien más extensa y profundamente estudió *La Dorotea*, esa última gran obra de regreso al amor primero, dirá con razón que “Lope’s secret is an unusual capacity for self-renewal” (1974: 12). Carreño dirá que “[e]l yo lírico en las *Rimas* no es sólo la aprehensión unitaria y monolítica de una entidad poética; es, sobre todo, la pluralidad de posturas que, soneto a soneto, forman una compleja máscara enriquecida bajo distintas poses” (2003: XX). Su especial personalidad poética múltiple es bien definida por Belén Atienza:

Lope construye una identidad dramática y fluida, polifónica y contradictoria, de manera que no podemos hablar de identidad sino de identidades. La fluidez de la identidad/identidades de Lope se basa en la habilidad proteica de proyectarse en sucesivas versiones históricas de un yo modificado (y por ende falsificado) en la confesión, ya que toda confesión es por definición una falacia. Lope se proyecta en versiones literarias de su yo que se corresponden con diversos momentos históricos o bien con diversos estados de conciencia (2002: 11).

#### **4.1.2.2.1 Madrileño, castellano, español-llano**

Podemos comenzar el análisis de las diferentes poses de autor con una bastante temprana y con numerosas implicaciones, la de castellano y, específicamente, madrileño, que implica por sinécdoque y por esencia antonomástica la de español, y metonímicamente la de poeta humilde, poeta del pueblo, pero también la de poeta de la corte. Lope era descendiente de montañeses (aunque su padre —Felices de Vega—, que luego vivió en Valladolid y finalmente se trasladó a Madrid, era de la llanura palentina, de Castromocho, donde trabajó su abuelo —Lope de Vega— de platero, probablemente procedente del valle de Carriedo [Sánchez Jiménez, 2018: 36-37]), como no duda en

recalcar en las ocasiones en las que le interesa subrayar su supuesta nobleza y limpieza de sangre, dada la pretendida hidalguía esencial propia de los oriundos de esas tierras. Por esta misma razón apelaba a su origen otro madrileño descendiente de abuelo montañés como era Quevedo (*vid.* Jauralde, 1998a: 68). En la *Filomena* Lope lo explicita al menos en dos ocasiones, precisando en la segunda de ellas de qué parte concreta proviene:

mi padre, de los montes procedido,  
donde Pelayo a España restauraba  
del africano fiero (Vega, 1983b: 642).

Y

Tiene su silla en la bordada alfombra  
de Castilla el valor de la Montaña  
que el valle de Carriedo España nombra.

Allí otro tiempo se cifraba España,  
allí tuve principio; mas ¿qué importa  
nacer laurel y ser humilde caña? (Vega, 1983b: 811)

También en la *Filomena* nos proporciona la clave de su interés por subrayar su ascendencia montañesa, la nobleza y limpieza de sangre:

¡Oh España, grandes fueron tus engaños  
desde que Dios mezcló por tu castigo,  
al montañés honor reinos extraños! (Vega, 1983b: 785)

De la misma manera lo hace en el *Laurel de Apolo*:

Mas ya la gran montaña, en quien guardada  
la fe, la sangre y la lealtad estuvo,  
que limpia y no manchada  
más pura que su nieve la mantuvo,  
primera patria mía... (Vega, 2002c: 156-157).

En una apelación al Manzanares, en el único momento en el que escuetamente se autopresenta entre el canon de ingenios que va enumerando en la obra, volverá a insistir en su origen:

Mas ya Lope de Vega humilde llega,  
que aunque de su fortuna  
fue tu ribera su primera cuna,  
le dieron las Montañas otra vega (Vega, 2002c: 258-259).

Asimismo, en su epistolario se encuentran alusiones a su origen (“Nací hombre de bien, de un pedazo de peña de la Montaña” en una carta a Sessa [Vega, 2018a: 643]), y juramentos que enlazan implícitamente la Montaña con la nobleza, por lo que Lope jura “como montañés” o “a fe de sacerdote y montañés” (2018a: 124 y 331). En el segundo

soneto de las *Rimas de Burguillos*, el viejo sacerdote que constituye la voz poética, en su juego de distanciamiento y asimilación a Lope, también dice ser “poeta montañés, con ruda pluma” (v. 11). Todas estas alusiones serán aprovechadas como objeto de burla en obras como el poema burlesco *La Gaticida famosa* o *La muerte de la gata de Juan Crespo*, de Bernardino de Albornoz o Cintio Merotisso (Bonneville, 1977), en el que añade estos versos sobre el origen del héroe de su poema:

Jamás determinó en sí hazaña  
que no acabó con mucha valentía;  
bien mostró en su valor la *casta extraña*  
de quien era notorio que venía:  
*de la gente feroz de la Montaña*  
vuestro valiente padre descendía,  
*y no de muy remoto y alto grado,*  
sino del más cercano y allegado (I, 48.) (*apud* Iglesias Laguna, 1963: 665) (las cursivas son nuestras).

Y para recalcar el origen montañés del felino al que pretende identificar con el Fénix<sup>328</sup>, muestra a su madre violada en una granja por un “gatazo montés” (Iglesias Laguna, 1963: 665).

A pesar de la insistencia en su origen montañés, señalado allí donde le servía e interesaba, Lope se alinea más amplia, frecuente y apasionadamente al madrileñismo. Su oriundez montañesa no chocaba con su orgullo castellano mesetario, que enarbolaba a cada ocasión, antes y después del asentamiento de Madrid como corte definitiva en 1606. Lope participa así de un sentido de pertenencia y de orgullo de ser madrileño que, según arguye García Santo-Tomás, estaba en muchos de los autores del momento (2004: 28). Este madrileñismo de Lope se aprecia ya en la elección de los asuntos y temas para su escritura, no solo por la ambientación madrileña de muchas de sus comedias urbanas o de capa y espada (*La bella malmaridada* o *La cortesana*, *Los amantes sin amor*, *El desposorio encubierto*, *La discreta enamorada*, *El marqués de las Navas* o *Servir a señor discreto*, *Santiago el verde*, *De cosario a cosario*, *El acero de Madrid* o *Las bizarrías de Belisa*, por poner solo algunos ejemplos), sino también por los temas centrales de ciertas obras en las que se asume la presencia de la voz del mismo Lope —por la proyección como *sí mismo*— encarnado en el poeta-narrador que nos proporciona la historia o la materia. Nos referimos a los dos textos que Lope dedica a los dos grandes patronos de Madrid, la Virgen de la Almudena y San Isidro, que

---

<sup>328</sup> El interés de Lope por los gatos podría tener que ver con otra especie de autoidentificación, en este caso animal: en latín “gato” se dice *feles/felis*.

emparenta entre sí, como veremos, por su carácter madrileño: *Isidro. Poema castellano*<sup>329</sup> y *La Virgen de la Almudena: poema histórico*<sup>330</sup>.

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

En la etapa postridentina, caracterizada por el rigor y el férreo control en la veneración de las reliquias y el culto a los santos, se extiende una corriente por toda la Europa católica según la cual los patronos de los antiguos reinos tienden a sustituirse por el culto revitalizado a los santos locales o, según la terminología de la época, «naturales». La creencia generalizada consiste en la certeza de que un santo oriundo del lugar podrá velar más activamente en sus destinos. La impresión es que «los patronos urbanos eran vistos entonces no sólo como protectores espirituales de las ciudades, sino también como encarnación simbólica del sentimiento de orgullo cívico no lejano al que los encomios y crónicas urbanas expresaban de forma literal» (2000: 37-38).

Encontramos ya ciertos elementos significativos en los subtítulos de ambas obras; el “Poema histórico” de *La Virgen de la Almudena* subraya la veracidad de los versos que le siguen, legitimando la historia de la patrona como historia verdadera, y a sí mismo, como había hecho tantas otras veces, en su pretensión antigua de cronista (*vid.* para la relación de esta obra con dicha ambición Sánchez Jiménez, 2012). En la dedicatoria a la reina reiterará esta idea: “ofrezco a V. Magestad en verso con verdad de historia” (Vega, 1993-1994, I: 1). En el caso del *Isidro* la veracidad de la historia no

---

<sup>329</sup> También compuso Lope tres comedias hagiográficas sobre el santo madrileño cuya temática es muy parecida a esta obra en prosa; una a finales de la primera década del siglo XVII (*San Isidro labrador de Madrid* [Vega, 2008c]), y dos con ocasión de su beatificación en 1622: *La niñez de san Isidro* (Vega, 2008a) y *La juventud de san Isidro* (Vega, 2009e).

<sup>330</sup> Completaría la tríada de patronos madrileños de los que Lope es devoto la Virgen de Atocha, a la que no dedica una obra específica, pero que se hace presente en el *Isidro*, sobre todo en los cantos VIII y IX. La relación entre ambas figuras religiosas, sin embargo, no es exclusiva ni comienza con Lope, sino que debe otorgarse al P. Mendoza. Como señala del Río Barredo, “[e]n la conexión de Isidro con la Virgen de Atocha, la paternidad de Mendoza resulta evidente desde su primera deposición como testigo del examen del cuerpo de Isidro en 1593. Tras señalar insistentemente su «olor suavísimo» y la frescura de su carne, el dominico se detuvo en el arca pintada con escenas de la vida y milagros del santo para asegurar que aquella en la que se le veía arrodillado delante de una Virgen «es retrato de la Imagen de Nuestra Señora de Atocha». Por lo que había «leído en un libro antiguo», decía además, estaba seguro de que Isidro comenzaba sus oraciones cotidianas en la ermita de esta imagen, que luego recorría «las ermitas vecinas, que en aquella sazón había en el circuito» y, desde allí, visitaba las parroquias de la villa para acabar en la suya de san Andrés. Esta imagen, de evocación casi procesional, quedaba completada con la alusión a las fiestas anuales en las que la imagen de Isidro era llevada al convento de Atocha, en conmemoración del lazo que les había unido en vida del labrador” (2000: 104).

está explícita, pero, además de conocer el papel que Lope desempeñó en la entronización definitiva de Isidro como patrono de Madrid y en su proceso de beatificación-santificación, con sus dos obras de teatro, con su participación como testigo en el proceso oficial y presidiendo las justas poéticas en loor del futuro santo, debemos tener presente el proceso de legitimación y canonización que Lope lleva a cabo consigo mismo paralelamente<sup>331</sup>.

Entendemos que “Poema castellano” porta una anfibología, porque se refiere tanto a la materia de la que habla el poema, con la que Lope pretende hacer de Isidro el patrono castellano por antonomasia<sup>332</sup>, como a la lengua, natural y poética, en la que se expresa. Es la nueva épica castellana, en fondo y forma, por la que Lope sublima al campesinado patrio local y vindica la *puritas* del lenguaje que la acompaña, el castellano o, más bien *su* castellano. Porque este proceso no tendría el mismo sentido si no entendiéramos que Lope está entronizándose a sí mismo al entronizar a Isidro, por ser su cantor, quien poetiza sus “hazañas”, y quien está capacitado *de forma natural* para hacerlo, pues él es madrileño, castellano, como Isidro, y como el recientemente entronizado Felipe III (como recordará más adelante en el prólogo a la *Virgen de la Almudena*: “como el Señor Rey Felipe Tercero, de gloriosa y santa memoria, y nacido en Madrid” (Vega, 1993b: 2); llega a escribir, incluso, en el prólogo: “cosas ay, que los que nacimos en esta villa, las sabemos en naciendo, sin que nadie nos las enseñe y diga”<sup>333</sup>. De ahí la historicidad implícita también, como en la explicitación de la *Almudena*, en el *Isidro*, pues ese “poema castellano” implica la castellanidad de Isidro pero también de Lope, al que todo el mundo conocía ya como dramaturgo madrileño, que se presenta así como escritor que habla de primera mano, desde la cercanía física y emocional, y como poeta castellano, entendiendo esto como un carácter continuador de una tradición, y como una modalidad de la lengua que opta por un estilo que coincidirá

---

<sup>331</sup> Como dice Elizabeth Wright, “[e]xploiting the natural analogy, Lope promoted canonization for Isidro *labrador* in a work which, in turn, canonized him” (1999: 227).

<sup>332</sup> Durante un tiempo, de hecho, se contempló por parte de las autoridades la posibilidad de que Isidro fuera copatrón de Castilla (del Río Barredo, 1998: 162).

<sup>333</sup> María José del Río se sorprende de la insistencia en la equiparación de Lope con el santo y la relación de ambos con la idea de patria. Estudiando la estrategia del Fénix no nos parece de extrañar esta práctica: “Isidro era natural de la villa. *Por razones tal vez personales (porque es sorprendente lo mucho que llega a identificarse con el santo), Lope impregna el Isidro con la idea de patria*, desde el principio -«Vos, Madrid, patria dichosa,/ Deste labrador y mia»- hasta el final, donde expresa una de las concepciones de patrón urbano más utilizadas en la época:

No dudes, patria dichosa,  
Que has de verte ennoblecida  
Crecida y esclarecida,  
Por su reliquia famosa,  
Por su muerte y por su vida” (del Río Barredo, 1998: 164).

con el carácter isidril y en último término con el de Lope, que se parangona en este aspecto con el mismo santo: puro, humilde, sencillo, llano, y noble en el fondo; aspirante a los más altos cielos desde su origen humilde (es controvertido, de hecho, el tema de la selección, para patrón de la corte y capital del Imperio, de Isidro labrador, símbolo del Madrid más rural y alejado de las altas instancias de la monarquía, de la “aldea” que era Madrid hasta mediados de los años 50 del siglo XVI<sup>334</sup>). Lo humilde es utilizado, por tanto, como nuevo modelo de autoridad, en el cual su dignidad contrarresta la de lo nobiliario, basándose en el tópico de la *aurea mediocritas* y la limpieza de sangre (Sánchez Jiménez, 2006: 18), pero también en el honor del villano, que Lope contribuye a propagar en varias de sus comedias, en la nueva tradición de menosprecio de corte y alabanza de aldea, que coexistía de una manera híbrida con la burla medieval hacia el villano y su escasa consideración social (Salomon, 1985: 66).

Cuando en 1621 Lope publique *La Filomena* y en ella versos que suponen una biobibliografía, lo que resalta del *Isidro* en los pocos versos que le dedica es precisamente el castellanismo y humildad de los versos, que reivindica sin embargo con orgullo, en ese momento ya contrapuestos al nuevo estilo cultista que estaba imponiéndose: “que canté con estilo castellano, / despreciado en España injustamente, / si bien menos hinchado y elocuente” (Vega, 1983b: 649). Lope defendía la claridad castellana como un modo de nacionalismo y sugería que hay algo antiespañol en el estilo de la escritura de Góngora (Terry, 1993: 112). En la *Relación de las fiestas en la canonización de san Isidro* (1622), el asunto del santo madrileño y el triunfo de la poesía gongorina le dan pie de nuevo a aseverar cosas como “Quien no escribiese en lengua puramente castellana, no se admite” (en la justa poética) o “Hablar puramente Castellano, es usar aquellas locuciones y términos que sufre su dialecto, y no con cuatro frases andar toda su poesía al torno, diciendo siempre una misma cosa, con que parecen papagayos de su inventor... Esto es lo que siempre he dicho, que sea clara y no obscura” (Vega, 1622: 85r). Aprovechaba cualquier elemento de sus textos para hacer notar esta diferenciación: en la comedia *Las bazarrias de Belisa*, presente en *La vega del Parnaso*, al hablar de la fuente al final del paseo de Recoletos, hace uso de su nombre para, con un juego de palabras, marcar el nacionalismo de su verso: “Era en la parte del Prado, / que igualmente corresponde / a esa fuente, Castellana / por la claridad del nombre, / que también hay fuentes cultas” (2015a, I: 631).

---

<sup>334</sup> Para un intento de explicación *vid.* del Río Barredo, 1998 y 2000: 96 y ss.



Lope pretende, así, erigirse en nuevo ejemplo y modelo de la poesía castellana, tomando el relevo del ya clásico Garcilaso, pero yendo incluso más lejos que él, pues este no se atrevió con la épica, como señala Lope en alguna ocasión comparándose al padre poético (“no todos los vega son iguales”, dirá en *La hermosura de Angélica* [Vega, 2005a: 561]). Lope de Vega siempre se consideró su legítimo heredero poético y no tenía reparos en recordárselo a sus lectores poniendo de relieve “las muchas coincidencias entre su biografía —y bibliografía— y la del toledano: ambos eran castellanos, compartían apellido, habían sido desterrados, habían estado al servicio del duque de Alba en Alba de Tormes, representaban la poesía toledana y practicaban la difícil sencillez que el Fénix gustaba de oponer a la herejía poética de los cultos” (Sánchez Jiménez, 2014: 117). Garcilaso, que en ese momento era el único poeta al que hubiera aceptado cualquier corriente poética como central en el canon (*vid.* Díez de Revenga, 1999), incluido el gongorismo<sup>335</sup>, fue alabado por Lope como maestro y gran poeta castellano, para, acto seguido, proclamarse su humilde sucesor. Además de imitar infinidad de versos garcilasianos, o palabras que pareciéndole ásperas introduce a imitación del lenguaje de Garcilaso (hay ejemplos en la *Dorotea*, como los que señala Trueblood, 1974: 512, y en varias comedias, como *El bastardo Mudarra*, *La mocedad de Roldán*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, etc. [*vid.* Pérez y Sánchez Escribano, 1961: 92-94]), son muchos los poemas en los que Lope hace referencia directa al toledano: en las *Rimas* le dedica una invocación en “La descripción del Abadía”, donde lo coloca en el Parnaso, y pide a continuación que le deje beber de sus aguas, mientras explota el juego de palabras con ambos apellidos, que los emparentan. La falsa humildad lo lleva a nombrarse indigno sucesor suyo, pero solo después de haber solicitado ya permiso para internarse en el Parnaso y beber de sus aguas:

Que el intento mayor, el gran Fernando,  
por quien su fama censo al tiempo niega,  
fue hazer este Parnaso, fabricando  
sepulcro a Garcilaso de la Vega.

¡O tú!, que estás sus cumbres habitando,  
la más humilde de tu patria llega  
a tu morada eterna, monte y fuente;  
permíteme templar la sed ardiente.

Pequeña vega soy, y vega indina

---

<sup>335</sup> Dirá Vélez-Sainz que “Góngora y los gongoristas no se cohibieron en reclamar su genealogía garcilasiana (contrariamente a lo que opina Arce). Los gongoristas leen su propio Garcilaso (igual que Quevedo o Lope) y lo reclaman a partir de su propia concepción de la poesía. Donde Quevedo, Lope y Cervantes ven un ideal de claridad, Góngora, Villamediana y Salcedo ven un ideal de sutileza” (2006: 87).

de poder heredar tu pensamiento (Vega, 1993-1994, II: 211).

Por esas mismas fechas, en el poema “Al nacimiento del príncipe”, después publicado en *La vega del Parnaso*, que recitaría en Toledo con ocasión de la llegada al mundo del nuevo heredero a la corona, el futuro Felipe IV, también encumbra a Garcilaso como el poeta que llevó a la poesía castellana a su estado de máxima distinción, subrayando que es hijo de la ciudad ante la que Lope recita y donde también vivió, y generando de esta forma una equiparación entre ambos al servirse de Toledo como eje conductor para la igualación (Abraham Madroñal aclaró que Lope lideró un grupo de ingenios de la ciudad, los “cisnes del Tajo”, y que se consideró uno de ellos, además de componer un grupo de comedias llamadas del “ciclo toledano” [vid. Madroñal, 1999 y 2012: 310; Sánchez Jiménez, 2014: 117, n. 1 y 2018: 159]<sup>336</sup>), que venía prefigurada ya en la utilización de la primera persona del plural, en la sentencia orgullosa que iguala escritura y habla en nuestra lengua:

que del modo que hablamos escribimos,  
grande honor de la lengua castellana,  
que limó Garcilaso de la Vega,  
hijo de esta ciudad, a quien las leyes  
dieron primer lugar en los vocablos,  
si por dicha llegasen a disputa (Vega, 2015a, I: 97).

En esa época y en relación con esto, se dio también la conocida como “polémica de los ríos” o “querrela fluvial” (vid. Sánchez Jiménez, 2018: 94-95): los poemas cruzados entre Góngora y Lope atacando y defendiendo, respectivamente, al Guadalquivir y al Tajo, claras metonimias de ambas “escuelas” poéticas<sup>337</sup>. Lope defenderá el Tajo y por tanto la escuela toledana, frente a Góngora, el Guadalquivir y la escuela sevillana.

Aparece de nuevo la figura de Garcilaso citada elogiosamente en otros poemas de *La vega del Parnaso* (“A don Agustín Collado del Hierro”, “A Claudio”), así como en varios poemas y epístolas de *La Filomena* y *La Circe* (vid. Vega, 1983b: 764, 774, 782, 796). En su última etapa no duda incluso en recoger el guante del poema satírico de

---

<sup>336</sup> Nótese cómo Lope se acerca en este caso a Toledo como tierra importante en su identidad, sobre todo poética, para la asimilación con Garcilaso, igual que en otras ocasiones le interesa subrayar estratégicamente su vinculación a la Montaña o a Madrid.

<sup>337</sup> No es la primera vez que Góngora utiliza los ríos como pretexto para el enfrentamiento: en 1603 escribió varios poemas satíricos y paródicos de Valladolid, la corte de aquel momento, donde permanecía unos meses, tomando como base la crítica a la pestilencia e insalubridad del río Esgueva. Quevedo respondió a los versos anticortezanos y anticastellanos de Góngora con otros poemas satíricos (vid. Conde Parrado y García Rodríguez, 2011) en lo que fue probablemente el primer episodio de la que sería su continua enemistad (vid. otro buen ejemplo estudiado por los mismos autores en García Rodríguez y Conde Parrado [2005]).

Góngora en el que lo llama “Conde Claros”: “«Aquí del conde Claros», dijo, y luego / se agregaron a Lope sus secuaces...” (1978: 296). Este Conde Claros, personaje del romancero, y que se identifica con Lope por su nombre, el cual hace referencia a la claridad y llaneza que solía ostentar, es quien firma el soneto prologal de las *Rimas de Burguillos*, incluyendo a Burguillos entre los poetas ya clásicos, junto, cómo no, a Garcilaso: “España, de poetas que te honoran, / Garcilaso es el príncipe” (Vega, 2005b: 118). El propio Góngora tratará de negar con malicia esa identificación Lope-Garcilaso. Por ejemplo, al final de las décimas (atribuidas, pero sin duda suyas; de hacia 1615) “Por la estafeta he sabido”: “aunque no está (yo lo fio) / en la vega Garcilaso” (Góngora, 1972: 435). También menciona Lope a Garcilaso en algunas comedias, defendiéndolo de cierta recepción no del todo positiva: en *La bella malmaridada* un músico se niega a cantar una canción de Garcilaso por ser “ya vieja” y estar impresa, a lo que otro personaje responde: “De que está impresa te pesa? / Lo más viejo es lo más fino” (Vega, 2003a: vv. 201-202). Igualmente en *La daba boba* se expone: “Que no hay tales Garcilasos / como dinero y callar” (Vega, 1946: vv. 2771-2772). Igualmente lo defiende en la novela corta *Las fortunas de Diana*: “a muchos ignorantes que piensan que saben, espanta que con tales vocablos se dé a Garcilaso nombre de príncipe de los poetas en España. «Tornada», y otros vocablos que se ven en sus obras, era lo que se usaba entonces; y así, ninguno de esta edad debe bachillerear tanto que le parezca que si Garcilaso naciera en esta no usara gallardamente de los aumentos de nuestra lengua” (Vega, 2002d: 159).

Con esta estrategia de filiación se produce “una profunda reordenación del canon poético, en el que Lope busca introducir una cierta estabilidad, a partir de la celebración de un Garcilaso del que se presenta como heredero directo” (Ruiz Pérez, 2010b: 262).

En el final del prólogo a *La Virgen de la Almodena* Lope expresa la obligación que siente como poeta natural de Madrid y vecino del templo de la Virgen de dedicarle unos versos, por su devoción y por la de su reina (hay que subrayar el oportunismo de Lope, puesto que la obra aparece poco después de enterarse este de que la reina ha decidido edificar un suntuoso templo en su honor [Vega, 1993b: VII]):

Materia queda a los ingenios, mayormente naturales de esta Villa, pues hay tantos, de escribir sus alabanzas en prosa, o verso, campo abierto, y sujeto florido, que este breve Poema solo servirá de allanarles el passo, cumpliendo con la obligación de haver nacido tan vecino a su casa de esta soberana Imagen<sup>338</sup>, y servir con esta noticia de su origen a la piadosa devoción de la Reyna nuestra Señora (Vega, 1777b, XV: 409).

---

<sup>338</sup> Lope nació en las casas de Jerónimo de Soto, en la Puerta de Guadalajara, a unos doscientos metros de la Iglesia de Santa María (Vega, 1993b: 5).

El poema a la Almudena, publicado en una suelta probablemente en 1624, y en 1625 junto a los *Triunfos divinos*<sup>339</sup>, recoge en sus versos a los otros dos patronos madrileños, la virgen de Atocha, ya presente, como hemos mencionado, en el *Isidro* en 1599, y san Isidro, ya canonizado para esa fecha. Resalta la adscripción a la tierra y a la tradición, cobrando estos “humildes versos castellanos” en esta fecha más relevancia si cabe que en la edición de la epopeya hagiográfica de 1599 (Sánchez Jiménez dirá incluso que “[e]l verso autodescriptivo [«estos humildes versos castellanos»] estaba en parte diseñado para hacerles recordar a los lectores de Lope —y entre ellos a los monarcas— el *Isidro*” [2012: 181-182]), pues los versos castellanos significaban ya no solo la filiación a una tradición, sino también la contraposición a los de la corriente contraria, gongorina, en nada humilde ni castellana a ojos de Lope. Isidro aparece no solo como patrono y santo de la Villa, sino también como el poema castellano de juventud (aunque Lope ya tenía 37 años cuando se publicó, algo lejos de la “*edad primera mía*” que señala). Esto significaría un recordatorio a los poderosos y los altos cargos de la corte y la monarquía (recordemos que el poema lleva dedicatoria a la reina Isabel de Borbón), en una época en que no había llegado aún el desencanto absoluto y Lope esparcía en diversas estrategias sus ambiciones cortesanas, insistiendo en que él era desde hacía al menos veinticinco años el poeta madrileño por antonomasia, el que cantaba desde<sup>340</sup> y por la villa y corte, fuera todavía del oportunismo posterior al asentamiento definitivo de la Corte en Madrid, previo a la moda de los poemas heroicos a las vírgenes e imágenes de la ciudad (*vid.* Fradejas en Vega, 1993b: VII). Él era el verdadero poeta castellano y madrileño desde el siglo anterior. Presenta a Isidro, además, como devoto él mismo de la Virgen de la Almudena, lo cual aumenta las razones para el engrandecimiento de la patrona:

Quedó Madrid seguro entre dos polos,  
 ATOCHA y ALMUDENA soberanos,  
 dos lunas de su paz y dos Apolos  
 con los soles que tienen en las manos:  
 mas pues a la ALMUDENA sirven solos  
*estos humildes versos Castellanos,*  
 y tiene ATOCHA entre sus plantas bellas  
 tantas historias, como el cielo estrellas:  
*Yo, que de entrambas Reynas soy vasallo,*

---

<sup>339</sup> Antonio Sánchez Jiménez anota que incluso en una obra tan poco propicia a la introducción de referencias a la patria del escritor como esta consigue Lope mencionar su procedencia madrileña (2006: 111).

<sup>340</sup> Después de varios años de exilio Lope regresa a Madrid en 1595. La identidad geográfica y nacional de Lope no han perdido un ápice del sentimiento territorial, sino que se han visto reforzadas por los años de ausencia (*vid.* Collins, 2009).

ahora cantaré de la ALMUDENA  
 lo que mayor por tradiciones hallo,  
 y como en ecos de su gloria suena:  
 si parte aquí de tus grandezas callo,  
 hermosa Virgen, celestial Morena,  
 es falta de la historia, que en tu gloria  
 pintura y tradición sirven de historia.  
 Llegó aquel siglo, con razón dichoso,  
 dorado a nuestra Villa, y lo fue tanto,  
 que en él nació para Patrón glorioso  
 ISIDRO Labrador, ISIDRO Santo:  
 criábase tan limpio y virtuoso,  
 que *fuera ilustre assunto deste canto,*  
*a no haver sido en lyrica harmonía*  
*materia de la edad primera mía.*  
 Era de la ALMUDENA soberana  
 ISIDRO tan galán, tan diligente,  
 que a la risa menor de la mañana  
 buscaba el sol en su divino Oriente:  
 y hallábale de suerte envuelto en grana  
 de aquella pura rosa eternamente,  
 que sin quitarse dél, le acontecía  
 hallarle el otro sol al medio-día (Vega, 1777b; XV: 430).

En el *Isidro*, la obra que podemos situar como clave para la pose madrileña-castellana-española de Lope, todo está cuidado al máximo para la configuración textual de esta identidad. El lema de la portada, que abunda en muchas de las obras lopescas con diferentes propósitos, como hemos visto en capítulos anteriores, solía estar en latín, mientras que aquí se presenta en castellano, y utiliza un campo semántico ligado a la tierra y el oficio humilde de labrador que correspondía a Isidro: aguija, siembra, siega. Más allá del valor simbólico del lema y del sentido metafórico de los términos de este campo semántico, estos, y la labor de Isidro presentada en el libro, suponen una revalorización del trabajo manual tan denostado por los nobles círculos cortesanos y urbanos a los que se dirige en último término el *Isidro* (por el género épico y la temática hagiográfica, las notas eruditas marginales, la dedicatoria, etc.), intentando cambiar el nicho autorial que había construido (*vid.* Sánchez Jiménez, 2009), y permiten mirar de esta manera la obra previa de Lope, por la que era conocido (las abundantes, comerciales y vendibles comedias), con unos ojos diferentes, ensalzadores. Para ello desde el inicio, que trata de recordar, *mutatis mutandis*, al de la *Eneida*, situándose desde el primer momento como el nuevo Virgilio (*vid.* Collins, 2009: 311)<sup>341</sup>, equipara

---

<sup>341</sup> También en la carta a fray Domingo de Mendoza que figura en los preliminares de la obra Lope admite: “Quisiera yo ser un Virgilio, pero tal como soy, pues no puedo dar más de lo que tengo, proseguiré su vida y alabanzas hasta que otro más digno las celebre” (Vega, 2010e: 157). De esta forma Lope se compara con el Mantuano (y de alguna manera compara a este, el Mantuano por antonomasia, con Isidro, a quien en *La Filomena* llamará “el patrón mantüano”, por considerar Madrid como “Mantua Carpetanorum”). En el propio *Isidro* hablará de las “vegas mantüanas” [2010e: 628]), pero

las labores rurales de Isidro con su propia labor escritural, aceptando la cualidad de “trabajo” de su actividad y dignificándolo a la vez. Aprovecha, asimismo, la polisemia de “labrar” para utilizarla como la labor de Dios con el patrón Isidro; si este labraba la tierra, Dios lo labró a él (igual que está haciendo Lope con su palabra, como pequeño demiurgo con su humilde labor [véase la paradoja]):

Canto el varón celebrado,  
sin armas, letras, ni amor,  
que ha de ser un labrador  
de mano de Dios labrado,  
sujeto de mi labor (I: 1-5)<sup>342</sup>.

Lope trataría por este medio de representarse como un poeta popular, poeta del pueblo —por cuanto Isidro representa al pueblo castellano y Lope se identifica con él, y por el lenguaje netamente castellano que utiliza en sus versos, el lenguaje del pueblo, frente a los versos cultos y latinizantes que pronto comenzarían a abundar—, como lo venía siendo, pero de una forma que le permitía también ser admirado y aceptado por las clases altas. Como explica Elizabeth Wright, Lope “sought to fashion a new public image. In this enterprise, he allied with his home city of Madrid, which likewise, sought to trumpet its own reputation” (1999: 226). Es decir, que Lope intenta crear una nueva imagen pública, una nueva marca (recordemos la publicación en dos años consecutivos, 1598 y 1599, de tres obras de géneros nobles, *Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*, que supusieron sus primeras obras en la imprenta<sup>343</sup>), y para ello crea una alianza con su ciudad natal, que también, en su proceso de ampliación y conversión en corte definitiva, necesitaba una nueva cara y discursos desde los que moldear su identidad y reconfigurar su imaginario (Sánchez Jiménez en Vega, 2010e: 17). La estrategia pareció salirle bien a Lope, pues su *Isidro* tuvo seis ediciones antes de su muerte (1599, 1602, 1603, 1607, 1608 y 1613), convirtiéndose en un éxito comercial e hizo cuajar la imagen de poeta popular que formaba parte de la pose autorial constituida en la obra, no solo en el vulgo, que lo veneraba como famoso autor de éxito, sino también en la crítica, que leyó a Lope siempre desde los parámetros de la inspiración natural y la poesía popular, en consonancia con la idea de *ingenium* y natural que Lope quería proyectar de manera tan

---

simultáneamente se muestra con la humildad tan característica del Isidro labrador que presenta. Ya comentamos que la aspiración a ser un nuevo Virgilio ha llevado a algunos críticos a intentar encajar las tres obras cultas de 1598 y 1599 en la *Rota Virgilii*, como una estrategia de Lope en su carrera literaria, pero no acabamos de ver claro cómo éstas podrían acomodarse a tal modelo.

<sup>342</sup> Como explica Conde Parrado (en prensa), ahí Lope “dialoga” con tres textos a la vez: la *Eneida*, el *Orlando* de Ariosto y la *Jerusalén* de Tasso.

<sup>343</sup> Estos dos últimas no fueron concebidas en el orden en que fueron impresas (Sánchez Jiménez, 2018: 110).

calculada. Prueba del calado de esta pose es que “incluso la crítica moderna ha leído el *Isidro* como un producto de la inspiración popular de Lope, cercana al espíritu de su pueblo”, como dirá Sánchez Jiménez (en Vega, 2010e: 15), a pesar de ser una obra compleja, llena de erudición y referentes cultos.

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

El beneficio vino además por los encargos que las autoridades de la ciudad le hicieron al Fénix para componer comedias sobre el nuevo santo, por las que vería también recompensa a su inversión isidril (Sánchez Jiménez en Vega, 2010e: 65-66). Por otro lado, también consiguió rédito de capital simbólico de las autoridades de la villa y corte y los círculos poéticos, pues llegadas la beatificación y la canonización del patrono en 1620 y 1622, hicieron que Lope organizara y presidiera las *Justas poéticas y alabanzas justas* y las *Justas poéticas* y ejerciera asimismo de cronista de estas, asentándose como poeta madrileño y oficial de la corte por excelencia. Además, su *Isidro* fue tomado hasta tal punto en serio que, como hemos explicado, fue utilizado como testimonio en el proceso de canonización del santo.

El prólogo del *Isidro* presenta también una clara pose castellana y con ello española (por antonomasia, pues Madrid es capital del Imperio y principal Corte Real<sup>344</sup>), esta vez a través de lo que supondrá el primer manifiesto de Lope en favor de las formas métricas y la poesía castellana, toda una poética y declaración de intenciones mucho antes de la llegada del gongorismo. Su defensa nacionalista de las formas métricas españolas y la poesía patria no solo lo coloca como continuador de una serie de autores prestigiosos que conformaban el canon hasta el momento (Sánchez Jiménez en Vega, 2010e: 31) (Garci Sánchez, don Diego de Mendoza, Castillejo, Luis Gálvez de

---

<sup>344</sup> También utiliza Lope el madrileñismo en este otro sentido, para asociarse a la grandeza de la ciudad que acogía la corte del rey de España. En una carta a un desconocido, posiblemente de 1610, dirá “porque yo naçi en Madrid, pared y medio donde puso Carlos quinto la soberbia de Francia entre dos paredes” (*apud* Sánchez Jiménez, 2006: 117).

Montalvo, Camões, Jorge Manrique, Lope de Rueda [Sánchez Jiménez en Vega, 2010e: 164-165]), sino que presiona para que sus comedias, en las que abundan las redondillas, romances, quintillas, etc., se incluyeran también en ese canon que él venía a cerrar, siendo su último eslabón. La reivindicación de Lope acepta la humildad de los versos de arte menor castellanos, pero no en el sentido peyorativo que a veces dan los españoles que prefieren los metros italianos, sino en el de la axiología franciscana, la misma por la que ensalza la humildad de Isidro y proclama la suya propia unas líneas antes en este mismo prólogo (“de mi caudal humilde estas cortas alabanzas” [2010e: 160]):

Y de ser en este género [métrico de la redondilla<sup>345</sup>], que ya los españoles llaman humilde, no doy ninguna [disculpa], 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, y aun han querido imitarlas (2010e: 163).

Pocos años más tarde, en el prólogo de las *Rimas* haría una reivindicación similar de la poesía y los versos castellanos, a la vez que introducía por primera vez en este tipo de composiciones misceláneas líricas de “rimas” los romances castellanos. La toma de posición, en términos de Bourdieu, es clara, e implica no solo la manifestación de esta, sino toda una pose, con selección de materias, temas y formas, de métricas, tipos de versos, estilo, valores, autoridades, subrayados, etc.:

dos romances, que no puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la correspondencia de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de expresar y declarar cualquier concepto con fácil dulçura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcíssima (Vega, 1993-1994, I: 163).

“Y soy tan de veras español”, dirá en ese prólogo en 1602, e igualmente, su nacionalidad y nacionalismo vienen remarcados en el del *Isidro* a cada paso. Comienza ya con “Disculpa tengo de este atrevimiento por la dulzura del amor de la patria, [...] y por la devoción de este labrador suyo, que todos los que en ella nacimos tenemos por padre” (Vega, 2010e: 159); si Lope era sobre todo conocido por sus amores romanceriles y los amoríos de las comedias, aquí es el amor a la patria lo que lo mueve

---

<sup>345</sup> El *Isidro* está escrito en quintillas, que es lo que Lope llama en el prólogo “redondillas”, pues en el siglo XVII “redondilla” se usaba genéricamente para estrofas de arte menor de cuatro versos (las actuales redondillas), de cinco (quintillas), de diez (décimas), etc. *Vid.* Pedraza en Vega, 2016: 536.



e impulsa a escribir, junto con la devoción por el patrono de la capital de aquella, coterráneo suyo (subrayando el “los que en ella nacimos” de nuevo).

Ya en las quintillas que forman el texto propiamente dicho, y enlazando con lo que había expresado en el prólogo sobre lo humilde de los versos y su españolidad, Lope utiliza la metáfora del pájaro y su natural canto que recuerda al fray Luis de “las aves / con su cantar süave, no aprendido” e invoca, como no podía ser de otra manera, a la “musa castellana”, quizá con cierta ironía sobre lo humilde de los versos:

Todo pájaro en su nido  
natural canto mantiene,  
en que a ser perfecto viene,  
porque en el canto aprendido,  
mil imperfecciones tiene.

A cuantos su ingenio engaña  
con estilo y lengua extraña,  
musa española, decildes  
que aquestos versos humildes  
son naturales de España (Vega, 2010e: 170).

En otra serie de cuatro quintillas, que se abren igual que se cierran, aunque con un quiasmo (“Yo, aunque indigno... / aunque indigno, yo”), Lope se presenta tan indigno como rústico, en una suerte de metonimia del cantor por el loado, subraya de nuevo su nacimiento madrileño similar al de Isidro y relata cómo vio las reliquias del santo, que se dice estaban incorruptas y con dulce olor tras varios siglos:

Yo, aunque indigno, llevo tarde  
a hacer de la vuestra [ciencia] alarde  
en el teatro del mundo,  
tan rústico que me fundo  
en que amor me abrasa y arde.

No nació yo —cuando en mí  
cupiera poder loar  
vuestro valor singular—  
en vuestra edad, mas nació  
en vuestro mismo lugar.

De aquí también me ha nacido  
el haberos conocido,  
no de vista, mas de fama,  
si no es que «vista» se llama  
ver vuestro mortal vestido.

Éste, que aquel alma santa  
incorruptible dejó  
porque en casa en que vivió  
quedase con gloria tanta,  
he visto, aunque indigno, yo (Vega, 2010e: 316-317).

Continúa en la siguiente quintilla diciendo “y así, de fama y de vista, / yo soy vuestro coronista” (2010e: 317), señalando la historicidad y veracidad de la historia de Isidro, su papel como historiador que da fe de la crónica que de ella hace y, quizá, el paso al acontecimiento milagroso en el hecho de que Lope presenciara “de vista” el cuerpo milagroso del santo para poder cantarle como lo hacía. Algo de ese milagro se ha de trasladar a quien ahora representa ese cuerpo en su escritura para componer esos versos incultos. Y en esa interferencia del santo, para la que Lope dirá “labra mi ingenio mejor” junto con la paradoja de “pues eres ya cortesano” (cortesano que labra, celestial labrador), Lope se descubre y deja caer el manto de la humildad, pidiendo la fama para sí mismo<sup>346</sup>:

que viviese yo por ti  
en estos versos incultos.

Y si tu ser soberano  
ofende mi ruda mano,  
labra mi ingenio mejor,  
¡oh celestial labrador!,  
pues eres ya cortesano.

[...]

Que, si en viendo una pintura  
nombran su autor y, al fin, dura  
su nombre en cifra sucinta,  
esto merece quien pinta  
hoy tu divina figura (Vega, 2010e: 400).

La humildad castellana, por tanto, se une paradójicamente al orgullo de ser de esta condición (obsérvese la repetición de “humilde” en el mismo verso) y aspirar con ello a la fama, y a la osadía de, con esos versos castellanos humildes, tratar temas sacros, divinos, por mediación de la musa castellana a la que invoca, similar a la “musa española” que veíamos arriba, y quizá con la intervención del santo, tras esa transferencia al ver Lope el cuerpo íntegro, en todo su sentido, de Isidro:

Mas ya es tiempo, musa mía,  
no retórica ni vana,  
sino humilde y castellana,  
que con humilde osadía  
paséis el punto de humana (Vega, 2010e: 483).

Los últimos versos de la canción que incluye al final de la hagiografía, “En loor de san Isidro de Madrid. Dirigida a Nuestra Señora de los Dolores”, recogen muchas de estas ideas concentradas en un breve espacio: la humildad (“Vega nacida

---

<sup>346</sup> Para una recopilación de la relación de Lope con la fama *vid.* Brito, 1998.

humildemente”, “yo, labrador grosero”), el nacimiento en los mismos campos madrileños que araba Isidro, la petición del favor del santo al que canta para la obtención de la fama y la gloria y, finalmente, la condición cortesana del santo, que aparecía ya como hemos visto en versos anteriores, por ser el patrón de la Corte, y en este verso de cierre, por el trabajo de dignificación y canonización que ha hecho en todos los versos anteriores, dirigidos a la villa y corte de Madrid y en especial a los paladares más exquisitos de los cortesanos:

Y yo, Vega nacida humildemente  
en estos campos de tus pies pisados,  
merezca tu favor, que, con más gloria,  
a tu cielo mis hombros levantados  
[...]  
yo, el labrador grosero,  
tú, el verdadero cortesano, Isidro (Vega, 2010e: 645).

También en las quintillas reitera lo que había anunciado el prólogo: la autoridad poética de Lope por ser hijo de Madrid, como Isidro, para contar la verdad sobre el patrono, repitiendo la idea de que el mismo hecho de ser madrileño hacía adquirir por naturaleza un conocimiento y capacidad especial poética. Si en el prólogo decía que “cosas ay, que los que nacimos en esta villa, las sabemos en naciendo, sin que nadie nos las enseñe y diga”, lo que en realidad era una justificación y un argumento para suplir la escasez de fuentes para su hagiografía (se basó en la crónica sobre la vida de Isidro atribuida a Juan Diácono), en las quintillas es un don por haber bebido de la nueva fuente Helicon que Isidro abriría en tierras madrileñas, convirtiendo estas, por tanto, en un nuevo Parnaso donde el elegido por las nuevas musas castellanas es Lope:

Yo, a lo menos, de una cosa  
me alegro en la fuente hermosa:  
que tal Helicon adquieren  
los poetas que nacieren  
en vuestra patria dichosa (Vega, 2010e: 505).

En la carta a fray Domingo de Mendoza con la que le presenta la canción “En loor de san Isidro” a la que nos hemos referido más arriba, Lope reitera de nuevo su nacimiento madrileño, que lo obliga, desde su humilde condición, a escribir sobre su patrono: “Haber nacido en Madrid, patria y naturaleza del bienaventurado labrador Isidro, patrón y honra nuestra, me esforzó contra mi humildad y condición a escribir en su alabanza esas canciones, con ánimo sólo de que no me reprendiese la conciencia el no ocupar este poco caudal o talento mío en su alabanza cuando se trata de ella” (Vega, 2010e: 634).

Su condición de poeta castellano está presente también en el Lope de *El peregrino en su patria*, que trata de crear una novela bizantina en castellano que iguale en dignidad a las mejores (y puede que en parte lo consiga, pues el último libro de Cervantes, el *Persiles*, es, entre otras cosas, una imitación de *El peregrino en su patria* lopesco [Sánchez Jiménez, 2018: 419, n. 1454]), como ya había hecho con otros géneros, para lo cual subraya en el inicio la condición de novela bizantina con el naufragio inicial, pues como dijera Avalle-Arce, “el naufragio es escenario propio de la novela bizantina y este comienzo, en consecuencia, es como una declaración de principios por parte de Lope” (en Vega, 1973: 69, n. 41). Además, sitúa a su Peregrino, con grandes matices y pistas autobiográficas, en territorio hispano, al contrario que los escenarios exóticos de la novela bizantina clásica, con ánimo de constatar la hispanidad de la obra y de proponerla como modelo de la novela bizantina española. Así, Avalle-Arce dirá:

Ercilla había nacionalizado la epopeya clásica; Jerónimo Bermúdez y el mayor de los Argensola habían intentado hacer lo propio con la tragedia, y Garcilaso había impuesto su sello genial a la égloga virgiliana. Lope, que ya había liquidado el problema de la adaptación de la comedia, ahora, con el *Peregrino*, coloca a la novela bizantina a la altura de las circunstancias de la España de 1600 (en Vega, 1973: 33).

La exaltación de la patria también es, a decir de Lope, el objetivo fundamental de la *Jerusalén conquistada*, según escribió en el prólogo: “Mi primera idea fue celebrar la patria y el generoso Principe Ricardo” (Vega, 1777b: XXVIII). En el Prólogo al conde de Saldaña dirá también: “yo le he escrito con animo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los historiadores estrangeros” (Vega, 1777b: XIV). En los primeros versos se dirige directamente a la Patria, disculpándose por la humildad de sus escritos:

Patria, si me debieres algun dia  
esta memoria, la intencion recibe,  
que a la posteridad tu gloria envia,  
donde la vida por la muerte vive:  
perdona la humildad de mi Thalia,  
que hay piedra que del brazo me derribe;  
pues quando el del ingenio alzar deseo,  
me transforma en Adonis Praxileo (Vega, 1777b: 4).

Y a lo largo de la obra, utiliza a sus personajes para presentar su país, su tierra y sus propios orígenes:

Pregunta el Persa, que saber desea  
qué origen tuvo el Reyno Castellano,  
la patria, el exercicio en que se emplea,  
la vida y nombre al peregrino Hispano.  
Está, le dice, una pequeña aldea  
a la sombra del monte Carpentano  
en los llanos que baña Manzanares,  
donde me vieron los paternos lares.

La venturosa villa sobre fuego,  
 que primero que Roma fue fundada,  
 pues Ocho la fundó, Príncipe Griego,  
 de Manto su muger Mantua llamada:  
 Viseria un tiempo Ursaria, y Madrid luego,  
 por la escuela famosa celebrada,  
 que madre del saber la llama el Moro,  
 baña este arroyo con arenas de oro.  
 Allí nació, después, el claro Henares  
 y el Tajo, que conserva el nombre Godo,  
 vieron mi verde edad, que a vuestros mares,  
 como a ellos truxo el que lo muda todo:  
 la luz destes santísimos lugares  
 mostró también a mi esperanza el modo  
 de ver, puesto que indigno, como veo  
 renovado en sus piedras mi deseo.  
 En las de aqueste monte soberano  
 la piel como culebra regenero,  
 deo llorando lo terrestre y vano  
 nuevo hombre salgo, y nueva edad espero:  
 pero si del origen Castellano,  
 a quien dieron los Godos el primero,  
 te obliga tanto amor, y el ver que viva  
 España de los Barbaros cautiva:  
 Si el supremo dolor por tantos años  
 de sus hijos miserrimos sufrido  
 quieres oír, y a casos tan estraños,  
 y portentosos dar piadoso oído:  
 escucha los humanos desengaños,  
 periodos de un Reyno tan temido,  
 aunque la noche caiga, y venga el sueño,  
 del cuidado mortal perplexo dueño” (Vega, 1777b: 198-199).

Esta obra se inscribe en una práctica común en los reinados de Felipe II y Felipe III —entre cuyos títulos figuraba, recordemos, el de rey de Jerusalén—, en la cual Jerusalén significaba el reclamo de los Habsburgo de ser una monarquía universal, por lo que “large, ambitious projects that related biblical history to the Spanish monarchs gained crown patronage” (Wright, 2001c: 91-92). Así, la reclamación de que el rey español es el centro de la Cristiandad se une con la de Lope, que se reivindica como su poeta épico (Wright, 2001c: 83). Y, al mismo tiempo, utiliza Lope la *Jerusalén*, recordemos que dirigida directamente al rey, para quejarse a Madrid y su patria del poco favor recibido, como había hecho ya en la *Arcadia* (“Ay, dulce y cara España, / madrastra de tus hijos verdaderos, / y con piedad extraña / piadosa madre y huésped de extranjeros” [Vega, 1975a: 142]). En un momento en el que la narración va recorriendo la Península, el Lope narrador decide, al llegar a su tierra, no nombrar a Madrid, aunque le dedica dos estrofas:

Aquí me detuviera, patria mía, / el justo amor, pero tus malas obras / mi lengua  
 enfrenan, turban mi osadía, / tal es la fama que de ingrata cobras: / unos tu suelo

engendra y otros cria, / al propio faltas y al extraño sobras; / mas no es por tu calor, ni por tu hielo, / que el ayre es saludable y puro el cielo. // Qual suele el enojado con su amigo / hacerle reverencia, y no pararse, / gran linaje entre amantes de castigo, / passa mi amor por ti sin dilatarse: / no de mi voluntad me desobligo, / que confessar quererte es obligarse, / de tu alabanza sí, pues no merece / agradecido amor quien no agradece (Vega, 1777b: 48-49).

Esta ingratitud le recordaba Torres Rámila en la *Spongia* contra él: “Mas habiéndote tú mostrado tantas veces quejoso de tu patria porque no te ha elevado a las cimas de la honra...” (Conde Parrado y Tubau, 2015: 249).

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

Lope se erige, por tanto, en ejemplo; los textos incluidos en las *Rimas de Tomé de Burguillos* parecen recuperar la esencia más castiza de la tradición castellana, a la luz de ciertos pasajes de los preliminares que apuestan por exhibir más un determinado perfil del poeta [...] El de un poeta castellano que vaticina el advenimiento de nuevos tiempos, en los que las recientes novedades poéticas serán abandonadas en beneficio de la «propia lengua» (2005: 24).

Es curiosa esta pose de Lope en obras como el *Burguillos* o en otras escritas desde cierta época, sobre todo con el auge del gongorismo, pues se da la circunstancia, o la paradoja, de que cuanto más se “gongoriza” o complica el verso de Lope (en la *Filomena*, la *Circe*, el *Burguillos* y en general sus obras finales. *Vid.* como ejemplo perfecto el compendio de *La vega del Parnaso*), más necesaria ve su separación pública del estilo y pose rival, y por lo tanto más incrementa su postura de poeta claro, humilde, llano y español (aunque esta la exhibía antes incluso de la escritura de las obras “mayores” de Góngora). Lo que ocurre en consecuencia es una contradicción entre lo que Lope dice (ser un poeta claro) y lo que hace (versos cada vez más conceptistas y complejos en léxico y estructura)<sup>347</sup>. Lo que lleva a cabo Lope, por tanto, se nos antoja una imitación de uno de los elementos básicos de su maestro Garcilaso y todo el humanismo venido de Italia (con la traducción por Boscán de *El cortesano* de Castiglione, con preliminares del propio Garcilaso, en esta ocasión): la *sprezzatura*, la

---

<sup>347</sup> Antonio Carreira trata de demostrarlo con análisis concretos de las *Rimas* (2006). Si sus conclusiones son válidas para esta obra de comienzos del siglo XVII, cuánto más lo serán para las obras posteriores. Buena prueba de esta dificultad es la falta de acuerdo crítico en las *Rimas de Burguillos* en cuanto al significado de muchos de sus versos. Unos poemas que se jactan de su claridad, llaneza y transparencia no han podido aún ser desentrañados en su totalidad casi cuatro siglos después por los críticos más avezados: la última edición de Cátedra, de Macarena Cuiñas (Vega, 2008b), tiene incluso una réplica en forma de libro y varios artículos de Ignacio Arellano (2011a, 2011b, 2012a, 2012b), que desmiente algunas de las interpretaciones y propone algunas otras, mas dejando abierta la puerta de la hermenéutica de la obra.

difícil facilidad, que finge naturalidad y sencillez en algo que realmente es puro artificio y laboriosidad. Es el equivalente cortesano del “actuar con naturalidad” de nuestra contemporaneidad. Lope lleva a cabo así una pose de llaneza y sencillez a través de una práctica netamente cortesana en un lenguaje cada vez más culto y complejo y más esforzado por aparentar naturalidad<sup>348</sup>.

#### 4.1.2.2 Estoico

La pose de la humildad se une con la del poeta envidiado —la envidia es un tema crucial para la conciencia creativa en el Siglo de Oro (vid. Portús, 2008), y que obsesiona especialmente a Lope<sup>349</sup>— en el *Laurel de Apolo*, donde Lope se muestra admirador y apologeta de todos los grandes creadores de su época por encima de la envidia que él les provocaba y de las murmuraciones y zancadillas que recibió por su parte (Rozas, 1990: 78). Recordemos que el *Laurel* fue una obra esencial para la estrategia promocional y la creación de la propia imagen de Lope (Cossío, 1952: 350-351, Giaffreda en Vega, 2002c: 7 y 17 y Carreño, 2004b) y que entre todos los ingenios el suyo propio aparece brevemente en tercera persona así: “Mas ya Lope de Vega humilde llega” (Vega, 2002c: 258). Recordemos también que en sus últimos momentos Lope dejó a su amigo y protegido Montalbán una alegoría de la envidia, “un cuadro en que estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstruos, trasgos, monos y otros animales, los unos le hacían gestos y los otros le ladraban, y él escribía sin hacer caso de ellos” (Pérez de

---

<sup>348</sup> Christina H. Lee aplica esta idea al estudio de las *Novelas a Marcia Leonarda* (2003).

<sup>349</sup> Además de las inscripciones en sus obras (*Quid humilitate invidia?, Velis nolis Invidia*), Lope hace referencia directa a ella en sus textos. En unos de los últimos versos que escribió, tres días antes de caer enfermo, escribe en “El siglo de oro” (recogido en *La vega del Parnaso*) la ruptura de la armonía en la tierra por los “intereses, envidias, injusticias”, para añadir poco después: “y fue la envidia el agresor primero” (refiriéndose a Caín y Abel, sobre los cuales, por cierto, escribió una comedia, *La creación del mundo*) (Vega, 2015a, I: 102-103). En *La Filomena* recuerda que “la envidia me miraba, / monstruo el mayor del mundo” (Vega, 1983b: 647). Además, en *La vega del Parnaso* en general “el tema de la envidia se asocia al de la virtud mal premiada” (Pedraza en Vega, 2015a, I: 590), con una admonición contra la envidia en la égloga “Eliso”, o “A la venida de Italia a España del excelentísimo señor duque de Osuna”, por ejemplo. Como recuerda Sánchez Jiménez, “[l]a de genio acosado por la envidia era una de las autofiguras preferidas de Lope. Se encuentra por toda su obra, pero valgan como ejemplos el *Isidro* (canto I, v. 25), el soneto «Rota barquilla mía, que arrojada» de las *Rimas*, *La hermosura de Angélica* (Canto I, estr. VI), el soneto LXXXV de las *Rimas sacras*, la dedicatoria a *El desconfiado*, el prólogo «Al Teatro de don Francisco López de Aguilar» de *La Dorotea*, y el soneto «La fama que del Tibre a la ribera» de las *Rimas de Tomé de Burguillos*” (2006: 139, n. 21). Podemos añadir el prólogo del *Peregrino*, o la comedia *Las paces de los reyes* por boca de Belardo (vid. Pedraza Jiménez, 2018a: 48-51).

Montalbán, 2001: 23-24). Esta humildad, generosidad y postura inmutable frente a la envidia apuntan una postura neoestoica no ajena a esta época y bastante característica de Lope. Séneca aparecerá en varias ocasiones en los prólogos de sus partes cuando se trate de la envidia, pues como señala García Reidy, “ante estas envidias Lope quería presentarse al público con una inalterabilidad senequista” (2009b: 473). Ya Lázaro Carreter señalaba que “[ef]ectivamente, a fines del siglo XVI, se produce en toda Europa un auge de las ideas estoicas, que encuentran en nuestra patria terreno abonado”<sup>350</sup> (1966: 20). Entre otras causas, puede deberse al estoicismo senequista de que estaba imbuida la Compañía de Jesús, con la importancia que todos los colegios jesuitas tuvieron en la época y cuya influencia se puede ver en autores como Lope y Calderón (*vid.* Aparicio Maydeu, 2003: 1097). Se puede asociar, incluso, con ciertos poetas del siglo XV y su erudición como autoafirmación, que en Lope cobra pleno sentido por su sentimiento de inferioridad debido a su clase:

N. G. Round explica por un fenómeno similar de autoafirmación la tendencia erudita de algunos poetas, como Mena y Villena, del siglo XV. El no sentirse apreciados por sus contemporáneos acentuaba, por un lado, su inclinación al esoterismo y a la acumulación de citas y referencias clásicas; por otro, su afición al estoicismo senequista. De esta manera, satisfacían su conciencia de pertenecer a una minoría aislada en el contexto cultural contemporáneo y se daban consuelo en una época de inseguridad” (Gil Fernández, 1997: 71, n. 40).

En esta línea se sitúa a veces Lope, con la pose de humildad ligada a ciertos elementos clásicos y de imagen que le benefician. García Reidy lo encuentra asociado a la *aurea mediocritas* que hemos mencionado anteriormente: “ciertas actitudes éticas de estirpe clásica —especialmente la sensibilidad estoica tomada del senequismo—, convenientemente ajustadas a la religiosidad barroca, son fuente a la que recurre Lope para configurar su imagen como escritor, como ocurre con las referencias que encontramos en sus obras al tópico de la *aurea mediocritas*” (2006: 129). Sánchez Jiménez detecta esta pose estoica en las *Rimas* (“*Natura paucis contenta*”), la égloga

---

<sup>350</sup> También García Santo-Tomás lo aprecia en obras concretas ligadas a la vida del momento: “La nueva realidad determina también cierta preocupación por un justo gobierno: la filosofía política (por influencia de Justo Lipsio) recupera la corriente antimacquiavélica del siglo anterior, al tiempo que se aprecia un contenido neoestoico en piezas como *Política de Dios y gobierno de Cristo* de Quevedo (1626) o el *Norte de Príncipes* de Martín Rizo (1626), vinculadas a una corriente imperante de tacitismo político que trata de conciliar la tradición cristiana con la finalidad pragmática, tal y como hará también *El arte real para el buen gobierno* de Jerónimo de Cevallos (1623)” (2004: 57). De hecho, una de las fuentes directas de erudición en el *Isidro* fueron los *Politicorum libri* de Lipsio, al que cita varias veces en las apostillas marginales.



“Albanio”, *La Filomena*, *La Circe*, la “Égloga a Claudio”<sup>351</sup>, *La Dorotea* y el “Huerto deshecho” (2008a: 274 y 2018: 179), aunque opine que no es una pose que sea acorde con el verdadero carácter de Lope, menos aún si pensamos la asociación que esta pose tiene con la castidad que tan poco pudo mantener Lope (2018: 282). También Felipe Pedraza encuentra en las *Rimas sacras*, en la “Canción a la muerte de Carlos Félix” este mismo espíritu neoestoico que dominaría sus reflexiones en obras como la *Circe* o las *Rimas de Burguillos*; es un “canto de resignación, que cabe emparentar con el resurgir de la filosofía neoestoica: recordemos que el capítulo XVI del *Enchiridion* de Epicteto trata de la muerte de los hijos y los seres queridos” (Pedraza, 2003: 149). Wright ve esta autorrepresentación en la *Jerusalén conquistada*: “The author, made into an emblem of the stoic sage, can balance the worldly pursuit of patronage and political influence with a spiritual impassivity to his epoch” (2001c: 83). Esta resignación estoica, probablemente impostada, se ve incluso en el *Arte nuevo*, al hablar Lope de la legislación de la comedia por parte del gusto del vulgo: “y que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cómico” (2016: 91). La resignación estoica ante la falta de premio y reconocimiento es también un lugar común en toda *La vega del Parnaso* (en la “Égloga panegírica al epigrama del infante Carlos”, “Filis”, “A Claudio”, etc.), e incluso en la inscripción en el exterior de la puerta de su propia casa, aún hoy bien visible: *Parva propria magna, magna aliena parva*.

#### 4.1.2.2.3 Erudito

La humildad, por otro lado, se mezcla con el afán de erudición en el *Isidro*, en el que Lope tiene una doble pose: la comentada de poeta sencillo, castellano y madrileño, humilde y villano como su protagonista, y la pose de poeta erudito-filósofo que fue otra de las más repetidas en algunas de sus obras. Volvemos e encontramos en el *Isidro* con la paradoja entre lo que Lope dice (la equiparación con el labriego madrileño, humilde y sencillo, casi analfabeto) y lo que lleva a cabo en su obra: el género, entre la hagiografía y la epopeya, la continua citación de autoridades clásicas, los paratextos (desde el grabado a las dedicatorias), “sus apostillas bibliográficas, la canción final, la lista de

---

<sup>351</sup> Jiménez Belmonte ve en el estoicismo de esta composición y el de toda la última etapa de Lope una mezcla con “un sentimiento inverso de apego a lo vano” (2001: 7-8), y Rozas también describe esa etapa final como un camino hacia lo estoico (1990: 179).

autores, los diversos pasajes en que Lope ostenta sus conocimientos literarios, históricos, astronómicos” (Sánchez Jiménez en Vega, 2010e: 16-17). Esta pose de erudito chocaba de forma bastante frontal con su imagen de poeta llano y popular que había ido labrando con sus romances y comedias y con la propia reivindicación de Isidro, de modo que no fue tomada excesivamente en serio por sus coetáneos: para el pueblo Lope seguía siendo el gran poeta popular, Cervantes se burlaría en el prólogo a la primera parte del *Quijote* de los marginalia y las listas de autores, Góngora le acusaría de falta de erudición (“turba lega, / las ondas acusad cuantas os niega / ático estilo, erudición romana” (1972: 567), se le acusó de tener una erudición de acarreo y utilizar polianteas, y, especialmente, la *Spongia* escrita en su contra iría a señalar a ese punto donde más le podía doler, a su condición de *Latinitatis expers*, al poco conocimiento que Lope tenía del latín<sup>352</sup> (Conde Parrado, 2012; Conde Parrado y Tubau, 2015: 25-28), sustento de todo el saber clásico y la erudición, lo cual derrumbaría toda su pose erudita.

La crítica, por otro lado, ha rechazado, desde el siglo XVIII, esta faceta intelectual de Lope, por creerla en contra de su natural y falsear su verdadero talento y origen. Lo cierto es que Lope quería gozar del prestigio de los grandes autores y sabía que para ser considerado un *autor* en ese momento tenía que cultivar ciertos géneros, citar e imitar a ciertos autores y seguir determinadas estructuras: por eso escribió *La Dragontea*, la *Arcadia* o el *Isidro*, así como *La hermosura de Angélica*, *La Jerusalén conquistada*, algunos versos eruditos en sus comedias (González-Barrera, 2008: 85-91) y otra serie de poemas de corte culto y erudito, por eso introdujo nociones filosóficas en poemas supuestamente autobiográficos (un buen ejemplo sería “La calidad elemental resiste” soneto recogido en *La dama boba*, la *Filomena* y la *Circe* [en esta última Lope lo acompaña de un comentario propio] [vid. Tubau, 2001]) y escribió varias veces sobre el poeta como erudito-filósofo, anotando incluso en el “Elogio al licenciado Pedro Soto de Rojas”: “pues ser filósofo y ser poeta son convertibles. Parte de la filosofía racional la llamó Savonarola” (*apud* Brown, 2009b: 367). Gary J. Brown lo ha estudiado con detenimiento, y nos explica, por ejemplo que

the “Cuestión del honor debido a la poesía” belongs to the broader genre of traditional defenses of poetry often undertaken as a badge of honor by serious poets and scholars. With a flamboyant display of erudition Lope attempts to establish his credentials as a “poeta-philosophus” fully aware of the classical, humanistic and

---

<sup>352</sup> Pese a las afirmaciones de Elvezio Canonica sobre “el buen conocimiento de la lengua latina que tenía Lope” (2005b: 41) y los estudios anteriores sobre sus versos latinos y traducciones del latín que este cita, los estudios posteriores que referenciamos demuestran que el nivel de latín de Lope no era muy elevado.

16th-century discussions of the place of poetry in society, its ancient, medieval, religious and esoteric heritage and the varied roles of poetry as *ars*, *scientia*, *philosophia*, and *theologia* (2009b: 352).

El mismo Fénix decía en la *Arcadia* que “[n]o sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no le vituperen y tengan por ignorante” (Vega, 2012a: 440)<sup>353</sup>. Menéndez Pidal escribió que Lope “quiere decididamente ser un científico poeta, ennoblecedor de la ciencia de las ciencias, haciendo que todas las disciplinas presten riqueza, ornato y color a la poesía” (*apud* Vega, 2005a: 92), Blecua hace notar que en la época de la *Filomena* “Lope empieza entonces a usar la palabra «científico», a la que se aficionará” (en Vega, 1983b: 562), y en las dedicatorias a las comedias de la *Parte XIII* (primera en la que escribirá una dedicatoria para cada obra, y no para todo el volumen) trufa sus textos de citas eruditas y doctas, tomadas todas ellas de las *Sententiae* de Andrea Eborensis (Conde Parrado y Boadas, en prensa). Este proceder en la *Filomena* y en las dedicatorias de esa época es consecuencia, sin duda, del ataque recibido poco antes en la *Spongia* a este respecto, y la necesidad de autorrepresentarse como contrario a aquello de lo que se le acusa<sup>354</sup>. En la época de la publicación de esa obra miscelánea y de la *Circe* (1621-1624), envuelto en varias polémicas literarias, defenderá esta concepción de la poesía (para criticar, en la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda* las *Novelas ejemplares* cervantinas, por ejemplo, dice que son libros que entretienen, pero que “habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos” [Vega, 2002d: 106]<sup>355</sup>). En la llamada “Censura” que abrirá la polémica con Colmenares, en la *Filomena*, escribe que “bien puede el arte de hacer versos, pues todo su fundamento es la filosofía (como consta de los antiguos, no sin afrenta de muchos de los modernos —con el debido respeto a tanto varón—), no digo contradecir, pero dar licencia a un hombre para decir lo que siente” (Vega, 1983b: 874); en la epístola

---

<sup>353</sup> Sus discípulos apoyaban esta concepción de la poesía y el poeta que encarnaría Lope. Podemos ver un ejemplo en la dedicatoria de Montalbán a Lope en *La mayor confusión*, donde el discípulo explica que Lope es un poeta científico que “tiene de todas las ciencias noticia bastante para hablar en ellas como si las hubiese profesado” (*apud* Laplana, 1996).

<sup>354</sup> No le saldrá del todo bien, pues su uso de esta poliantea deja al descubierto un conocimiento no profundo del latín, que produce errores manifiestos en estas citas eruditas.

<sup>355</sup> Laspéras señala que “se han de considerar las *Novelas a Marcia Leonarda* como una contestación a distancia a los metadiscursos poéticos de la primera parte del *Quijote* y puestos luego a prueba en las *Novelas ejemplares*” (2004: 187-188). Presotto señala que “[l]a perspectiva lopeveguesca en la escritura de la novela corta debía obligatoriamente nacer de una relación dialéctica con el modelo cervantino” (2006: 10).

séptima defiende, siguiendo al ferrarés Girolamo Savonarola, la disciplina poética como parte de la filosofía racional (Conde Parrado, 2015b), y en la última respuesta al desconocido señor de estos reinos critica la nueva poesía gongorina en virtud de la falta de *res*, de ciencia de las *Soledades*, cuya oscuridad no está justificada por contenido sentencioso (científico) alguno (Conde Parrado, 2015a). A todo ello podría sumarse la inclusión de citas en las dedicatorias de las comedias desde la parte XIII (y sobre todo en esta, con el disgusto de la *Spongia* muy reciente).

Lope pretendía así saber de todo y de todo hacer alarde, de lecturas y de experiencias vividas, y aunque de las segundas conocemos bastantes detalles por sus biógrafos, sabemos ahora también que a pesar de que sus lecturas fueron abundantes, mucho más lo fue su uso de polianteadas, repertorios y compendios enciclopédicos como los de Textor (la *Officina* o los *Epitheta*), Titelmans, etc. (Jameson, 1937; Morby en Vega, 1975a: 30; Ruiz Pérez, 1990; Sendín, 2001; Dixon, 2005; González-Barrera, 2007; Conde Parrado, 2017; Conde Parrado y Boadas [en prensa]), a pesar de haber sido él crítico con los autores que los utilizaban: por ejemplo, en *La Dorotea*, Ludovico se queja de “muchos, que cuanto hallan en *Estobeo*, la *Poliantea* o *Conrado Gisnerio* y otros libros de lugares comunes, todo lo echan abajo, venga o no venga a propósito” (Vega: 1996: 346), en el *Laurel de Apolo*: “Que no serían versos admitidos / de legos atrevidos, / ni los expositores / arrieros de cáfilas de autores / que siendo su tabaco Polyantheas / estornudan lugares / y, con la historia de los doce Pares, / especies de Platónicas ideas” (Vega, 2002c, silva IX: vv. 672-279), en distintos pasajes de *La Circe* (epístola “Al doctor Matías de Porras”), y de las *Rimas de Burguillos* (sonetos “A Bartolomé Leonardo”, “Que libros sin dueño son tienda y no estudio” y “Al príncipe de Esquilache”) (Ruiz Pérez, 2011: 211, n. 105). En cuanto a estos alardes de erudición y su causa, habida cuenta de que Lope no era realmente un erudito humanista como pudo serlo Quevedo, Dixon resume que “[n]o le bastaba creerse «científico poeta»; anhelaba que todo el mundo supiera que lo era” (2005: 85). La pose erudita se explica por el intento de cambio de imagen y de marca para poder acceder a un estatus autorial reconocido no solo por el vulgo, sino también por intelectuales, cortesanos y nobles y autoridades de toda condición. Era la manera de conseguir el éxito y los laureles del triunfo a nivel general, el éxito completo y no únicamente los aplausos del público.

#### 4.1.2.2.4 Poeta exitoso

Para ello Lope no solo se representa como poeta erudito o filósofo, sino que trata de conseguir el éxito mostrándose como un poeta exitoso. La pose de poeta laureado no solo mostraría su ego o la autoconciencia de sus logros, sino que funcionaría como estrategia para conseguir los “verdaderos” laureles, como si Lope supiera ya que el éxito no es más que una cuestión subjetiva que es proyectada por unos y asimilada por otros en un juego de apariencias muy barroco. José Lara Garrido cree que puede entenderse *La hermosura de Angélica* como una forma de autocoronación con los laureles de poeta erudito (1999: 347-372) y Jiménez Belmonte observa esta pose de poeta laureado en el jardín en el que tiene lugar el *Laurel de Apolo* (2007: 50). La de poeta laureado era una imagen relativamente nueva, que no tenía que ver solo con el éxito, sino con un reconocimiento y un estatus profesional y casi institucional ligado a lo político que demarcaba el fin del amateurismo poético y el comienzo del profesionalismo. Jiménez Belmonte es quien mejor lo ha estudiado para el caso español, y concluye que “[n]unca antes había tenido tanto sentido (y urgencia) la figura conciliadora del poeta laureado, cuya coronación no era imaginable de espaldas a lo político, y en la que se cancelaban las diferencias socioliterarias” (2007: 29). La auto-coronación se da para Carreño en el acto de reflejarse en múltiples voces, máscaras de una misma voz, tan propio de Lope, así como en la enumeración de figuras destacadas históricas, literarias, legendarias, míticas, bíblicas y de todo tipo que conceden preeminencia a su pluma como pluma erudita, garante del saber y cronista de su tiempo, como pasa en todas las relaciones de fiestas, justas poéticas, nacimientos, entrada de monarcas, etc. (2004b: 104-105).

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

Felipe IV y la competida búsqueda de mecenazgo, el *Laurel de Apolo* revela en los intersticios y recovecos de su silva miscelánea un carácter competitivo, que Lope, al modo cervantino, resuelve, de una parte, en generalización y, de otra, en proclamación de su propia superioridad” (2009: 203).

#### 4.1.2.2.5 Hombre de fe, pecador arrepentido

La humildad también aparece en ocasiones ligada a lo religioso, lo cual le concede a Lope una especial dignidad de poeta noble y hombre de fe. Para ello Lope se acerca al franciscanismo en diversas ocasiones. Sánchez Jiménez señala que en el *Isidro* Lope “refuerza el *enthousiasmós* asociándolo con una tradición cristiana: la inspiración divina y la santa ignorancia, una idea de genio típica del pensamiento franciscano. Con esta apelación al franciscanismo, Lope renueva y re-figura una de las *personae* que había utilizado anteriormente, la de poeta noble” (2006: 81). La diferencia es que la manera en la que Lope había buscado la imagen de nobleza en un principio fue la del nacimiento: por un lado su origen montañés y por otro su apellido Carpio y su supuesta nobleza de sangre, con las torres en su escudo incluidas. Tras las críticas que Lope recibió, por la evidente falta de nobleza de su estirpe, buscaría otras formas de representarse como noble. Por un lado estaría la nobleza en la humildad y el amor a Dios, el franciscanismo tan característico del *Isidro*<sup>356</sup>. A partir de las *Rimas divinas* Lope se autosacraliza, vistiendo hábitos religiosos tanto reales como literarios. Como señala Aurora Egido, se aprecia “hasta en el inventario de sus bienes en 1627, lleno sólo de objetos sacros (niñosjesuses, bultos de Nuestra Señora, eccehomos y reliquias), propios de quien era, entre otras cosas, familiar del Santo Oficio desde 1608, Hermano de Esclavos y Terciario de San Francisco” (2000: 20), pero sobre todo en sus versos, autocalificándose como grandísimo pecador en aras de mostrarse en la misma medida arrepentido. La nobleza estaría en estos casos en la aceptación de sus pecados y en la grandeza del arrepentimiento y capacidad de sacrificio para la redención y la conversión, así como en la superioridad de la poesía divina sobre la profana.

---

<sup>356</sup> Sánchez Jiménez lo explicará de la siguiente manera: “las credenciales de Isidro —al igual que el propio san Francisco— consisten simplemente en un intensísimo amor (‘celo’) de Dios. En este sentido, la caracterización del santo labrador es coherente con la del resto del poema: se basa en el irracionalismo paulista y franciscano que domina el libro de Lope. Además el Fénix no se limita a atribuir estas cualidades a su protagonista. Curiosamente, también las usa para describir al narrador, es decir, para auto-representarse” (2006: 103).

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

#### 4.1.2.2.6 Noble por sus obras y su valía

La nobleza aparece como pose desde una óptica diferente a la religiosa y la reivindicada inicialmente en los paratextos de sus obras del cambio de siglo, en los que exigía para sí una estirpe noble que no poseía. La tercera forma de adjudicarse la nobleza como nueva imagen diferente a las dos anteriores es la de su exaltación como resultado de la valía personal y las obras, y no como elemento heredado. En una de las composiciones de *La vega del Parnaso*, “Al nacimiento del príncipe”, hace referencia directa a ello en unos versos dedicados a las armas y las letras, apoyándose en Mucio Justinopolitano:

aunque ha sido cuestión controvertida, / nunca la vimos bien determinada. / Muchos en ellas ponen la nobleza / más que en la sangre. Bien lo trata el Mucio / Justinopolitano, aunque resuelve / ser la virtud nobleza verdadera. / Pero por competencia de las armas, / las letras en sus grados hacen nobles. / Yo pienso que, premiadas igualmente / con un mismo laurel, de las dos puede / hacerse un hieroglífico, pintando / las águilas de César coronadas, / o aquellos rostros del bifronte Jano. / Que aquel antiguo símbolo que muestra / un yelmo sobre un libro laureado / declara bien esta amistad conforme (Vega, 2015a, I: 299)<sup>357</sup>.

Aunque la referencia a la nobleza a través del cultivo de las letras no llega a afirmación, sino que recurre al general “Muchos en ella ponen la nobleza”, su posicionamiento y la referencia al Justinopolitano es clara. Muzio trata la cuestión sobre la nobleza particularmente en el libro III de las *Risposte cavalleresche (risposta prima*,

---

<sup>357</sup> En *La Dorotea* cita también al italiano a través de un personaje: “Ludovico.—Mucio Justinopolitano cita un epitafio suyo al marqués de Pescara...” (Vega, 1996: 268).

a una carta del marqués del Vasto), donde se lee: “La natura da principio tutti eguali ci produsse. Et la virtù fu quella che di nobili & non nobili cominciò a fare distintione. [...] Hor se la virtù con la auctorità sua tolse di mano a la natura (dirà così) lo scettro della egualità & ci fece diseguali” (*apud* Vega, 2015a, I: 304). Otras cuestiones que aparecen en los versos de Lope coinciden bastante con las vertidas por Muzio en *Il gentilhuomo* (1575), como la igualdad en la nobleza de las armas y las letras de la segunda parte de la cita lopesca:

Eug.— Tra la nobiltà delle arme e delle lettere, quale debbia essere anteposta.  
Nob.— [...] Elle sono amendue professioni nobilissime e eccellentissime, e por le quali principalmente le città, gli stati e i regni si difendono, si governano, si amplificano e si conservano. E si hanno bissogno l’ una dell’ altra, che né l’ una senza l’ altra governar si più giustamente, né l’ altra senza l’ una mantener securamente. [Justinopolitano, 1575: 208] (*apud* Brown, 2011: 521).

La referencia a Justinopolitano y el principio de que la verdadera nobleza está en la virtud y el valor personal y no en la herencia responde a los intereses personales del Fénix, que tenía en propiedad, cuidadosamente subrayados y con notas de lectura autógrafas, un ejemplar de *Il gentilhuomo* y otro de *Avvertimenti morali*, ambos de Muzio Justinopolitano (lo sabemos por Alexandre Roquain, que ha encontrado los dos ejemplares con el ex libris de la firma de Lope y las anotaciones, 2014). El análisis de los subrayados y las anotaciones de Lope permite ver cómo el poeta utilizó determinados pasajes de Muzio para hablar sobre nobleza y riqueza/pobreza en obras como el *Isidro* (lo cita en los *marginalia* [I 690 y VII 55]. Las quintillas en el primer caso, dicen: “Y aunque las riquezas son / gran instrumento, en razón / de ejercitar la virtud, / templadas causan quietud / para alcanzar perfección. // **No es nobleza el aparato: / interior es su belleza. / las costumbres son nobleza:** / esa disfama el ingrato, / a sí y a naturaleza”), *El desconfiado* (“Lisardo me ha escrito que vays aprendiendo con gran aprouechamiento el lenguaje, y estilo de la Corte, y me he holgado mucho, hijo mirad que **la hacienda sin sabiduria, es un cauallo con un boçal, y campanillas de plata**”), *El amigo hasta la muerte* (DOÑA ÁNGELA: porque yo mas me acomodo / a **nobleza que a riqueza,** / la **bien nacida pobreza** / hazienda puede buscar, / mas no la hazienda comprar / **la verdad de la nobleza**”), *Laura perseguida*, o un soneto a Liñán de Riaza de las *Rimas* (Roquain, 2014: 65-66). Asocia también constantemente nobleza y virtud en obras como *El Laurel de Apolo* (“aqueel cuya nobleza honró a Cantabria, / aunque la cierta en la virtud consiste”), *El duque de Viseo*, *La hermosura de Angélica*, *El cardenal de Belén*, *El caballero de Illescas* (“JUAN TOMÁS: **La nobleza es la virtud,** / todos nacimos de un padre, / es la tierra comun



madre / de la cuna al ataud”), *Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (“sola la virtud / la verdadera nobleza”), *La Dragonteá* (“que la virtud es la mayor nobleza”), *Las mudanzas de fortuna*, *Venganza venturosa*, *El hidalgo bencerraje* (“JAZMIN ¿no es noble quien lo nació / o lo ganó por su mano? // JUAN La **nobleza verdadera** / consiste en la **virtud sola**, / solo este fin considera, / y esta en la fe se acrisola / como su causa primera. / La verdad de nuestra fe; / quien es el que no la ve, / luego **el virtuoso es llano** / que **es noble el noble cristiano**, / y que el que no, no lo fue”), *El primer Fajardo*, *El secretario de sí mismo* (“que sola en la virtud propia consiste / la nobleza del hombre verdadera”), *El mármol de Felisardo* (DIRISTEO [...] El que es bueno de si nace / la **virtud, es la nobleza**, / que **la heredada grandeza / no es la que a los hombres haze**”), o *El caballero del milagro* (Roquain, 2014: 66-70).

Esta identificación de virtud y nobleza cree Roquain que la toma Lope de Justinopolitano (lo cual es posible, porque el ex libris ha de ser de entre 1588 y 1595, fechas anteriores a las obras citadas [2014: 39]), aunque recuerda igualmente que era un tópico del Renacimiento y que Lope la asocia en la *Arcadia* a Juvenal: “La virtud es un premio maravilloso de sí misma, y que prefiere a la libertad a la salud y a la vida, parientes, patria, hacienda y amigos. La virtud tiene en sí todas las cosas, y todas le faltan a quien no la tiene. La **verdadera nobleza dice Juvenal que es la virtud**, cuyo asiento pone Séneca entre las estrellas, que ni el invierno ni la antigüedad del tiempo pueden deshacerle” (Roquain, 2014: 74). Sea como fuere, queda claro que Lope leyó y se interesó intensamente por las ideas sobre la nobleza de Justinopolitano, y que, basándose o no en sus escritos, incluyó en su literatura afirmaciones al respecto posicionándose a favor de la nobleza por la virtud y las obras personales, como hemos visto. Esto permitirá a Lope representarse como hombre noble por la virtud y honor de su persona y sus obras, tanto humanas como literarias, pese a la humildad de su origen<sup>358</sup>.

---

<sup>358</sup> La obsesión por la nobleza de Lope no es solo una cuestión personal del autor, sino que es un elemento epocal nacional que condicionó varios aspectos sociales: “El demonio seguía, pues, tentando a los españoles con el mismo prurito de nobleza que enumeraba a mediados del siglo XVI Alejo de Venegas entre los cuatro vicios característicos de nuestra nación. Pero ¿qué otra cosa es en el fondo ese deseo vehemente de ascensión en la escala social sino una forma de orgullo y, por ende, una modalidad de reacción compensatoria? La economía española sufría las consecuencias del complejo de inferioridad que todos los menestrales arrastraban y del que pretendían escapar tan pronto como el éxito premiaba su destreza, en lugar de encontrar en la perseverancia en el oficio y su continuo perfeccionamiento un acicate de acción y una fuente de íntimas satisfacciones” (Gil Fernández, 1997: 155).

#### 4.1.2.2.7 Poeta fértil, creador natural

Una última pose autorial utilizada por Lope es la de poeta fértil, creador natural, que con su peculiar facilidad y feracidad se distingue del resto y se presenta como monstruo de la naturaleza<sup>359</sup>. El subrayado de su prolijidad tiene que ver con la alabanza del *ingenium*, la naturaleza creadora, frente al *ars* o la técnica aprendida. Lope no desdeñaba la segunda, se jactaba de conocer bien las normas aristotélicas y clásicas (recordemos en el *Arte nuevo*: “No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios; que ya, tirón gramático, / pasé los libros que trataban de esto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces” [Vega, 2016: 86]), y de aplicar en la medida de lo posible los consejos horacianos<sup>360</sup>, se plegaba a las exigencias de los encargos para academias, justas o particulares, pero atribuía un especial valor a la facilidad natural para la pluma, y por ello asociaba la abundancia con el *ingenium*, y por tanto con la maestría y la genialidad. Acudía a las autoridades si era necesario para vindicar la necesidad del ingenio en la poesía y, unido a ello, de la originalidad: “Y assi dice el Doctor Huarte, que a los que carecen de invencion, no se les havia de permitir escribir libros, porque no hacen mas de dar circulos en las sentencias de los autores graves, y volver a repetir lo dicho: pues los nuevos caminos arguyen mas fertilidad de ingenio”, dirá en el prólogo a la *Jerusalén conquistada* (Vega, 1777b: XXVII-XXVIII).

En su época la oposición horaciana de *ars* e *ingenium* caía del lado del natural, tanto para Lope como para Góngora, las dos grandes fuerzas contrapuestas; el dilema estaba, entonces, en la discusión sobre en qué residía ese natural, si en la cantidad o la calidad, y ahí es donde Lope se inclinaba a autorrepresentarse como poeta desde el nacimiento, con el instinto natural de creación que le había llevado a componer de forma tan extraordinariamente fecunda. Aprovecha así cada ocasión para marcar su tendencia natural, en equiparación con otros grandes poetas de *ingenium* indudable y con la propia naturaleza, como en “A Claudio”, donde escribe: “Dijo el pastor de Mantua que las Musas / eran su amor, como también mi estrella; / no porque tenga en ella / sus deidades infusas, / mas por hallar en influencia tales / para mi error disculpas

---

<sup>359</sup> “[E]l adjetivo «monstruoso» de la frase cervantina alude precisamente a la cantidad, y no a la calidad, de la obra del madrileño. El origen de la idea parece remontarse al Siglo de Oro; al menos, los testimonios del siglo XVII que enfatizan la fecundidad de Lope como su cualidad principal y más asombrosa son numerosísimos” (Sánchez Jiménez, 2006: 82).

<sup>360</sup> Incluso aconseja a Góngora en una carta no firmada seguir los preceptos horacianos para no caer en el estilo descuidado: “Si vuesa merced como lo dice fuera observante de los preceptos de Horacio, dejara reposar sus obras, si no el tiempo que él aconseja, el necesario por lo menos para que salieran libres de descuidos” (*apud* Orozco, 1973: 241).

celestiales. / Silba en la selva, apenas de la pluma / cubierto, el ruiseñor sus dulces penas; / y el pez, átomo apenas, / en círculos de espuma / nada veloz: porque imposible fuera / que de la inclinación se defendiera; / con voz y aliento débil, en la boca / mueve la arteria el corderillo espulso<sup>361</sup>, / por natural impulso, / y a su madre provoca: / de donde viene a ser, desde que empieza, / casi necesidad naturaleza” (Vega, 2015a, II: 47). En la autobiográfica *Dorotea* su alter ego, Fernando, da cuenta de su precocidad en la escritura poética: “descubrí razonable ingenio, prontitud y docilidad para cualquier ciencia; pero para lo que mayor le tenía era para los versos, de suerte que los cartapacios de las liciones me servían de borradores para mis pensamientos” (1996: 319), como ya había hecho en el verso del *Arte nuevo* “y yo las escribí, de once y doce años” (Vega, 2016: 93). En la Epístola cuarta a don Diego Félix Quijada y Riquelme, en la *Filomena*, Lope escribe: “Destos de amor dulcísimos correos / yo sé que tengo más que el mar espumas, / palacio envidias y Madrid ateos. // Pero el hacer tan infinitas sumas, / como sabéis, de fáciles virotos, / me ocupa el tiempo acomodando plumas” (1983b: 780). En la antes citada “A Claudio”, en *La vega del Parnaso*, presume del número de comedias que ha escrito y de componerlas en un día:

Pero si agora el número infinito  
de las fábulas cómicas intento,  
dirás que es fingimiento  
tanto papel escrito,  
tantas imitaciones, tantas flores,  
vestidas de retóricos colores.  
Mil y quinientas fábulas admira,  
que la mayor el número parece:  
verdad que desmerece  
por parecer mentira,  
pues más de ciento, en horas venticuatro,  
pasaron de las Musas al teatro (Vega, 2015a, II: 60).

En la misma epístola da cuenta de cómo la necesidad causó su extraordinaria fecundidad: “que gobernó mi pluma a mi despecho: / tanto, que sale —¡qué inmortal porfía!— / a cinco pliegos de mi vida el día” (Vega, 2015a, II: 41). En el prólogo del Teatro a los lectores de la *Parte XI* este promete una nueva publicación de otras doce comedias, con las que su número llegará a ochocientas (García Reidy, 2009b: 473).

El número de comedias que se atribuye, sin embargo, varía ostensiblemente en sus diferentes textos y paratextos, suponiendo la mayoría de veces evidentes hipérboles:

---

<sup>361</sup> Estas alegorías animales recuerdan (por ser en esencia las mismas) a las de las primeras quintillas del *Isidro* con el símil del pajarillo que aprende a cantar espontáneamente en el nido: “Todo pájaro en su nido / natural canto mantiene, / en que a ser perfecto viene, / porque en el canto aprendido, / mil imperfecciones tiene” (Vega, 2010e: 170).

a finales de 1603, en el prólogo a *El peregrino en su patria* Lope afirma tener escritas 230 comedias, y en la lista aporta 217 títulos, en el *Arte nuevo* (1609) menciona 483 (Vega, 2016: 99), en la segunda edición de *El peregrino* hay 443 en la lista de títulos y Lope afirma tener 462; en 1620, en la dedicatoria de *El verdadero amante* se proclama autor de 900 comedias, al igual que en *La Filomena*, del año siguiente; en 1621, en el prólogo a la *Parte XV* reclama 927, y en 1625, en el prólogo de la *Parte XX*, 1070. En las dos últimas ocasiones en las que reclama la abundancia de la creación de comedias, *La moza de cántaro* (¿1625?) y “A Claudio” (1632), presente en *La vega del parnaso*, dice haber escrito 1500, aunque lo hace en un juego hiperbólico de palabras, sin voluntad de convencer. Como dice Pedraza, “[s]i el poeta exageró en sus cómputos, no le fueron a la zaga sus contemporáneos; antes bien, lo superaron y contribuyeron eficazmente a transmitir una imagen fantástica de su capacidad creadora” (Pedraza en Vega, 2016: 617), llegando a atribuirle 1500 comedias a su muerte en 1635, 2000 comedias en 1636 o 1800 comedias y 400 autos (Pellicer<sup>362</sup>, Nicolás Antonio o Montalbán).

En una de sus dedicatorias Lope defiende que “la abundancia (que algunos desestiman) a mí me persuade con el ejemplo de los campos, que el concierto breve de los cultivados jardines es inferior a la inmensa copia de la naturaleza, que en su variedad ha puesto hermosura” (Vega, 1975b: 61). En otros paratextos, como el prólogo dialogístico a la *Parte XVI*, afirma que “la fama no se adquiere con arrogancias sino con obras” (en Pedraza y Rodríguez Cáceres, 2009: núm. 144), idea a la que responden las alusiones a la abundancia de su pluma y el orgullo por su feracidad, y que tienen que ver con el estoicismo como postura autorial ante la envidia y los críticos envidiosos, sobre los que el Fénix suele repetir que apenas han escrito, y no tienen, por tanto, derecho a criticar su obra<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> En el *Epitafio a Lope de Vega de José de Pellicer y Tovar* recuperado recientemente por Burguillo (2019: 220).

<sup>363</sup> En el prólogo a *El peregrino en su patria* escribe lo siguiente, que fácilmente se podría identificar con una queja contra Góngora, murmurador como el que más y poeta de escasísima obra, siempre revisando, reticente a la publicación, etc. (recordemos, además, que fue en esta obra de Lope donde aparece en los preliminares la inscripción que puede interpretarse: “Envidia, lo quieras o no, soy un ingenio único y raro”): “En España se tiene por sin duda que no ha nacido poeta en este siglo, pues ¿cómo hay tantos que quieren serlo? Los que pretenden, trabajen; los que comienzan, imiten; los que ignoren, aprendan; los que saben, agradezcan; los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien. Aristóteles dice en el [libro] primero de su *Metafísica* que la señal de saber es poder enseñar: quien sabe, enseñe. Para mí, también son obras las de mano como las impresas: ¿en qué, pues, se fían los que —porque no imprimen— murmuran? [...] Si algo agrada, comúnmente alaban el natural del dueño, niegan el arte. Mas, ¿quién teme tales enemigos? [...] Pues, ¿qué dirá quien con una estancia pensada en

Esta abundancia y rapidez en la escritura es precisamente uno de los motivos con los que Góngora más atacaba a Lope en sus composiciones satíricas, pues esta cualidad supondría irremisiblemente una absoluta falta de cuidado en la composición, tanto en la estructura como en los versos, y se aplicaba además al más bajo de los géneros, la comedia. En el soneto “Anacreonte español, no hay quien os tope” (c. 1609-1610) contra Quevedo<sup>364</sup>, por ejemplo, aprovecha Góngora para burlarse de esta producción exacerbada de Lope en el género cómico: “¿No imitaréis al terenciano Lope, / que al de Belerofonte cada día, / sobre zuecos de cómica poesía, / se calza espuelas y le da un galope?” (1972: 541)<sup>365</sup>. El análisis detallado de algunas obras que han sido leídas, desde la crítica de Góngora, como poemas escritos “«a lo que saliera», como novel Orbaneja”, como dice Trambaioli, desmienten esta idea tan arraigada de la estrategia compositiva del Fénix, pues como esta estudiosa señala, si tenemos en cuenta la ambición de poeta culto de Lope, no es de extrañar que “el diseño de su *Hermosura* sea bastante más consciente y artísticamente elaborado de lo que varios críticos han opinado” (en Vega, 2005a: 38-39), por ejemplo. Además, tanto algunas de sus afirmaciones por boca de sus personajes, como el Don Bela de *La Dorotea* cuando dice “Yo conocí un poeta de maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos: y riete, Laurencio, de poeta que no borra” (1996: 406), o “en lo borrado se conoce lo que se piensa, que quien no piensa no borra” (1996: 303), o en *El guante de doña Blanca* (“Lo mejor de un poeta es lo borrado, / no lo más limpio que escribió primero” (Vega, 2015a, I: 209-210), como el hallazgo de algunos de sus cuadernos de trabajo llenos de tachaduras, reescrituras y versiones varias de obras

---

una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere oscurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura?” (Vega, 1973: 55-56).

<sup>364</sup> Paz afirma que este es uno de los dos únicos poemas que en toda la producción de Góngora podemos asegurar que critica a Quevedo (1999: 33).

<sup>365</sup> En ocasiones se han entendido estos versos como una alabanza, pero más parece una clara burla del Fénix y su facilidad, y de hecho Quevedo en la respuesta que se le atribuye dice: “Y al pobre Lope de Vega / te lo llevaste de paso / sólo por llamarse Lope, / de tu consonante esclavo” (*apud* Tobar Quintanar, 2013: 179), además de que Torres Rámila utiliza la mención a estos versos gongorinos para arremeter contra Lope, aunque interpretando mal su sentido (*vid.* Conde y Tubau, 2015: 270). Para el sentido y recepción de este soneto *vid.* López Viñuela, 1996. No deja de ser significativo que incluso en los poemas contra Quevedo arremeta el cordobés contra Lope, y es que estamos bastante de acuerdo con Paz en que “llama la atención, por ejemplo, que se haya hecho de Quevedo, y no de Lope de Vega, el gran enemigo de Góngora, cuando Lope, coetáneo estricto de don Luis, fue su verdadero rival; en comparación con el énfasis que se pone en el enfrentamiento entre Quevedo y Góngora, el sostenido con Lope queda en segundo plano, a pesar de que existen testimonios más fidedignos que lo prueban. El origen de tales tergiversaciones habrá de buscarlo acaso como derivación necesaria de otro error retrospectivo: el de la oposición dieciochesca entre dos tendencias, culteranismo y conceptismo, cuyas cabezas visibles serían Góngora y Quevedo” (1999: 42).

posteriores, como el código Daza<sup>366</sup>, el código Pidal y el código Durán-Masaveu, ratifican que la fecundidad de Lope no estaba reñida con el cuidado y la preocupación por pulir su obra, y que su fama de poeta improvisador es resultado de una de sus poses autoriales más controvertidas (recordemos el “Un poema me manda hacer Violante...”).

La de repentista o poeta de repente es una característica que el mismo Lope conecta a su figura bien ligada al amor insuflador de poesía (“que amor me da palabras de improviso” dirá en una de las epístolas de *La Filomena* [Vega, 1983b: 791]), bien a través de Burguillos, pues el Burguillos histórico de quien toma el nombre ya era poeta *all’ improvviso* e ingenioso (Juan Rufo hablará de un Burguillos “decidor de repente”, Sebastián de Horozco de “trovador de repente” y Timoneda de “poeta de repente” [Carreño, 2002: 32]). Y es que “[e]l verso de repente va asociado con la máscara (la carátula) que encubre al recitador” (Carreño, 2002: 32), y a la vez va ligado a los repentizadores de las academias, justas, púlpitos o salones cortesanos, a las prácticas escolares de la universidad y a los mejores autores clásicos, como Virgilio, Quintiliano o Cicerón (Egido, 1988: 75), de manera que la pose de poeta fácil, improvisador o repentista, servía de la mejor manera al propósito de Lope, al unir repentismo e *ingenium* o natural fertilidad versificadora. Góngora, sin embargo, lo utiliza como insulto, aprovechando la mala fama que el repentismo podía tener, pues “[l]a improvisación elimina el «arte» del proceso de creación poética y, por tanto, los repentistas estaban mal considerados socialmente. No cultivaban un arte liberal, sino un oficio para entretener al populacho y a los cortesanos” (Sánchez Jiménez, 2006: 130); Arellano explica que en este tipo de poesía “la misma calidad literaria es de poca altura, y sobrepasa en pocos casos el interés circunstancial que le ha dado impulso” (2002: 102). Aunque Góngora fuera un poeta más bien defensor del natural, la ausencia total de un *ars* que mejorara el *ingenium*, la dudosa calidad de este género de poesía y su contexto de producción le podían servir de dardos contra Lope. Al poeta cordobés se le atribuyen los siguientes versos: “A ti, Lope de Vega, el elocuente, / repentino poeta acelerado; / morador de la fuente del Mercado / sustentado con sangre de inocente. / Hanme dicho que dices de repente, / y que de tu decir estás pagado, / y también que arrojas de pensado / coplones que caminan a los veinte” (*apud* Orozco, 1973: 109-110).

---

<sup>366</sup> En el código Daza están muchas de las versiones primeras de obras de *La vega del Parnaso*, en cuya edición reciente se puede observar la complejidad del proceso de redacción lopesco. Para un caso concreto donde se analizan las anotaciones, borrados y versiones *vid.* Pedraza, 2016.

Lope utilizó la inspiración, la teoría del furor poético para explicar su facilidad y acercarse a los grandes autores clásicos, así como a la tradición cristiana y la inspiración divina ligada al *enthousiasmós*. En el *Laurel de Apolo* hablará de “[e]fectos de mi genio y mi fortuna, / que me enseñasteis versos en la cuna” (silva IV: vv. 259-260) y en la dedicatoria a *La historia de Tobías* (1620): “se me ofrecían casi atropellados los pensamientos, y como dijo Ovidio: Venían a mis versos / acomodados números / de propia voluntad, que no forzados, / hallándose la pluma / dicho cuanto quería”<sup>367</sup> (1975b: 133). Incluso en los títulos, como en la gran última recopilación que preparó, *La vega del Parnaso*, Lope aprovechaba su nombre para realzar en un lugar tan señalado la pose de fertilidad inspirada que había cultivado toda su vida. Como explica Pedraza, “[l]a imagen servía también para subrayar la fertilidad de la vega fecundada por las aguas de las fuentes que surgen en la falda de la cumbre consagrada a la poesía” (en Vega, 2015a, I: 26).

En su posicionamiento como autor único, peregrino en su patria, como decía el título de su obra, Lope tenía, además de la abundancia extraordinaria e inapelable, una baza importante: la de ser el creador de la Comedia Nueva. Este logro de originalidad, en gran parte mito creado por él mismo (*vid.* Weiger, 1980), incide en su individualidad autorial y su reclamo de distinción, autonomía y adanismo, lo cual supone una anticipación a la figura del autor moderno tal y como lo conocemos desde el Romanticismo, pero a la vez no rompe con su pose de autor nacional, castellano y seguidor de la tradición popular. La clave para entender cómo es esto compatible es la restauración de los romances, primeras obras de juventud de Lope y género de aprendizaje paralelo a las comedias, como elemento clave de la Comedia Nueva<sup>368</sup>. Según explicaba Vossler,

[h]acia fines del siglo XVI empezó a disminuir el auge de la producción romancesca y su ethos nacional se desvaneció en ornamento literario. Entonces llegó el drama como postrer impulso de la creación poética cargada de espíritu nacional y por él tensa. Con un movimiento de retrospección, recurre a los romances viejos y se apropia tanto sus temas como su forma, asegurándose así un efecto popular que ninguna otra producción escénica en Europa pudo alcanzar tan fácilmente (1933: 233).

---

<sup>367</sup> Los versos ovidianos originales pertenecen a *Tristia* IV, 10, 26: *et quod temptabam scribere versus erat*. No podían dejar de aparecer en estas líneas esos versos de Ovidio, cuya importancia y trascendencia en la época están aún por estudiar. Todavía Nicolás Antonio en su entrada sobre Lope en la *Bibliotheca Hispana Nova* (II, 76) seguirá aplicándoselos. Y Sancha los incluirá en las portadas de sus volúmenes de las obras de Lope en el s. XVIII.

<sup>368</sup> Morley y Bruerton citan a Buchanan [1922: 13] y su hipótesis de que “Lope introdujo por primera vez el verso de romance [en el teatro] hacia 1585” (*apud* Vega, 2016: 529).

También Lázaro Carreter observó que los romances “[f]ormaban como una retícula tendida sobre el cuerpo de la nación [...]. Desempeñaban, así, un papel análogo al que, desde fines del siglo XVI, por obra de Lope de Vega, asumirá la comedia. Y ésta [...] incorporó no pocas características del Romancero, hasta el punto de que, en cierta medida, podemos decir que es su conclusión y remate natural” (1966: 72).

No solo la redacción e impresión del *Arte nuevo de hacer comedias* y su mismo título era una declaración de ser el inventor de lo que se entendía ya entonces como un nuevo teatro, pues al fin y al cabo la declaración no dejaba de ser un encargo de la academia, sino que hay varios lugares más donde el Fénix se atribuye el mérito, orgulloso de ser el primero y haber formado escuela<sup>369</sup>. Un ejemplo lo encontramos en *La Circe*, en la epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza, en la que dice “Yo las saqué de sus principios viles, / engendrando en España más poetas / que hay en los aires átomos sutiles” (Vega, 1983a: 1197), también en la comedia *El animal de Hungría* dirá “que las que primero había / eran sin gracia y primor” (2000b: vv. 330-331) y otro, aún más célebre, en la “Égloga a Claudio” de *La vega del Parnaso*, donde tras hacer un recorrido por toda su obra y sus logros, deja para el final la comedia, como género menor y venal, y a pesar de ello afirma: “Débenme a mí de su principio el arte, / si bien en los preceptos diferencio / rigores de Terencio, / y no negando parte / a los grandes ingenios, tres o cuatro, / que vieron las infancias del teatro” (Vega, 2015a, II: 67-68). Si bien dice no negar parte a los tres o cuatro grandes ingenios que vieron las infancias del teatro en España, no nombra ninguno, al igual que en el *Arte nuevo* con aquellos “primeros inventores” (Vega, 2016: 86)<sup>370</sup> (ni a Juan de la Cueva, del que no hay una sola alusión en toda la obra de Lope, ni en el *Arte nuevo* ni en el *Laurel de Apolo*, que hubieran sido lugares propicios [vid. Lázaro Carreter, 1966: 165-166], ni Juan del Encina, ni Torres Naharro o Lucas Fernández ni Lope de Rueda<sup>371</sup>), y la vacilación e

---

<sup>369</sup> Encontramos, sin embargo, en una obra bastante temprana (¿1581-1586?), la tragedia *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola, un personaje que alude ya a la aceptación de unas prácticas dramáticas que Lope institucionalizaría poco después. Como dice Brito Díaz “la *comedia nueva* había sido no sólo ensayada sino consumada en los rasgos con los que luego será reconocible, por boca de la Fama sabemos que en los tablados se habían hecho familiares a los ojos del auditorio: «[...] comedias amorosas, / nocturnas acechanzas de mancebos / y libres liviandades de mozuelas / (cosas que son acetas en el vulgo)»” (Brito, 2012: 144).

<sup>370</sup> Para Conde Parrado estos “primeros inventores” nombrados en el *Arte nuevo* no serían los dramaturgos españoles del siglo XVI, sino los autores de Grecia y Roma (vid. 2010a: 45-47), a diferencia de lo que opinan tanto Juana de José Prades como Evangelina Rodríguez Cuadros (en Vega, 2011: 52). Pedraza, por su parte, no se decanta por una u otra opción, dando ambas por válidas, e incluso señalando que Lope podría haber jugado ambiguamente con los dos significados (en Vega, 2016: 145).

<sup>371</sup> Sobre la relación entre el Fénix y Lope de Rueda, sobre todo por el pasaje del *Arte nuevo* donde sí lo nombra, vid. Oleza, 2011.



inexactitud de esos “tres o cuatro grandes ingenios” indica despreocupación y desinterés más que voluntad de homenaje. Esto contrasta con la afirmación de Rodrigo Cacho de que Lope “nunca se presentó a sí mismo como el inventor de la Comedia Nueva, sino como su perfeccionador, el que la perfiló y la puso en orden” (*apud* García Reidy, 2013c: 109). No planteamos aquí el papel del Fénix como creador de la Comedia Nueva<sup>372</sup>, etiqueta que ha sido discutida en los últimos tiempos por faltar a la verdad la imagen de genio creador solitario ajeno a toda una tradición y una serie de prácticas e influencias (Lázaro Carreter, 1966: 165-167; Cañas Murillo, 2000; García Reidy, 2013c), sino que defendemos la autocanonización que Lope lleva a cabo en el ámbito teatral, tras unos primeros años en los que no mostraba su orgullo creador por estas obras consideradas menores. En este sentido de auto-representación y proyección, parece claro que Lope adoptó la pose de creador de la comedia nueva, una vez asentado su teatro como modelo del género dramático de la época, aclamado por el vulgo y por el resto de creadores contemporáneos, incluso por sus enemigos literarios, como Cervantes (“otro famoso y único poeta castellano”, dirá) o Pellicer (“el insigne y fecundo numen de Lope de Vega la sacó de aquellas tinieblas rudas de la ignorancia primera” y “Por cuya pluma se vieron los teatros españoles famosos, excediendo los coturnos y los zuecos de griegos y latinos. Venció en lo cómico a Sófocles y Eurípides, a Terencio y a Plauto. En lo trágico excedió a Museo y a Séneca”).

Aventurándonos quizá demasiado podríamos proponer que la voluntad del Fénix de ser el autor único y primero de las tablas de su tiempo, decidido a ser el rey de la monarquía cómica en su momento y para la posteridad, fue lo que hizo que Lope no participara más que una sola vez, y con su discípulo y protegido Pérez de Montalbán, en la escritura de comedias en colaboración, práctica tan extendida en su tiempo. Estudios recientes han hecho notar que la necesidad de los empresarios teatrales de muchas obras y por tanto de rapidez en la escritura no es el motivo principal para la práctica de las comedias en colaboración en el siglo XVII, como se pensaba<sup>373</sup> (*vid.* Alviti, 2017). Aunque hubiera sido así, Lope en solitario sería probablemente más rápido que la unión de cualquier grupo de ingenios, como refleja su producción, además de sus afirmaciones y las de Montalbán sobre la comedia que hicieron de consuno (Pérez de Montalbán,

---

<sup>372</sup> A este asunto dedicó un monográfico Rinaldo Froldi (1968) y otro Weiger (1978).

<sup>373</sup> “La escritura diacrónica no acortaba los plazos respecto a los de una única autoría, sino todo lo contrario [...]. La escritura sincrónica en un tiempo mucho más breve, pero los ejemplos se remontan a una temporada en que las compañías y los autores de comedias se habían reducido sensiblemente” (Alviti, 2017: 25).

2001: 33). Claudia Demattè explica que “[m]uchos han alegado la actividad frenética de Lope para justificar el hecho de que no se dedicara a las comedias en colaboración. Puede ser también que aún no se hubiera puesto de moda como lo estuvo posteriormente, en la tercera época del siglo XVII” (2017: 231), pero sabemos por una de sus cartas que en su época ya existía esta práctica y que incluso se la solicitaron junto a Montalbán y Godínez en competición con otro grupo de dramaturgos, entre ellos Calderón, pero Lope, que usualmente estaba siempre dispuesto al reto, a la justa, a medirse con sus rivales y demostrarse superior, no solo denegó el ofrecimiento, sino que escribió en una de sus cartas: “Grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo” (Vega, 1985: 273). Quién sabe si su conciencia autorial novedosa e individualista tuvo algo que ver con esta negativa. Lo que sí sabemos es que Lope reivindicó en el prólogo a la *Parte XVI* (1622) que el arte de la comedia y de toda la poesía siempre había sido inventado por los *poetas principes*, que “no están sujetos a preceptos”, y como explica Lázaro Carreter, “*Príncipe* significa aquí, no sólo calidad excelsa, sino también, conforme a su valor etimológico, «primero»” (1966: 193-194). Lope se sabe *poeta príncipe* y esto le otorga carta blanca para el incumplimiento de toda regla anterior, como defendía ya Alfonso Sánchez en la *Appendix ad Expostulationem Spongiae*<sup>374</sup>, y el hacer caso omiso a las exigencias de los preceptos artísticos o sociales que no encajaran con su imagen, su estrategia comercial, su modo de hacer o su gusto.

#### 4.1.2.3 La creación de la biobibliografía. La carrera literaria

Es común que Lope recurra a la revisión de su vida y obra en sus propios versos, de manera retrospectiva o prospectiva. Esto se debe a que prescinde de unos antecedentes familiares que conformen una genealogía en la que sustentar su identidad, a que fue protagonista en su juventud de sucesos por los que no querría ser recordado

---

<sup>374</sup> “Así pues –me dirás–, ¿este Lope tuyo, porque transgrede las leyes de los poemas antiguos, tiene, cual monarca, derecho a fundar la nueva norma del arte poético? Él, por modestia, no se arroga ese derecho, aunque haya transmitido preceptos a la manera horaciana. Yo, sin embargo, le concedo gustosamente lo que, antes que yo, le concedió la naturaleza. Él alega que, para no alejarse de las costumbres de su país, continuó con el tipo de comedias que halló que se escribían por entonces, pero que, sin embargo, no las compuso según el uso antiguo. ¿Pero qué te importa a ti, gran Lope, la comedia antigua, tú que has dado a nuestra época cosas mucho mejores que las que dieron a la suya los Menandros, Aristófanes y otros? La Antigüedad es respetada porque es anterior y la distancia temporal genera respeto, mas quédense ellos con su elogio sin menoscabo alguno, y que a ti los siglos presentes te concedan gloria inmortal y los futuros te la conserven” (en Conde y Tubau, 2015: 286).

(la cárcel y el exilio por los libelos difamatorios contra su ex amante y la familia Osorio, el rapto de su primera mujer, Isabel de Urbina, con la que se ha de casar por poderes), y a que fue adoptando poses autoriales diferentes e incluso contradictorias en momentos sucesivos de su carrera. De esta forma va creando una suerte de biobibliografía, no necesariamente veraz, que él mismo irá alimentando y dotando de sentido para formar una imagen de autor-en-el-tiempo por la que quiere ser recordado. Sus diferentes poses performativas, con diferentes grados de originalidad, se concilian en la imagen global que representan observándolas juntas o en su secuencia, en cuya auto-representación y mutabilidad autoconsciente<sup>375</sup> radica una de las claves de la gran originalidad de Lope. Subraya así algunas de sus obras, anteponiéndolas a otras, ofrece claves de lectura, se autojustifica, y ordena interesadamente el material con la voluntad de proyectar una identidad autorial fuerte, reconocible y clasificable como AUTOR dentro del nuevo concepto que él mismo iba creando. De esta forma Lope va configurando el nuevo concepto teórico moderno de autor e inscribiéndose en él como modelo y máximo representante ejemplificatorio.

Son inabarcables los ejemplos de su obra en los que Lope habla de sí mismo o de su vida (veremos más adelante [4.2.] que Lope casi siempre habla de sí mismo, aunque lo haga por boca de otros o aparentemente sobre otros temas o personajes), y el carácter autobiográfico de su producción ha sido ampliamente estudiado (a veces inocentemente, pues no se ha tenido en cuenta la mistificación que Lope lleva a cabo de su vida y el lugar común que supone, ya que “[l]as referencias autobiográficas acaban siendo un tópico desgastado” [Pedraza, 2006a: 78]). Por ello nos centraremos aquí en algunos ejemplos en los que el Fénix hace referencia a su yo real como poeta y a sus propias obras en sus textos literarios, y no a las alusiones a su vida o a referencias a su obra en los paratextos, como sus listas de comedias en los dos prólogos de *El peregrino en su patria* (vid. supra 4.1.1.1).

Ya hemos visto en el capítulo anterior (vid supra 4.1.2.2.7) las varias referencias de Lope al número de comedias que ha escrito, una de ellas en el *Arte nuevo* (“pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / con una que he acabado esta semana, / cuatrocientas y ochenta y tres comedias?”), donde ofrece bastantes más apreciaciones sobre su forma de escribir, pasada o presente, con distintos intereses. Algunos versos

---

<sup>375</sup> Isabel Torres opina que “there is no doubt that the figure(s) who speak throughout Lope’s lyric trajectory (whether wearing pastoral, Moorish, Petrarchan, sacred or parodic masks) are performing subjects” (2008a: 275).

son justificatorios, con la voluntad de ser creíble y mostrarse honesto, como en “porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica” (Vega, 2016: 92), pero otros aprovechan para mostrar que sí tenía conocimiento del arte, y deslizar una crítica de la ignorancia general de este: “Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos” (Vega, 2016: 86), o para admitir el criterio del gusto popular pero no como primer agente o inventor de este teatro, sino como continuador de otros que lo habrían hecho antes, sin nombrar quiénes: “y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron” (Vega, 2016: 87). La breve historia de la comedia española que lleva a cabo, explicando que antes de la composición en tres actos estaba la de cuatro, le sirve para introducir la edad con la que precozmente él las componía a la antigua manera, y subrayar así su vena natural de poeta: “y yo las escribí, de once y doce años, / de a cuatro actos y de a cuatro pliegos” (Vega, 2016: 93). La admisión de la falta de arte de la mayoría de sus comedias le es útil, además de para insertar el número de las que llevaba escritas y subrayar su fecundidad, como hemos visto, para valorar su osadía y atrevimiento y mostrar el alcance de su obra: “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*” (Vega, 2016: 98-99) (la cursiva es nuestra); el discurso ambivalente característico de esta obra recorre también estos versos, pues donde leemos la confesión de haber pecado contra el respetado arte podemos leer también una orgullosa defensa de su valentía y originalidad, y donde expone la recepción negativa que en los centros culturales europeos tenía su obra habría también una afirmación de hasta dónde llegan los ecos de sus versos, pese a todo (*vid.* Pedraza en Vega, 2016: 611 y José Prades en Vega, 1971: 229-230). La misma ambigüedad podemos observar en algunos versos llegando al final del opúsculo, en los que inmediatamente después de admitir sin reparos que “Porque, fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente”, indica: “Sustento, en fin, lo que escribí” (Vega, 2016: 99). Ante la obligación de exponer un nuevo arte de comedias para la academia que se lo solicitó, y después de la aceptación de lo que se consideraban errores y de las autoacusaciones, aparece la autodefensa y el orgullo de creador (*vid.* Ferrer Valls, 2005).

En ocasiones hace alusión Lope a su intención de abandonar la poesía amorosa o el cambio de temática o de tono de sus escritos para tratar temas serios, sean épicos o divinos; el tiempo demostrará que esas declaraciones nunca se cumplieron, pues su obra

amorosa alcanzó el final de sus días como escritor. En las *Rimas* escribe: “Para mayores cosas / levanto la armonía / del plectro, que solía / tratar las amorosas: por ver si el laurel verde / hallo en las armas, que en amor se pierde” (Vega, 1993-1994, I: 161), en la “Carta de Lope de Vega a Liñán” también hace referencia al tiempo perdido en poemas de amor: “Quiero mudar de amores y de estilo, / Y huir de luz que alumbra y no calienta, / Pues como mariposa me encandila; / Ayer con mis papeles hice cuenta, / Y hallé, sin otras muchas niñerías, / Cuyo perdido tiempo me atormenta, / Cien sonetos, diez pares de elegías” (*apud* Entrambasaguas, 1946, III: 437-438), y en las *Rimas sacras* Amor será el tirano a quien cantaba en su juventud: “mas ya que del tirano, / por quien cantar solía / en Babilonia fiero mis engaños / la verde primavera de mis años” (Vega, 2006b: 417). También prospectivamente incumple Lope sus promesas: en el prólogo a las *Rimas*, por ejemplo, no solo anuncia que su *Jerusalén* tendrá dieciséis libros (algo falló en su planificación, pues finalmente fueron veinte), sino que además adelanta que con ello dejará la escritura (al menos, la de poesía), lo que afortunadamente no ocurrió más que con su muerte: “Mas, ¿quién piensa que no sabe? Que presto, si Dios quiere, tendrás los diez y seis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos” (Vega, 1993-1994, I: 163). En la *Circe* a su vez promete imprimir en el *Laurel de Apolo* otra novela, *El pastor de Galatea*, que nunca apareció<sup>376</sup>.

En alguna ocasión los versos se dedican a comentar una actitud de su escritura hacia ciertos aspectos a lo largo de toda su producción, como puede ser el trato a los demás ingenios poéticos en sus versos. En la epístola “A Don Lorenzo Vander Hamen de León”, en *La Circe*: “Aquella divinísima sentencia / de «honrarás a tus padres», se dilata / para toda la humana descendencia. / Nunca a los buenos fue mi pluma ingrata, / hipérboles merecen superiores, / y aun suelo tratar bien quien mal me trata. / Alabo mil indignos escritores, / que viéndose alabar, con arrogancia / de mínimos se suben a mayores” (Vega, 1983a: 1247). Son comunes también las referencias a obras anteriores en su propia producción poética. A veces estas alusiones son meramente autoconscientes, como algunas de su poesía cancioneril sobre sus máscaras pastoriles o moriscas (estas últimas pasaron de moda pronto, y hacia 1585 ya se encuentran parodias de estos romances [Sánchez Jiménez, 2018: 66]); en el *Isidro*: “Quitome otro amor los

---

<sup>376</sup> Profeti comenta sobre esto que “[e]l hecho de que el texto no llegue a publicarse nunca carece de importancia: el autor se inscribe así en la obra, como voz que se dirige a la amada Marta de Nevares; y se determina de nuevo el fenómeno de «obra por entregas»” (2004: 29-30).

bríos, / después de mil desafíos, / trofeos verdes y azules / de Zaidés y de Gazules / moros enemigos míos” (Vega, 2010e: 426), en una epístola a Liñán “Quiso *Riselo* a *Narcisa* / y *Liseo* quiso a *Lisis*, / que después por otro nombre / *Belardo* la llamó *Filis*. / *Aquestos tres de la fama* / que tantos versos escriben / y el pantufllo cordobés / que tanto celebra a *Nise*” (Entrambasaguas, 1946, III: 422-423). En otras ocasiones los versos defienden alguna obra anterior; así *Pastores de Belén* defiende la *Arcadia* sin citarla explícitamente en el pasaje final “Belardo a la zampona”: “Si en otras ocasiones me habéis parecido rústica y bárbara, zampona mía, cuando al son vuestro cantaba yo los pastores de mi patrio Tajo, sus vanos amores y contiendas a vueltas de los errados pensamientos de mis primeros años, ¿qué me pareceréis ahora que me habéis ayudado a cantar los *Pastores de Belén* [...]?” (en Vega, 2012a: 588-589). Ya en la dedicatoria a su hijo Carlos Félix mencionaba la obra como fruto de sus errores juveniles (hay que tener en cuenta que *Pastores de Belén* es un *contrafactum* a lo divino de la *Arcadia*): “Estas prosas, y versos al Niño Dios, se dirigen bien a vuestros tiernos años; porque si Él os concede lo que yo os deseo, será bien, que cuando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquéllos mis ignorancias” (Vega, 2010f: 81-82).

Más allá de estas alusiones sueltas desperdigadas, hay sobre todo tres composiciones en las que Lope repasa su carrera literaria de una manera más sistemática, aunando varias de sus obras anteriores, ordenándolas, defendiendo sus virtudes o reconociendo sus errores desde su nueva posición o perspectiva (su condición de sacerdote, por ejemplo); dos de ellas están presentes en *La vega del Parnaso* y son composiciones autónomas, la égloga “Amarilis” y la epístola “A Claudio”. La tercera obra es *La Filomena*, que en su segunda parte dedica muchos versos a hacer un repaso de su vida y de su curriculum de escritor en la contienda entre Filomena y el Tordo (Torres Rámila), para defender sus obras frente a este, como anuncia ya al principio, en la dedicatoria a doña Leonor Pimentel: “Filomena trae por padrinos tres aves o tres hombres científicos; defiende lo que ha cantado: el *Isidro*, *La Arcadia*, *El Jerusalén*, *Las Rimas humanas y divinas*, *El Belén*, *El triunfo de la fe*, *El peregrino*, *La Angélica* y las *Comedias*” (Vega, 1983b: 619). Comienza con sus primeros años, aunque no sigue un orden estrictamente cronológico (“Pero antes desta edad, en la más tierna”), sino que ordena el material de forma interesada, siendo su primera alusión a su faceta religiosa (“di muestras de llegar al palio santo”) y a los versos que imitan ya a los mejores, no los

instintivos iniciales (“cuando con dulce canto, / aprendido de tantos ruiseñores, / que con varios colores, / ceñidos de laurel y rojo acanto, / enseñaban los tiernos pajarillos”):

Apenas en mi nido, [...]  
de plumas vi cubierto el blanco pecho, [...]  
cuando con dulce canto,  
aprendido de tantos ruiseñores,  
que con varios colores,  
ceñidos de laurel y rojo acanto,  
enseñaban los tiernos pajarillos,  
di muestras de llegar al palio santo.  
Pero antes desta edad, en la más tierna,  
cuando la sangre a la razón gobierna,  
y a los cantores grillos,  
cárceles fabricaba,  
cogidos en los trigos,  
versos sin forma de embrión brotaba:  
y cuando a los pintados colorines  
con los nuevos amigos  
la liga cautelosa les ponía,  
y el alba de claveles y jazmines  
la frente componía,  
yo mis versos también, con viva fuerza,  
a quien sin arte el natural esfuerza;  
mas luego que con él, y que tenía  
en la filosofía  
seguro el fundamento,  
que sin ella mil ciegos van a tiento,  
diciendo desatinos,  
canté mejores versos,  
imitando los griegos y latinos.  
Y cuando ya los vi puros y tersos,  
dándome aliento juveniles años,  
canté de amor las iras,  
verdades y mentiras,  
y entre tantos engaños  
*Rimas* llamé también sus desengaños (Vega, 1983b: 642-643).

De sus esfuerzos iniciales subraya la falta de arte, con verbos significativos como *brotar* (“versos sin forma de embrión brotaba”), o *esforzar* (“yo mis versos también, con viva fuerza, / a quien sin arte el natural esfuerza”), para hacer hincapié en la etapa siguiente en la filosofía y la *imitatio* de los versos amorosos de las *Rimas humanas*.

Nombra posteriormente *La hermosura de Angélica*, pero más que para defenderla, su mención le sirve para argumentar el haberla escrito en alta mar durante su participación en la Armada Invencible, mérito que Lope se adjudicó en varias ocasiones pero nunca se ha confirmado, como hemos explicado anteriormente: “Allí canté de Angélica y Medoro / desde el Catay a España la venida, / sin que los ecos del metal sonoro / y de las armas el furioso estruendo / perturbasen mi Euterpe” (Vega, 1983b: 645). Recordará posteriormente los versos bucólicos de su *Arcadia*, donde velaba los amores de su mecenas el duque de Alba y sus nobles amigos (además de los suyos

propios), por lo que se justifica que sus pastores fueran finos y delicados en el habla y las maneras, como lo eran los de sus ejemplos, los de Teócrito y Virgilio, los mayores modelos de este tipo de amores bucólicos en clave:

Canté versos *bucólicos*  
con pastoril zampoña, melancólicos;  
que siempre tiene amor los fines trágicos,  
todo celos, temor y encantos mágicos.  
Allí cubrí con áspera corteza  
príncipes generosos,  
almas nacidas en los ricos paños  
de la mayor nobleza,  
iguales a los reyes poderosos,  
que no villanos bárbaros y extraños.  
Así pienso que fueron los edilios  
de Teócrito griego,  
fundados en amor, si noble, ciego,  
cuya invención se debe a los concilios  
de aquellos labradores,  
músicos de las aras de Dïana,  
si ya no son de Orestes los cantores,  
Tindárida, la diosa siciliana,  
mezclando los estilos, los amores;  
mas como quiera, vienen disfrazados  
el gran rey Tolemeo  
entre selvas y rústicos ganados,  
y Lícidas también mitileneo,  
Frasidemo y Antígenes,  
que no cantó con la sonora trompa  
del ciego Melesígenes.  
Pues, ¿qué diré del claro Mantüano,  
por más que el tordo bárbaro interrompa  
fundamento tan llano?  
¡Cuántas veces cantó claros Mecenas  
y fuertes capitanes belicosos  
en pastoriles fistulas y avenas!  
¡Cuántas veces los reyes generosos  
con los versos que hurtó de la Sibila  
de aquella edad, que leche y miel distila  
por olmos, alcornoques y laureles! (Vega, 1983b: 647-648)

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



pero luego pasé de sus engaños  
 con más ilustre genio  
 a dirigir la pluma y el ingenio  
 al patrón mantüano,  
 que canté con estilo castellano,  
 despreciado en España injustamente,  
 si bien menos hinchado y elocuente,  
 después que con los versos extranjeros,  
 en quien Lasso y Boscán fueron primeros,  
 perdimos la agudeza, gracia y gala  
 tan propia de españoles,  
 en los conceptos, soles,  
 y en las sales, fenices;  
 y así, ninguno lo que imita iguala;  
 y son en sus escritos infelices,  
 pues ninguno en el método extranjero  
 puso su ingenio en el lugar primero.  
 Mas, ¡ay, ave infeliz para la envidia,  
 a quien tanto fastidia  
 la fama y gloria ajena,  
 de triunfos, arcos y laureles llena!  
 Cayó mi dulce *Isidro*  
 en un villano pozo (Vega, 1983b: 649-650).

Encadena a continuación las referencias a otras obras de su producción: *La Dragontea*, de la que subraya su españolidad (“mis sienes españolas”), probablemente a causa de las críticas que recibió la obra por la imagen épica del inglés Drake, su éxito, por los problemas que tuvo Lope para su publicación y las críticas que recibió (“a pesar de Aristarco<sup>377</sup> / [...] las antárticas musas / ciñeron de corales, como grana / del rojo pez de Tiro, / mis sienes”), y el poco tiempo de que dispuso para su realización (“en término tan breve”):

Deste feliz suceso  
 pasé a la *Dragontea*,  
 y las cerdas del arco,  
 a pesar de Aristarco,  
 en la resina indiana;  
 allí, dulces y infusas,  
 las antárticas musas  
 ciñeron de corales, como grana  
 del rojo pez de Tiro,  
 mis sienes españolas,  
 y codició su mar con altas olas  
 agradecer al Tajo  
 tan lucido trabajo  
 en término tan breve (Vega, 1983b: 651).

Pasa en el siguiente verso directamente a *El peregrino en su patria*, de la que poco aporta, pero que le sirve para insertar el dato biográfico de que estuvo en Sevilla, donde lo escribiría, y compararse con el gran Herrera, que, como él, se entiende, “a

---

<sup>377</sup> Aristarco sería Antonio de Herrera, vigente cronista de Indias, quien inició la polémica, según explica Sánchez Jiménez (en Vega, 2007: 78).

pesar de ignorantes, fue divino”, y para echar en cara la falta de premio que obtuvo con la obra anterior (“como nunca paga lo que debe / la patria, dejé aparte / las trompetas de Marte”):

Mas, como nunca paga lo que debe  
la patria, dejé aparte  
las trompetas de Marte,  
y canté las desdichas  
de un peregrino en ella,  
mejores para dichas  
de quien tuvo en nacer la misma estrella.  
Esto en el claro Betis,  
donde le esperan Anfitrite y Tetis,  
de pacífica oliva coronado,  
entre barcos de plata y oro echado,  
y Herrera, honor del griego y del latino,  
a pesar de ignorantes, fue divino (Vega, 1983b: 651).

Con la vuelta a Toledo nos lleva a los versos cristianos de la *Jerusalén conquistada*, *Los pastores de Belén* y las *Rimas sacras*. A la *Jerusalén* hace referencia en lugares separados, primero brevemente en los versos “en el sacro Jordán mi musa embarco; / y en olorosas lágrimas y aromas / del Líbano frondoso / pasé de nuevo el arco” y tras hablar de los otros dos libros extendiéndose en una obra que él considera de consolidación y madurez (“Y porque ya para mayores cosas / me llamaba la edad”). Sobre *Los pastores de Belén* señalará su comparación y diferencia con su obra base, la *Arcadia*, de la cual es una versión a lo divino (“hallando más ventajas / en adorar un Sol nacido en pajas / que en vanas hermosuras”). Atendiendo a las *Rimas sacras* no puede dejar de acordarse de las anteriores, humanas, y puntualizar su creencia en dónde se sitúa el verdadero amor (“nuevas *Rimas divinas*, amorosas”). A pesar de ello, no trata de borrar aquellos versos profanos de su carrera, sino que, como testigo de sus verdes primaveras, escribe sobre ellos, mas a lo divino<sup>378</sup> (“No pude deshacer tantas pinturas; / pero pinté sobrellas / canciones al Autor de las estrellas”<sup>379</sup>):

Después, volviendo al Tajo, desatado  
el cuello perezoso  
del carro de las candidas palomas,  
triunfo de Venus y de amor vendado,  
padre del tiempo ocioso,  
en el sacro Jordán mi musa embarco;  
y en olorosas lágrimas y aromas  
del Líbano frondoso

<sup>378</sup> Nótese que Dios es aquí “Autor de las estrellas”.

<sup>379</sup> Ciertamente es que aunque este *contrafactum* a lo divino es habitual en Lope, el contrario, del divino al profano, también se da, incluso al final de su carrera, como en las *Rimas de Burguillos*, donde toma un tópico divino que había utilizado en las *Rimas sacras*, el del cuervo, y lo utiliza en un poema profano que sigue a Marcial (*vid.* Álvarez, 2006).

pasé de nuevo el arco  
 y despreciando bárbaros amores,  
 canté los betlemíticos pastores,  
 hallando más ventajas  
 en adorar un Sol nacido en pajas  
 que en vanas hermosuras.  
 No pude deshacer tantas pinturas;  
 pero pinté sobrellas  
 canciones al Autor de las estrellas,  
 nuevas *Rimas divinas*, amorosas.  
 Y porque ya para mayores cosas  
 me llamaba la edad, troqué la lira  
 en la trompeta heroica de la fama.  
 Y como ya canté la dulce cuna  
 donde al divino Sol parió la Luna,  
 en veinte libros la postrera cama,  
 donde venció Ricardo al Saladino  
 en las riberas del Jordán divino,  
 que del fruto dorado de sus palmas  
 coronaba las frentes y las almas;  
 Ricardo, pío inglés, abuelo santo  
 de los mejores reyes de Castilla,  
 conquistadores de la gran Sevilla,  
 puerta de un mundo que nos honra tanto,  
 pues por España antárticas regiones,  
 que ignoró Tolomeo,  
 saben el evangelio y fe de Cristo,  
 y llegan los castillos y leones  
 a la cama de Apolo didimeo,  
 como por Luso al polo de Calisto (Vega, 1983b: 651-652).

Menciona, llegando al final, el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*: “Yo canté, finalmente, / los mártires japones, / porque mi voz no agradeciese sólo / el mar que el Duero, el Tajo, el Betis bebe, / sino el que tiene por cenit el polo / más oriental” (Vega, 1983b: 654). Puede que la mención de esta obra, y no de otras quizá más conocidas y de mayor calidad, se deba al carácter histórico y a su perpetua pretensión de cronista. Es significativo que deje para el final, incluso para después de haber escrito “canté, finalmente” y referirse al *Triunfo de la fe*, las comedias, de las que se hace eco vanagloriándose de su repercusión dentro y fuera de la Península, y apostando en último lugar una palabra, *gloria*, que no suena del todo convincente a la vista del lugar que ocupan las comedias en el relato biobibliográfico: “Mas haced reflexión en la memoria / de novecientas fábulas oídas / por toda España, y muchas dilatadas / al pacífico mar; que no hay historia / que tantas nos proponga referidas, / cuanto más estampadas, / que a menos humildad causaran gloria<sup>380</sup>” (Vega, 1983b: 654-655).

La égloga “Amarilis”, en *La vega del Parnaso*, es un extenso poema lírico del Lope de senectute que este escribió a raíz de la muerte de Marta de Nevares, su último

---

<sup>380</sup> Seguramente aquí “gloria” esté empleado en su sentido latino de “vanagloria”.

amor. Su contenido causó tal asombro e indignación a ciertos críticos, por la condición de sacerdote de Lope, que no pudo ser publicada modernamente hasta años después de que la editara La Barrera desentrañando su significado tras el hallazgo de las epístolas que a ello se referían, gracias al empeño de Menéndez Pelayo. El título inicial que le puso La Barrera fue *Crónica biográfica y bibliográfica de Lope de Vega*, muy descriptivo del contenido biobibliográfico de la égloga. Entre los tres pastores que constituyen las voces líricas del poema, el protagonismo se lo reparten los dos que son trasunto del mismo Lope: primero Silvio, *alter ego* del Lope escritor, y en la parte central, más amplia, Elisio, figura del poeta *de senectute*, que llora la muerte de su amada y narra la historia de su vida, sus amores y sus desdichas. Entre los dos dan cuenta de muchas de las características, preocupaciones y ambiciones del Lope escritor. Silvio se presenta, en conversación con Olimpio, como un poeta subestimado (queja esta, la de la falta de premio, muy común en la carrera de Lope, acabamos de ver un ejemplo en *La Filomena*) y renuente a la sátira (aunque tal género es el que lo llevó a varios años de exilio):

Silvio.	¿Cómo podrá cantar un desdichado, Olimpio, bien oído y mal premiado?
Olimpio.	¿Qué mayor premio quieres que el ser tan bien oído?
Silvio.	¡Oh tú, que el docto de estos campos eres!, ¿no ves que en la opinión queda ofendido el ingenio sin premio?
Olimpio.	Si fueras tú del gremio que el vulgo por las sátiras aclama, vendieranse tus versos en la villa.
Silvio.	Diga yo bien, y nunca tenga fama (Vega, 2015a, II: 660-661).

Olimpio, por su parte, también caracteriza a Silvio, y por tanto a Lope, en su discurso en segunda persona en unos versos de expresión muy conocida: “Canta, y darás envidia / a los pájaros nuevos, que fastidia / el canto de los dulces ruiseñores” (Vega, 2015a, II: 663). En estos tres versos concentra algunas claves del Lope en su etapa final; por un lado el tema de la envidia de sus enemigos literarios, como vimos en el capítulo anterior, ligado al de los “pájaros nuevos”, la nueva generación de escritores de la Corte (Calderón, Rojas, Coello, Hurtado de Mendoza, Villaizán, etc.), nacidos en torno a 1600, procedentes de familias de cierto rango, con Calderón a la cabeza<sup>381</sup>, que

---

<sup>381</sup> A pesar de la competición entre Lope y Calderón y de la *communis opinio* respecto a la enemistad entre ambos, Vega García-Luengos constata que no hay testimonios de animadversión, y que las alusiones existentes nos hablan de una buena relación entre ellos (2012: 61). Sí es verdad que el ambiente entre ellos tuvo que ser de cierta rivalidad y tensión generacional. Sería difícil que fuera casualidad que Calderón utilizara para iniciar su obra más célebre, *La vida es sueño*, una de las cinco palabras que Lope

trataba de destronar al monarca del oficio cómico, y por otro el canto de los “dulces ruiseñores”, que nos recuerda a *La Filomena*, en la que Lope se enfrenta a Torres Rámila, el Tordo, presentándose en la figura del ruiseñor. Los dulces ruiseñores, como Lope, fastidian, como dicen sus versos, porque la dulzura es la característica clásica que encarnan los poetas que encabeza Lope, los que siguen la armoniosa tradición petrarquista y del *dolce stil nuovo* frente al culteranismo de Góngora y esos “pájaros nuevos”.

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

¿Quién como tú, por natural infuso,  
por ciencia y experiencia, presumía  
de cuanto el campo cría  
y a su labranza toca en todo el valle?  
Enmudezca Damón, Belardo calle.  
¿Quién como tú, del cielo  
por las constelaciones de su velo  
penetraba secretos singulares,  
y de aquellos celestes luminaires  
teóricas, eclipses y influencias?  
¿Quién, las correspondencias  
de tiempos y estaciones diferentes,  
menguantes y crecientes,  
de aquel globo de plata  
que retira la mar o la dilata?  
¿Quién, del ganado que engendró del viento  
fragmentos en España  
al soplo más sutil de su elemento,  
que vuelan con el fresno o con la caña  
en la fiesta o la guerra?  
¿Quién, del novillo que la marca hierra  
de los vaqueros de Jarama y Tajo?  
¿Quién, con la trampa y engañoso atajo,  
rendir mejor el lobo o el valiente  
cerdoso jabalí con polvo ardiente,  
vengando, por su Adonis, a la estrella

---

había “prohibido” en su *Arte nuevo: hipogrifo*. Además Calderón tiene obras que suponen una competición directa con su antecesor. Dirá F. A. De Armas sobre *Los tres mayores prodigios*: “Propongo que Calderón desea demostrar en esta obra cómo él se ha convertido en el sucesor de Lope, alabando sus textos pero mostrando su pericia y su nueva estética. Las primeras dos jornadas son una refundición en miniatura de obras mitológicas lopescas; mientras que la Loa y la tercera jornada muestran el arte nuevo calderoniano” (2004: 105). Para la evolución de esta sucesión en la monarquía cómica *vid.* Pedraza Jiménez, 2001a.

que nace y muere el claro sol con ella?  
 ¿Quién, discurriendo el velo  
 del aire, detener al ave el vuelo,  
 con átomos de plomo salpicando  
 el manto azul en que topó volando?  
 Hasta los pajarillos en la liga  
 tal vez fueron en ti dulce fatiga,  
 o con el búho, imagen inocente  
 de la pura virtud resplandeciente,  
 a quien la envidia quiere  
 sacar la luz, en cuyo fuego muere:  
 que también es la envidia mariposa  
 que se abrasa en la llama luminosa  
 de la virtud ajena que le falta,  
 aunque donde la muerde, más la esmalta.  
 ¿Quién, mejor el gobierno  
 de aquellas que al Amor infante el tierno  
 dedo picaron por la miel nativa,  
 para que viese su arrogancia altiva  
 que, siendo tan pequeña y tan suave,  
 al alma suele dar dolor tan grave?  
 ¿Quién, cómo labra la ciudad de cera  
 y del muro de corcho sale al prado,  
 de aljófár y de flores matizado,  
 la dulce primavera,  
 al ronco son de las volantes cajas,  
 blando susurro de sus trompas bajas? (Vega, 2015a, II: 673-675).

No con poca razón alaba Silvio el conocimiento de Lope sobre estos asuntos y la demostración que de ello hace en sus versos, pues además de dar ejemplo en la *Arcadia*, era muy del gusto de Lope el tratamiento de temas rústicos, desde el conocimiento de la astronomía que afecta al campo, a los productos con los que la tierra nos regala, sobre todo en composiciones con la temática del cortejo rústico o el bodegón literario, tan caras a Lope, y que comenzó a practicar bien pronto formando un nuevo nicho, mucho antes de que Góngora hiciera lo propio en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, como estudió Osuna, lo que Lope no se tomaría muy bien (*vid.* Sánchez Jiménez, 2009).

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

Pues en llegando a versos  
 limpios, claros y tersos,  
 ¿quién mejor acompaña  
 la dulce lengua de su patria, España,  
 de retóricas flores,  
 frasis, exornaciones y colores?

No como aquellos griegos en romance  
que, como pescadores,  
del ingenio al papel echando el lance,  
ya sacan una perla, ya una sierpe,  
ya un bucio o caracol, monstruos de Euterpe,  
de suerte que ellos mismos desconocen  
el parto que producen,  
y los que los comentan, los traducen.  
Pues dime: ¿qué naciones se conocen  
que no le deban versos y alabanzas  
en cuanto baña el mar la bella Europa?  
¿Qué ingenio que con nuevas esperanzas  
corra al Parnaso con el viento en popa,  
que no haya celebrado?  
¿Qué rey, qué empresa, qué armas, qué soldado? (Vega, 2015a, II: 676-677).

Ya en la parte central del largo parlamento de Elisio da cuenta este, al hilo de la anécdota sobre cómo los amantes se conocieron, de una de las partes de la carrera literaria más sociales, las academias literarias y torneos en los que Lope participaba en calidad de “escritor”, nueva figura social, y competía, organizaba o juzgaba sobre los poemas de amor o de guerra:

En un jardín se celebraba un día  
de gallardos pastores un torneo,  
donde el Amor a Marte competía,  
y daba la virtud premio al deseo;  
las letras escribió la fantasía,  
intérpretes ocultos de su empleo,  
hallando el accidente en los favores  
de las galas y plumas las colores (Vega, 2015a, II: 692-693).

Algo más adelante observamos cómo, con falsa modestia, se refiere a los poemas amorosos que Lope le dedicó a Marta en *La Circe* (1624) (Vega, 2015a, II: 695, n. 798): “Escribíale yo mis sentimientos / en conceptos más puros que sutiles”. Y saca rédito al encarecimiento de la voz de Marta, que leía con hermosa voz sus poemas, de manera que le da pie a parangonarlos con los de Ovidio y explicar por su gran amor el gran resultado poético, a la vez que adopta de nuevo la pose y la defensa del verso claro, sencillo, puro, castellano que llevaba tanto tiempo abanderando<sup>382</sup> (frente al oscuro, pues, como dirá unos versos más adelante: “porque lo que es oscuro no es perfeto”):

---

<sup>382</sup> Como en muchas otras ocasiones, el decir de Lope respecto a la sencillez lo desdican sus versos, pues como decía Díez de Revenga sobre la égloga *Amarilis*, Lope “nos ofrece todavía la desbordada y exuberante retórica barroca del Lope lleno de vitalidad y fuerza poética, que aquí va conducida hacia una exageración o hiperbolización de recursos, propia de las etapas finales del barroco” (1980: 252-253). Añade más adelante que “la influencia, tanto en los aspectos puramente plásticos como en la disposición del orden de la frase, del culteranismo [es] muy notable” (1980: 256). Igualmente habla de Olimpio, “uno de los pastores, que hemos de considerar de filiación culterana, aspecto que no puede sorprendernos en Lope de Vega, por más que él, en distintos y numerosos lugares de su obra, los critique y aun satirice, como ocurre en el poema que nos ocupa” (1980: 255).

Con dulce voz, que no igualó ninguna,  
mis amorosos versos animaba,  
que en ella presumí, y aun hoy lo creo,  
que eran de Ovidio y los cantaba Orfeo.  
Y siendo genio Amor de mi sentido,  
mirando más la fe que la elegancia,  
compuse versos que, con lengua pura,  
Castilla y la verdad llaman cultura (Vega, 2015a, II: 698).

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

que si vivir a nuestro valle admira  
la vida que animaste, lumbre pura,  
es por que hacer tu nombre eterno pueda  
en cuanto gira la celeste rueda.

No fuera de Cornelio celebrada  
Lícoris bella, con tus ojos fea;  
de Estacio, Violantila eternizada;  
ni del facundo Ovidio, Galatea,  
como lo fueras tú de mi templada  
lira y mi verso, que tu honor desea.  
Mas, ¡ay!, que Amor para mayores sumas  
me dio las flechas, pero no las plumas.

Si como tengo más amor, tuviera  
de Petrarca el ingenio, tanto honrara  
tu muerte que con Laura compitiera,  
y más, pues más la amé, la eternizara.  
Mientras viviere la mortal esfera,  
¡oh dulce de mis ojos prenda cara!,  
yo te prometo que tu nombre sea  
luz de mi ingenio y de mi pluma idea.

Yo cantaré tus ojos con tan puro  
verso como mi amor, sin que el dialeto  
de mi patria se ofenda por oscuro,  
porque lo que es oscuro no es perfeto;  
y aquellas esmeraldas, que por muro  
tuvieron flechas del Amor discreto,  
en cuya verde luz, águila firme,  
cinco lustros ardí sin consumirme.

Si conceptos amor me diere iguales  
a la hermosura que en tus ojos vieron  
los que lloran con ansias inmortales  
que, cuando te ganaron, te perdieron,  
diré las perfecciones celestiales (Vega, 2015a, II: 721-723).



La tercera de las obras de importancia para repasar la lectura que el Lope lírico hace de su propia carrera de escritor es “A Claudio”, la epístola también presente en *La vega del Parnaso*, para Sobejano “la más genuina, vehemente y compleja que brotó de la pluma de Lope” (1993: 20). La voz poética, en una etapa ya muy desengañada, se dirige a su amigo de juventud Claudio Conde, “su verdadero amigo”<sup>383</sup>, como lo llama en la dedicatoria de *Querer la propia desdicha* (Vega, 1975b: 115), haciendo un recuento de su biografía, por lo que desde época muy temprana el poema se llamó también “Epítome de su vida”<sup>384</sup>. Aunque añadiéndole un título que no tenía originariamente (ni en el autógrafo del Códice Daza ni en la suelta sin lugar ni año, testimonios más antiguos conservados) se ha editado durante mucho tiempo como “Égloga a Claudio”<sup>385</sup> (así figura desde la primera edición de *La vega del Parnaso*), su diseño como epístola queda claro (*vid.* Rozas, 1990: 173-174) no solo por la escritura de una voz lírica que se autopresenta como el propio autor dirigiéndose a un amigo, y no como un personaje pastor, sino que además le sirve como molde perfecto en el que insertar las ideas que Lope quería poner en claro al final de su carrera, pues, como afirma Jiménez Belmonte, “la epístola funcionaba también como una declaración de principios, poéticos y existenciales, de pública proyección” (2001: 6-7). Además, Lope querría con ella seguir el modelo de Cicerón y de Horacio, equiparándose a ellos en diferentes aspectos para mostrarse nuevamente, y desde el género y la propuesta, como un clásico. Recuerda Rozas que “Cicerón eligió cuidadosamente a su amigo Ático como destinatario de su *De senectute*” (1990: 174-175) (recordemos que “A Claudio”, dirigida a su amigo de juventud, es una de las obras cumbre del ciclo llamado *de senectute* de Lope), y sobre Horacio y Lope, que “[h]abía un rasgo en el que los dos escritores sí coincidían plenamente: el gusto por escribir ambos sobre sí mismos como creadores. Pocos autores han vuelto, una y otra vez, sobre su poesía y su temperamento

<sup>383</sup> Lo nombra también en la *Circe*, la *Dorotea* y las *Rimas de Burguillos* (Pedraza en Vega, 2015a, II: 27, n. 1).

<sup>384</sup> Así aparece en la *Fama Póstuma* de Pérez de Montalbán (*vid.* 2001: 31), y con ese mismo rótulo lo registra Nicolás Antonio en 1788. Rozas mantuvo (1990: 180-182) que se trata de un “falso epítome”, en razón de que “la vida la cuenta breve y idealizadamente, sin entrar en detalles, en una hábil falsificación por ocultamiento”.

<sup>385</sup> Que este epígrafe de “égloga” sea un error de Ortiz de Villena al realizar la edición de *La vega*, como se ha señalado últimamente (*vid.* Rozas, 1990: 173-174 y Pedraza en Vega, 2015a, II: 9 y 25) no es del todo claro, pues si bien se supone que “égloga” era solamente el poema pastoril (y este poema no lo es) y así se empleaba mayoritariamente en la España de entonces, hay testimonios de autores clásicos que la utilizan para obras que nada tienen de pastoril, como Suetonio en la *Vida de Horacio* cuando etiqueta la epístola a Augusto, que trata sobre todo de asuntos literarios, como *ecloga*.

creativo. [...] Lope, en la vejez, vuelve a él con renovadas fuerzas en este ciclo, camino de lo estoico” (Rozas, 1990: 179). Y lo hace aquí con un formato y una tradición, la de la epístola, que es sumamente horaciana<sup>386</sup>.

Pedraza, su último editor, sostiene que, más que la biografía, lo que cobra peso es la obra de Lope, por la que sí pasa con más detenimiento, mostrando mayor interés por algunas obras, las dedicadas a altos personajes de la sociedad, por ejemplo, y ordenando según sus intereses: “Lo que sí ofrece es un detallado panorama de su creación, que es lo más relevante de su vida de artista, aunque la ordene subrayando cuanto hay en ella de «clásico, grave y culto», desdibujando lo religioso, popular y erótico” (en Vega, 2015a, II: 11). A las obras con dedicatarios reales o nobles, o de carácter culto, les dedica sendas lira, mientras que menciona en retahíla otras obras que tuvieron mucha aceptación popular en su tiempo, lo cual no es de extrañar: es lo esperable para “un epítome biográfico y artístico que aspira a ser un reivindicativo recordatorio al público cortesano” (Pedraza en Vega, 2015a, II: 12). Sorprende, por la misma razón, sin embargo, la presencia de obras que en ese contexto se considerarían menores y que podrían ser contraproducentes para los fines de Lope; tales serían las canciones anónimas, las novelas, epístolas y sobre todo las comedias, a las que sí dedica un amplio apartado, que ha sido considerado como un pequeño “arte nuevo”<sup>387</sup> (Rozas, 1990: 356; Pedraza en Vega, 2015a, II: 18).

Pedraza divide el poema en cinco partes, precedidas por un breve exordio. La primera sería una reseña biográfica, la segunda, que titula “El conflicto por el patronazgo regio” incluye reflexiones generales sobre la escritura y el campo literario: “La disputa con los jóvenes escritores” (vv. 109-162), “El peso de escribir comedias y literatura comercial” (vv. 163-186), “El ennoblecimiento de la lengua española” (vv. 187-190), “Airadas quejas contra las injurias y la desatención” (vv. 191-222), “Los jóvenes escritores: discípulos, censores y plagiarios” (vv. 223-234), y “La poesía como destino vital inevitable” (vv. 235-258) (Vega, 2015a, II: 13). La tercera parte sería un catálogo de su obra narrativa, lírica, épica e histórica; la cuarta son una serie de consideraciones sobre su obra dramática, y la quinta la valoración del arte y del artista. Explica también Pedraza cómo la epístola tuvo dos fases de redacción, y en la segunda de ellas es en la que se añadieron algunas de las secciones y versos sobre obras que

---

<sup>386</sup> Esto entronca con la posibilidad de que sea una *ecloga* en el sentido en que lo emplea Suetonio cuando habla de una epístola de Horacio a uno de sus grandes amigos.

<sup>387</sup> Utiliza, incluso, una rima muy célebre en el *Arte nuevo*, la de *justo / gusto* en los versos 113-114.

Lope consideraría que merecerían estar por alguna razón en su epítome biobibliográfico. Se añadieron en esta segunda fase sobre todo elementos de la tercera y cuarta partes: *La Virgen de la Almudena* (vv. 313-318), *La mañana de San Juan* (vv. 319-324), *La rosa blanca* (vv. 325-331), *Descripción de la Tapada* (vv. 332-336), *La Andrómeda* (vv. 337-342), *Canciones, novelas, epístolas, traducciones* (vv. 343-348), *El robo de Proserpina* (traducción que hizo a finales del siglo XVI de *De raptu Proserpinae* de Claudiano) (vv. 349-354), salmos traducidos y trabajos inconclusos (vv. 355-360), obras penitenciales (vv. 361-366), Sonetos a la rosa (vv. 367-372), *Isagoge a los Reales Estudios* (vv. 373-378), cómputo de sus comedias (vv. 415-426), naturaleza y arte (vv. 427-438), la impresión de las comedias y sus conflictos y técnicas y motivos dramáticos (vv. 475-498) (Vega, 2015a, II: 13-14). Además, el orden de los versos y secciones también varía notablemente del autógrafo presente en el códice Daza a la publicación impresa conocida (*vid.* Vega, 2015a, II: 22-23 y Pedraza, 2016 para los detalles).

La imagen que Lope da de sí mismo desde el inicio es autodegradadora, como vemos en los versos “las ideas de un loco, / que a la cobarde luz de tanto abismo, / intenta desatarse de sí mismo” o “de inorantes huyo. / De donde saco, en cierto silogismo, / que huyo de mí mismo, por lo mismo”<sup>388</sup> (Vega, 2015a, II: 27 y 38), y autoconsciente, como reflejan los versos “y tú en reír y yo en llorar —¡qué estremos!— / Demócrito y Heráclito seremos” (Vega, 2015a, II: 28). Además, como hiciera ya, según hemos visto, en la égloga *Amarilis* y en otras obras de *La vega del Parnaso* como “Huerto deshecho”, se queja de la falta de premio regio y del fracaso relativo que supone el maltrato por parte de la familia real y los altos cargos, pese a las canas delatoras de años de servicio y experiencia poética: “por lo que al cielo plugo, / yo viera en mi cabello / algún honor que a la virtud se debe, / que diera verde lustre a tanta nieve” (Vega, 2015a, II: 40); “Hubiera sido yo de algún provecho / si tuviera mecenas mi fortuna, / mas fue tan importuna / que gobernó mi pluma a mi despecho”<sup>389</sup> (Vega, 2015a, II: 41). A pesar de sus quejas, y contradiciéndolas, declara asumir una actitud estoica ante la ausencia de recompensa: “ni estimo aplausos ni lamento agravios”, o “Ya no me quejo de mi dura suerte, [...] / que el premio, aunque es forzoso desealle, / más vale merecelle que alcanzalle” (Vega, 2015a, II: 38-39). Frente a esta falta de premio

<sup>388</sup> Esta visión autodegradadora de sí mismo tendrá su culminación en las *Rimas de Burguillos*.

<sup>389</sup> Lope explica su mala fortuna en este sentido por la necesidad, que le hizo “vender” su pluma escribiendo obras comerciales pero de menor estimación cortesana.

expone el éxito cosechado por escritores más jóvenes y que considera menos importantes que él, los pájaros nuevos, como los llamaba en *Amarilis*, aquí “ingenios mozos”, “tiernas filomenas” y “perdigón corriendo” frente al cisne Lope: “De sus tenaces rúbricas, el olmo / trepa la hiedra, con estrecho abrazo, / y de uno en otro lazo / corona el alto colmo: / así crece el favor, así levanta / pirámide real humilde planta” (Vega, 2015a, II: 36). Estos no solo reciben el reconocimiento que él no ha tenido, sino que además lo critican e imitan-plagian a partes iguales<sup>390</sup>: “que así discurren las etéreas salas / con los versos del cisne entre las alas” (Vega, 2015a, II: 46-47), “y si no lo permite quien lo imita, / o deje de imitar, o lo permita” (Vega, 2015a, II: 43), o “pero tengo por vana hipocresía / hurtar de noche y murmurar de día” (Vega, 2015a, II: 72). Lope se presenta, en definidas cuentas, como maestro no reconocido de los nuevos ingenios, depurador e inventor de la mejor poesía en nuestra lengua (“Pensé yo que mi lengua me debía / —así lo presumió parte de España / o el propio amor me engaña— / pureza y armonía” [Vega, 2015a, II: 43]; “¿a quién se debe, Claudio? ¿Y a quién, tantas / de celos y de amor definiciones? / ¿A quién, exclamaciones? / ¿A quién, figuras cuantas / retórica inventó? Que en esta parte / es hoy imitación lo que hizo el arte” [Vega, 2015a, II: 70-71]), y como gigante sobre cuyos hombros se alzan los enanos con las plumas reconocidas del momento: “que no ha de dar la de un enano asombro / si le lleva un gigante sobre el hombro” (Vega, 2015a, II: 72), y por lo que sabemos, no le faltaba buena parte de razón (*vid.* Vega García-Luengos, 2010; Gil-Albarellos, 2011).

El catálogo de su obra comienza con la primera impresa bajo su nombre, la *Arcadia*, libro que cuenta los amores del duque de Alba, su primer mecenas (por eso “Sirviendo al generoso duque Albano”) en clave pastoril (“bucólicos amores / ocultos siempre en vano”). Aparece después *La Dragontea*, del mismo año, que dedicó al entonces príncipe Felipe III, y que dice haber escrito “también en propio idioma”, refiriéndose tanto al español propio y ajeno a latinismos, cultismos y otras expresiones impropias, en una suerte de nacionalismo lingüístico (Mascia, 2005: 181-182), como al idioma propio del género épico al que pertenecía la obra. Se refiere después al *Isidro*, cuya identificación con el poeta se ve clara en la expresión “fénix divino” con la que alude al futuro santo, y a la *Hermosura de Angélica*, de la que destaca haberla dedicado a Felipe III, quizá por señalar cómo a pesar de haber tenido problemas con la anterior obra dedicada al príncipe, *La Dragontea*, su fidelidad seguía intacta. Menciona con

---

<sup>390</sup> Lo imitan incluso en el hecho de escribir catálogos de su obra para reclamar su autoría, como lo hicieron Enríquez Gómez o Calderón (*vid.* García Reidy, 2009b: 547-548).

brevedad las *Rimas humanas*, las *Rimas sacras*, *El peregrino en su patria* y los *Soliloquios*, de los cuales desvela el juego autorial que se esconde en la descripción de la obra como una traducción por parte de Lope de unos versos latinos de Gavriel Padecopeco, que no es más que un anagrama del nombre del propio poeta: “disfracé con anagrama / los *Soliloquios* de mi ardiente llama”. Llegan a continuación *Los pastores de Belén* y la *Jerusalén conquistada*, también dedicada honoríficamente a Felipe III y de forma efectiva al conde de Saldaña (Pedraza en Vega, 2015a, II: 51, n. 300). Lope se muestra consciente de su evolución, tanto personal y de carácter como poética, al mencionar los *Triunfos divinos*: “En más templada edad, a los Divinos / triunfos —alto sujeto a mejor lira...”. Se siente orgulloso de esta obra de inspiración petrarquista, pues declara que su historia “diese honra a España, y a Felipe gloria”. Como explica Felipe Pedraza, “[l]a afirmación de que dará a Felipe gloria responde al encendido elogio de la casa reinante en los versos finales del canto V y en el colofón en prosa con que se remata el poema” (en Vega, 2015a, II: 52, n. 306). Más satisfecho aún debió de estar con la obra miscelánea *La Filomena*, pues dice haberla ofrecido “con más atento gusto y pluma”. De nuevo, se centra en la alta dedicataria, Leonor de Pimentel. A continuación vendrán *La virgen de la Almudena*, *La mañana de san Juan*, *La rosa blanca* y *Descripción de la tapada*, estas tres últimas incluidas en *La Circe*. *La Andrómeda*, la siguiente mencionada, estará incluida en *La Filomena*. Para las dos últimas composiciones utiliza Lope recursos de humildad y falsa modestia en comparación con la pintura: “aunque con tosco / pincel, que no de Bosco, / de Rubens o el Basano, / pinté aquel monte” y “Lejos de osar ni aun imitar los lejos / de la pintura y fábula ovidiana” (2015a, II: 54).

A continuación se refiere el Fénix a varios géneros que ha trabajado, sin nombrar obras concretas (“ni aun los nombres permito que me pidas”); en primer lugar están los poemas a los que se puso música y se transmitieron de forma anónima y de los que ahora reclama la autoría (“De versos que la música amorosa / esparce a voces cuando el dueño esconde”). El no aportar títulos o ejemplos de estas composiciones crea la sensación de que era de conocimiento general qué canciones tenían autoría lopesca, bien por tener una marca bien reconocible, por “ser de Lope”, bien porque la mayoría, si no todas, lo eran. Lope reclamaría de esta forma para sí tanto la autoría de sus canciones como el mérito de un tipo de composición que era transmisible musicalmente y del gusto de todos los oídos, aunque en su momento escondiera, como dice, el dueño. En segundo lugar estarían las novelas, de las que solo afirma que mezclan prosa y verso.

Probablemente Lope fuera sabedor de que no valía la pena entre su extensísima producción resaltar este género, en el que se sabría inferior a Cervantes y sus *Novelas ejemplares*, pues estando estas obras incluidas en *La Filomena* y *La Circe*, reciben escasísima atención respecto al resto de composiciones que conforman estas obras híbridas. En último lugar están las epístolas, que son precisamente tan importantes en las dos obras mixtas de esta última etapa que acabamos de mencionar, y las obras traducidas, cuya mención tendría que ver con la proyección, ante sus lectores cortesanos, de una imagen de poeta humanista, conocedor de otras lenguas, y sobre todo del latín, que tantos disgustos le había dado a través de la *Spongia* (vid. Conde Parrado y Tubau, 2015). Precisamente apoyando esta idea muestra el ejemplo, no publicado, de la traducción del *De raptu Proserpinae* de Claudiano que se atribuye Lope, dedicada en su juventud a Ascanio Colona, de quien hablará en la *Dorotea*, y que fue un cardenal que mantuvo importantes relaciones clientelares con varios escritores de la época (vid. Marín Cepeda, 2015). Dirá con humildad: “no quiero revolver tan justo olvido, / que dirá mi humildad que la he perdido”, pero no por ello deja de nombrar los *Psalmos*, los poemas con que ganó tantísimas justas poéticas o las obras incompletas o sin limar. Hace alusión a los poemas penitenciales, cuyos mejores ejemplos encontramos en las *Rimas sacras*, con la reiterada metáfora de las lágrimas como poemas en la poesía de Lope (vid. Sánchez Jiménez, 2006: 159-161).

Nombra en adelante otras obras de su etapa final, entre ellas los doce sonetos a la rosa incluidos en los *Triunfos divinos*, la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*, que dice haber cantado “con osadía” y que también fue incluida en *La vega del Parnaso*, dedicada al arzobispo de Braga, *La Circe*, ambicioso poema mitológico dedicado al conde de Olivares, *El triunfo de la fe en los reinos del Japón*, dedicado al cardenal don Baltasar de Sandoval, miembro de la familia de los condes de Altamira y con un prólogo dirigido a Juan de Mariana, y *La corona trágica*, sobre María Estuardo, dedicada al papa Urbano VIII. Culmina este apartado con el *Laurel de Apolo*, que le sirve para subrayar su generosidad frente a la envidia, haciendo recuento de todos los ingenios a pesar de los insultos que algunos le habían proferido, la *Dorotea*, última de sus obras, en proceso de publicación en ese momento, y las comedias, de las que destaca la extrañísima abundancia (señala esta vez mil quinientas “fábulas”) y la rapidez en su composición.

Posteriormente encontraremos las consideraciones sobre su obra dramática que constituirán la cuarta parte. Mezcla aquí la idea de las comedias como brote natural y

poco artificioso de su ingenio (encontramos reiteradamente la imagen de las flores como símbolo de las comedias, que ya había utilizado en otras ocasiones. *Vid.* Vega, 2015a, II: 62, n. 428), la imprenta como fin no pensado en la creación de dichas comedias, y la explicación para esta decisión de imprimirlas: al ver que los impresores se llenaban los bolsillos a cuenta de sus obras, sacándolas en letras de molde llenas de errores o imprimiendo las ajenas con su nombre o las suyas como ajenas<sup>391</sup>, decidió publicarlas él mismo, teniendo la posibilidad de revisarlas, y sacando algo de provecho económico de ellas, a pesar de manchar así su fama como poeta culto (por eso dirá “tomé en plata el *veneno* / que me daban en cobre”) (la cursiva es nuestra). A pesar de aducir esta razón pecuniaria, se observa también un orgullo dolido por su nombre manchado con comedias de calidad inferior y por el poco respeto a su obra al imprimir de cualquier forma sus fábulas cómicas. Esta dignidad autorial es la que ha ido forjando a lo largo de toda su carrera y que ha añadido en su segunda redacción introduciendo esta cuarta sección a pesar de saber que la temática de las comedias contravenía sus intereses y la imagen que quería proyectar.

Al hablar de su primer dedicatario en este género, el duque de Sessa, aprovecha para reiterar la idea de la necesidad de mecenas (“porque sin Alejandros no hay Apeles”<sup>392</sup>). A continuación, retorna a las comedias disculpándose ante Claudio por referirle la abundancia de estas, y a pesar de mostrarse nuevamente autodegradador (“de mis escritos *bárbaros* la copia”<sup>393</sup> [la cursiva es mía]), se vanagloria de su fecunda pluma de dramaturgo (“que no es mínima parte, aunque es exceso, / de lo que está por imprimir, lo impreso”) y de ser el eslabón clave del género: “Débenme a mí de su principio el arte” (2015a, II. 67). Pero no solo lo afirma, sino que aporta varios versos mostrando los avances técnicos que acometió, sobre todo en la plasmación dramática de los personajes (vv. 475-498), y terminando con la pregunta retórica “¿a quién se debe,

---

<sup>391</sup> “Mas ha llegado, Claudio, la codicia  
a imprimir con mi nombre las ajenas,  
de mil errores llenas,  
¡oh inorancia, oh malicia!,  
y —aunque esto siento más, menos condeno—  
algunas mías con el nombre ajeno” (Vega, 2015a, II: 66).

<sup>392</sup> Apeles fue uno de los grandes pintores de la Antigüedad, y el favorito y protegido de Alejandro Magno, a quien retrató de manera exclusiva, pues solo a él se lo permitió el gran monarca. Sin el mecenazgo de Alejandro, Apeles no habría llegado al nivel de fama que ostenta, de ahí la expresión de Lope.

<sup>393</sup> Recuerda esta expresión a más de un pasaje del *Arte nuevo*, donde Lope emplea ese mismo adjetivo con una intención y tono semejante: “mas como las trataron muchos bárbaros / que enseñaron el vulgo a sus rudezas”, “a aquel hábito bárbaro me vuelvo” o “Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos y me dejo / llevar de vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia” (Vega, 2016: 86, y 98-99).

Claudio?” (Vega, 2015a, II: 70). Tras su reivindicación autorial tocará la crítica a las comedias ajenas y los nuevos dramaturgos, que ya estaba presente en el inicio de la epístola con otro signo. Aquí, Lope afea a sus sucesores que copien sus comedias, con la ventaja de que estaban ya impresas, y aunque reconoce en ellos ciertos logros, critica que basen sus fábulas en *apariencias*<sup>394</sup>, y no en el lenguaje mismo y el argumento, y que recurran al mismo tiempo a un lenguaje pomposo y alambicado, gongorino, que no encierra, sin embargo, altos conceptos. Igual de retorcidos, para él, que las tácticas que los nuevos ingenios usarán para ganar fama y estimación: “Quien empeña al señor en la alabanza / con referir la estimación del voto / más es sutil que Escoto: / porque mejor alcanza / la vulgar opinión quien conquistada / lleva la generosa anticipada” (Vega, 2015a, II:73).

El Fénix cierra su epístola con un tono desengañado y una imagen de melancolía. El mundo —su situación— no va a cambiar, y mirar al pasado solo le ha servido para reafirmar que ya no tiene esperanza:

El mundo ha sido siempre de una suerte:  
ni mejora de seso ni de estado.  
Quien mira lo pasado  
lo por venir advierte.  
Fuera esperanzas, si he tenido alguna:  
que ya no he menester a la fortuna (Vega, 2015a, II: 75).

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

Todas estas referencias de Lope a su propia obra y sobre todo las de las tres últimas composiciones propuestas, donde los comentarios no son puntuales, sino que van configurando su carrera de escritor, demuestran cuál es la imagen que Lope pretendía aportar de sí mismo en retrospectiva, más allá de las poses pasajeras que cultivó. Y esta, además de subrayar unos aspectos, como los cultos y nobles, y esconder

---

<sup>394</sup> “Monstruos de apariencias llenos”, dirá en el *Arte nuevo*. Las apariencias eran las “tramoyas” (dispositivos de la representación teatral para producir efectos escenicos), según *Autoridades*, y para Covarrubias, “ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo, y luego se vuelven a cubrir”. Tanto en el pasaje del que hablamos como en el *Arte nuevo* la acepción parece concordar más con la de *Autoridades*.



otros, como los eróticos o escandalosos, es, más allá del contenido concreto de las alusiones, una imagen de escritor. Esa es la suma de su vida cuando mira atrás, una ingente cantidad de obra publicada, representada, leída y cantada de la que se sentirá orgulloso, a pesar de no estar satisfecho con la recepción que ha tenido por una parte de la Corte y la nobleza, la más importante para él. Mucho se ha tratado sobre la condición autobiográfica de la obra de Lope y sobre cómo su vida influyó decisivamente en su literatura, pero no se habla tanto, y es fundamental para comprenderlo, del influjo de la escritura en su vida, pues Lope, desde el principio y hasta el fin se define, ante todo, como un creador; se siente en primer lugar escritor (al menos así lo siente el yo poético de sus obras) y así lo proyecta siempre que tiene ocasión. Como escribió Claudio Guillén “hacía falta, siglos antes [de mediados del siglo XVIII], que el escritor se presentara y reconociese a sí mismo como tal, sin melindres, afectaciones ni elegancias engañosas. Es lo que manifiesta Lope en grado sumo” (1995: 163).

La clara visión que tenemos de esta dimensión de escritor autoconsciente y de escritura metapoética, que trata de su propia labor creadora y de su obra, como explicará Guillén, “no se debe a factores cuantitativos sino a la actitud del poeta ante su propia obra, que él tantas veces rememora y califica. Si Lope literariza su existencia, transfigurándola, es notable también su proclividad a literarizar la literarización, convirtiendo sus comentarios en autocrítica y metapoesía, y su vida en la trayectoria de un escritor” (1995: 163). Por eso, siempre que Lope escribe sobre su biografía lo hace ineludiblemente sobre su bibliografía, que son inseparables en la imagen que él mismo nos transmitió, como hemos visto en este capítulo.

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

Ha sido ya ampliamente comentada en estas páginas y en la bibliografía secundaria la tendencia de Lope a hablar sobre su propia vida, dirigir la *poiesis* a la *Erlebnis* (vivencia, experiencia formateada por la psique del individuo) (*vid.* Trueblood, 1974 y Novo, 1991), construir un *yo* textual identificable con el propio Lope y proyectar tanto su vida como sus emociones en esa primera persona de los textos, que nominalmente es Lope de Vega. Es cierto, sin embargo, que esta práctica puede realizarse en el género lírico y en aquellos textos cuyas características permiten una primera persona externa a la historia, además de en los paratextos, en los que el autor

más se muestra como tal y se presenta, glosa, reivindica y autocomenta. Hay otros géneros y prácticas textuales que o bien no permiten la proyección de Lope en primera persona, o bien se prestan a un juego diferente con la autoría y la identificación autorial. Estas otras formas no difuminan la autoría, sino que la señalan y subrayan por caminos más complejos. Algunas de estas prácticas pueden ser el uso del pseudónimo globalmente identificado con Lope en la lírica y el teatro, pero también en la *Arcadia* o la *Dorotea*, la ocultación o usurpación autorial en momentos puntuales, el imprescindible heterónimo de Burguillos, los monólogos dramáticos o las novelas y su narrador entrometido. Lope habla siempre, en última instancia, de sí mismo, sin importar el género, el modo de elocución o la temática que trate: se las ingenia para deslizarse bajo el lenguaje en la historia o en la voz elocutiva de diversas formas.

#### **4.2.1 La ocultación del autor, anonimia y pseudonimia autorial como estrategia**

Puede haber varias razones y causas concretas para que Lope renegara de la autoría de un texto o la ocultara sin mucho esmero<sup>395</sup>; son casos excepcionales, que tienen su explicación en razones externas y contextuales (como la negación obvia y lógica de la autoría de los libelos contra Elena Osorio y su familia que lo llevaron a la cárcel y el exilio) y en causas de tipo estratégico e incluso lúdico. Ante el innegable orgullo autorial que Lope muestra hacia sus obras, que hemos visto a cada paso, vamos a ver los ejemplos concretos y especiales en los que algo de su autoría se muestra como anónimo o se adjudica de su propia mano a otro autor, o donde las palabras se refieren a sí mismo como autor de manera oculta. El mismo Lope nos da en dos momentos algunas pistas de las causas que podría tener un autor para usar de estas estrategias; en primer lugar en *La Andrómeda*, donde dice: “Aquí bebió primero el docto Homero, / y Virgilio después aquí, seguro / de no tener igual: pero no es justo / decir quién es por no

---

<sup>395</sup> No era práctica poco habitual en el Siglo de Oro (*vid.* Le Guellec [ed.], 2014), donde había diversas causas para este comportamiento: “Había razones de carácter religioso y moral para ello [para ocultar el nombre real del autor] —como que Jesucristo nunca había escrito nada, salvo unas palabras en la arena que después borró, ni desde luego había firmado nada; por tanto, hacerlo se veía como una forma de inmodestia y vanidad—, hasta motivos políticos y de enfrentamiento con colegas y enemigos. En la República Literaria esto era una tradición que estaba plenamente justificada, como indicaron, entre otros, Gregorio Mayans y José Vargas Ponce, aunque desde el siglo XVI existía legislación al respecto para que los nombres de los responsables aparecieran. Leyes que se repiten y amplían en el siglo XVIII” (Álvarez Barrientos, 2014: 95).

causar disgusto”<sup>396</sup> (vv. 317-320). Aparentemente, y a pesar de la ambigüedad consciente o no de los versos —no hay referente o antecedente de ese “quién es” del último verso en los anteriores: parecería incluso que la expresión está incompleta—, parece proponerse él mismo como continuador de los grandes clásicos, mitificándose, aunque no se nombre, “por no causar disgusto”. La falsa modestia se torna soberbia en las ocasiones en que, como esta, la autorreferencia está tan clara; por eso no evitó el disgusto del que habla: contaba Cayetano Alberto de la Barrera que poseía un ejemplar de *La Filomena* (en la que se insertaba *La Andrómeda*) en el que Góngora había escrito al margen de ese pasaje: “Si lo dices por ti, Lopillo, eres un idiota, sin arte ni juicio” (Blecua en Vega, 1983b: 559). El otro fragmento, perteneciente a *La Filomena*, dice: “Veré quién habla mal de Garcilaso. / Perdona Dios al arcediano Deza, / que habló divinamente deste caso. // Pues por hablar con libre gentileza, / no firmaba sus versos con su nombre: / que hay hombre que repara en la cabeza” (1983b: 796). La libertad que comporta la ocultación de la autoría (“libre gentileza”) es la causa aludida aquí. La anonimidad sería en muchos casos el escondite para las críticas, murmuraciones o burlas, en el caso que indica Lope con las malas opiniones sobre Garcilaso, pero también en todos esos poemas de las polémicas literarias y personales entre los grandes escritores del Siglo de Oro (incluido Lope), donde casi todo son atribuciones y autorías supuestas, pues los creadores de tales poemas o cartas echadizas empleaban el anonimato como pantalla protectora de su identidad, para ejercer su libertad crítica sin cortapisas.

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

En otras ocasiones Lope introduce en sus paratextos, como era habitual, poemas de personas cercanas o compañeros en las letras, pero conocemos casos en los que esos poemas que atribuye a otros son de su propia autoría, como el poema de Lucinda a Lope de Vega en *La hermosura de Angélica* (Vega, 2005a: 193), en el que sabemos que Lucinda es Micaela de Luján, quien era analfabeta, y que el poema es de Lope, que

---

<sup>396</sup> Se refiere Lope a la fuente abierta por Pegaso con su casco en el monte Helicón (y no en el Parnaso, como indica Lope unos versos antes), manantial que se considera el origen de la inspiración poética.

dignifica a su amada y da verosimilitud a la historia amorosa, sin engañar del todo, pues no es el nombre real de su amada el que firma el poema preliminar, sino su avatar literario-ficcional, que además tendrá su contrapartida en Lucindo en la obra, de modo que la subversión de la autoría se inserta en ese juego de espejos. También en las *Rimas* (1993-1994, I: 183) y en *El peregrino en su patria* encontramos supuestos sonetos de Camila Lucinda en los preliminares, así como poemas de sus hijos Antonia Clara (ocho años, cuando tenía cinco fue premiada en las justas de 1622 de san Isidro por una canción que evidentemente sería obra de su padre), Lopito (dieciocho años) y Feliciana (doce años) en los preliminares de los *Triunfos divinos* (Sánchez Jiménez, 2018: 376, n. 351). Encontramos en *La Arcadia* un poema dirigido a Belardo supuestamente del duque de Alba (Anfriso, en la obra) que es probablemente de Lope, para ennoblecer su figura con los versos preliminares de un gran noble y otro de doña Marcela de Armenta que también parece ser de Lope (Vega, 1975a: 57-58), y en *La vega del Parnaso* otro que dedica Burguillos a Lope de Vega, continuando el juego con el heterónimo de las *Rimas de Burguillos*, donde el maestro se dirige a Lope o lo nombra en varias ocasiones. Allí, por cierto, también hay un poema laudatorio preliminar de Lope firmado por el Conde Claros, personaje del romancero y respuesta irónica mediante la ficcionalización de los paratextos a la burla de Góngora en el soneto contra Lope “«Aquí del Conde Claros», dijo, y luego”, pero también vuelta de tuerca a una práctica, la de la invención de sonetos laudatorios firmados por personajes ficticios, que Lope había echado en cara a Cervantes por boca de Avellaneda<sup>397</sup> (no sin antes ser víctima de las críticas de Cervantes al respecto, a través del prólogo del *Quijote*<sup>398</sup>). Esta tendencia al juego con la autoría en las palabras dedicadas a Lope es la que provoca la suspicacia con la que han sido leídos muchos escritos que probablemente no fueran supercherías de Lope, como la epístola “Amarilis a Belardo” a la que el Fénix responde con otra

---

<sup>397</sup> “Está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos como él dice al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonada, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca, con permitir tantos vayan los suyos en los principios de los libros del autor de quien murmura” (Fernández de Avellaneda, 1999: 53).

<sup>398</sup> “De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España” (Cervantes, 2005: 52-53). Para entender por qué la referencia es implícitamente a Lope *vid.* Conde y García Rodríguez, 2002.

epístola<sup>399</sup>. La adjudicación a Lope de ciertas obras satíricas o que lanzan dardos contra sus enemigos también es habitual: varios poemas o cartas contra Góngora<sup>400</sup>, dos sátiras

---

<sup>399</sup> Hubo quien sostuvo (Francisco Asenjo Barbieri, Juan Millé Giménez) que era del mismo Lope, pero Patrizia Campana demostró, con la ortología, que no era suyo, sino que “bajo ese seudónimo se esconde probablemente algún amigo de Lope, alguien que quizá participó en certámenes poéticos y en la lucha contra sus detractores, que al componer el poema se propuso no sólo exaltar al Fénix, sino también apoyarle frente a los críticos, secundarle en su aspiración al amor espiritual y exhortarle a emprender un proyecto literario. Puede que se trate de un poema hecho por encargo del propio Lope, pero es improbable que fuese compuesto por él” (1997b: 24). Otros estudiosos, como Sabat de Rivers (1989 y 1990) o Martina Vinatea, están de acuerdo en que no es de Lope, pero sí creen que pudiera ser de una mujer peruana: “En suma, una mujer escritora, monja, peruana o perulera, innovadora de la tradición epistolar y petrarquista, concedora de los modelos humanistas y, definitivamente, precursora de la aún no escrita historia de la Literatura femenina en el Perú” (Vinatea, 2009: 73-74).

<sup>400</sup> A Lope se atribuye este soneto, supuestamente en contestación a otro satírico de Góngora contra él, aún en el siglo XVI:

“Seas capilla, plumas o bonete,  
flaire, soldado, clérigo, estudiante,  
oficial, escribiente o paseante,  
¿quién con Lope de Vega te entremete?  
Si te ha ofendido en algo de las siete,  
vele a buscar y díselo delante;  
bellaco, a las fruteras semejante,  
que hablas por soneto o sonsonete.  
No te piensa pagar con versos vanos,  
mas de suerte que el mundo te desprecie,  
bellaco, picarón, amujerado,  
¡qué palos te ha de dar!, lengua sin manos,  
cornudo y puto por la quinta especie,  
y por la ley antigua, perdigado” (*apud* Entrambasaguas, 1946, III: 236-238).

Y Orozco, aun sin pruebas, atribuye al Fénix estos versos que responden a aquellos de “Patos del aguachirle castellana”:

Pues en tu error impertinente espiras,  
zabúllome de pato por no verte,  
¡oh calavera cisne!, que en la muerte  
quieres cantar y por detrás respiras.

Con las visiones que llegando admiras  
al tránsito fatal que te divierte,  
tu ya feliz ingenio esta de suerte  
que en versos macarrónicos deliras.

Hermanos, turba lega, zabullíos,  
venid de Antón Martín, que ya os espera  
cadáver vivo de sus versos fríos;

aún no se le ha cerrado la mollera  
al padre de los cultos desvaríos,  
rogad a Dios que con su lengua muera (*apud* Orozco, 1973: 328).

No es Lope poeta dado a la sátira anónima *ad hominem* (aunque no podemos olvidar los libelos por los que es obligado a exiliarse y los *Cardos del jardín de Lope* [Vega, 1942], así como los testimonios de amigos suyos, como Saavedra: “es hombre acostumbrado a hacer semejantes cosas y oyó decir que había hecho un soneto en sátira contra la compañía de Cisneros”, o “es hombre acostumbrado a hacer sátiras, así latinas como en romance, contra personas honradas de esta corte” [Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 16 y 19]. Para la sátira en el primer Lope *vid.* Campana, 1998. Poemas satíricos de Lope contra la mala poesía se pueden ver en la antología de Chivite Tortosa, 2008), de hecho defiende en varios lugares una actitud antisatírica en una época y entorno muy dado a lo contrario (*vid.* Pérez Lasheras, 1995), como en

contra Torres Rámila<sup>401</sup>, o poemas a Cervantes<sup>402</sup> se han adjudicado, probablemente con razón, a Lope, e incluso *El Quijote* de Avellaneda ha sido atribuido al madrileño, y aunque probablemente la escritura no fuera de su propia mano sino de la de alguien de su círculo<sup>403</sup>, mucho tendría él que ver, a quien tanto gustaba este tipo de juegos de ocultación/revelación. Un buen ejemplo será el poema titulado “La pulga, falsamente atribuida a Lope de Vega” en las *Rimas de Burguillos*, y de hecho ahí están las alusiones o inserciones de Lope en ese *Quijote* apócrifo: el prólogo parece referirse

---

el *Arte nuevo* (“Pique sin odio que si acaso infama, / ni espere aplauso ni pretenda fama”), en el *Laurel de Apolo* (“Dijo, entre varias cosas, que el poeta / satírico se fuese de su corte, / llevando siempre el bien hablar por norte”), o en las *Rimas de Burguillos* (“Los que no saben escribir en ciencia, / por la sátira van hacia la fama: / que nunca le faltó correspondencia”). Es probable, por tanto, que estos poemas sean de amigos o seguidores del madrileño que quisieran defenderlo, pero es muy comprensible la hermenéutica de la sospecha que se realiza con sus escritos, por su tendencia al juego. A Lope se han atribuido también, quizá con más fundamento, tres cartas importantísimas en la llamada polémica gongorina, a las que Góngora se vio obligado a contestar: *Carta escrita a don Luis de Góngora en razón de las Soledades*, del 13 de septiembre de 1615, *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantas*, del 16 de enero de 1616, y *Carta que se escribió echadiza a don Luis de Góngora* (Romanos dice que “no es factible que él la haya escrito” [2012: 54]). La poca violencia que suele demostrar Lope contra Góngora y otras circunstancias de la recepción nos ayudan a considerar estos escritos como parte del juego autorial y literario en el que a Lope le gustaba entrar: “No es casualidad que la primera de las cartas anónimas que escribieron a Góngora en razón de las *Soledades*, atribuida tradicionalmente a Lope, y la *Respuesta a la que le escribieron*, admitida como del propio Góngora, formaran parte del manuscrito recopilado por Francisco Pacheco *Libro de varios tratados de graciosidad y erudición, de diferentes autores* (Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, ms. RA-158), una de las mejores colecciones de piezas escogidas de la literatura jocosa del Siglo de Oro. Esta circunstancia nos parece un indicio inequívoco de que estas cartas fueron percibidas entonces, por encima de su fondo doctrinal, como juguetes literarios” (José Manuel Rico García, 2016). Hay que entender también el género epistolar en este contexto de juego autorial entre lo público y lo privado: “De sobra sabemos que la fórmula epistolar le permitía a Lope una difusión semiprivada/semipública de sus ataques, tan eficaz en ambientes de controversia como garante de una cierta protección para su actitud, hartamente ambigua, y nunca exenta de miedo, frente a Góngora” (López Bueno, 2012a: 7).

<sup>401</sup> Firmadas por “Juan Martínez”, pero adjudicadas por Entrambasaguas a Lope (1947, II: 254).

<sup>402</sup> “Pues nunca de la Biblia digo le-,

no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-,  
sólo digo que es Lope Apolo, y tú  
frisón de su carroza y puerco en pie.

Para que no escribieses, orden fue  
del cielo que mancases en Corfú.

Hablaste buey; pero dixiste mu.

¡Oh mala quixotada te dé!

Honra a Lope, potrilla, ¡o guay de ti!

Que es sol, y si se enoja, lloverá;

y ese tu Don Quixote baladí,

de culo en culo por el mundo va

vendiendo especias y azafrán romí

y al fin en muladares parará” (*apud* Martín Jiménez, 2006: 260).

<sup>403</sup> Podríamos resumir el actual estado de la cuestión con palabras de Javier San José Lera: “Es indudable también que detrás del *Quijote* apócrifo existe un deseo de respuesta instigado por Lope y su círculo de amigos (Gómez Canseco 2000, p. 59; Pérez López, 2002; Percas de Ponseti, 2003), sea quien sea el Avellaneda firmante (Ginés de Pasamonte, según Alfonso Jiménez siguiendo la propuesta de Martín de Riquer y otros; Baltasar Navarrete, según la hipótesis reciente de Javier Blasco; Medinilla, para Pérez López)” (2007: 168).

abiertamente a él<sup>404</sup> (Nicolás Marín dirá: “Lope al principio, Lope al final, Lope citado, Lope aludido, Lope arriba y Lope abajo. El autor del prólogo, pretendiendo aplastar al pobre Cervantes bajo el mérito, el peso, el valor y el nombre de Lope, parece un sumiso *alter ego* del Fénix” [*apud* Montero Reguera, 2009: 193]), y aparece un epigrama latino lopiano incluido en *La hermosura de Angélica*. Por otro lado, en el capítulo XXVII el Quijote se encuentra en Alcalá con una compañía que está ensayando la *Comedia del testimonio vengado* de Lope, como lo hará en la segunda parte con otro grupo de comediantes que representan un auto suyo. Manuel Criado de Val observa en esta escena, incluso, un ejemplo del enfrentamiento entre Cervantes y Lope, pues cree ver a Lope representado en el “autor” de la compañía que se presenta como gran enemigo del protagonista:

En toda la escena se presenta con gran intención la figura del «autor» o director de la compañía: un hombre moreno y alto que estaba delante de todos «con una varilla en la mano derecha y en la izquierda un libro». A continuación, y puesto en boca de don Quijote, se afirma, refiriéndose al autor: «aquél es mi mortal enemigo, el cual ha venido a estorbarme la batalla que con el rey de Chipre, Bramidán de Tajayunque, tenía aplazada, con el fin de irse luego por el mundo baldonándose, y publicando de mí que no me atreví de puro cobarde llegar a la corte a verme con él, donde me aguardaba para la pelea» (Criado de Val, 1981: 6).

No es de extrañar tampoco esta voluntad de adjudicarle obras punzantes a Lope cuando sabemos casi con seguridad que sí que escribió algunas sin firmar que contestaban a otras contra él, y que cuando no lo hizo por su propia mano fue porque no era capaz, como en el caso de la *Expostulatio Spongiae* por el excesivo nivel de latín. El ejemplo más claro puede ser el llamado *Anti-Jáuregui*, respuesta a una crítica de Jáuregui a la *Jerusalén conquistada* lopianiana titulada “Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza, su discípulo, hijo de Llanos de Castilla y Plaza” (finales de 1624 o 1625). El *Anti-Jáuregui* es atribuido generalmente al propio Lope (*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015: 111, que remiten a Artigas [1925], Jammes, Rico García o Montero) y presentado bajo el pseudónimo del inexistente “licenciado D. Luis de la Carrera”. Paradójicamente, ese mismo falso nombre es con el que Lope (según conjeturó La Barrera y constatan, aunque sin pruebas definitivas, Rennert y Castro [1968: 275]) firmó el prólogo “a los desapasionados y doctos” que cierra los preliminares de los *Triunfos divinos* lopianos, prólogo que está destinado a censurar a

---

<sup>404</sup> “Si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se debe esperar” (Fernández de Avellaneda, 1999: 52).

sus enemigos, entre ellos Alarcón, y a alabar a Paravicino y a Jáuregui (aunque algunos críticos, como Entrambasaguas, ven una fina burla en sus palabras [1946, II: 178]), quienes firman las aprobaciones. Jáuregui, que había contado en 1620, en el certamen por la beatificación de Isidro, con el apoyo y la alabanza de Lope por el humanismo de sus versos y su trayectoria, y que había escrito el *Antídoto* contra las *Soledades* gongorinas y el equidistante *Discurso poético*, publicó en 1624 su *Orfeo*, paradójicamente con estilo culterano imitador del de Góngora. Aunque la verdadera autoría aún no ha podido ser constatada, puede que Lope no pudiera contener su pluma y, firmando como su discípulo Juan Pérez de Montalbán<sup>405</sup>, mandara imprimir el *Orfeo en lengua castellana* (en 1672 Nicolás Antonio ya se lo atribuye a Lope, y a partir de ahí múltiples estudiosos, incluyendo Entrambasaguas, Pablo Cabañas, J. H. Parker, Morley o Pedraza. Además, en la Universidad Complutense de Madrid se conserva un ejemplar de 1624 en cuya portada un lector anónimo de la época escribió: “este orfeo aunque dice q es de Ju<sup>a</sup> Perez de Mon no es sino de Lope deBega”, y debajo “no se puede esconder la dulzura de Lope en ste orfeo”), su propia versión y reescritura del mito, contrapuesta a la de Jáuregui, por ser esta de Lope “en lengua castellana”, frente a la gongorina latinizante de aquel, y donde sí firmó Lope en los preliminares una carta dirigida al joven poeta (*vid.* Álvarez Amo, 2011; Daza, 2011). Más allá de que “Lope indulged his bent for foolery by fathering minor productions on others”, como decía Morley, el momento en el que se dio no era el más propicio para que Lope publicara con su nombre una obra que suponía una crítica directa a un poeta muy bien posicionado en aquel momento entre la aristocracia como era Jáuregui (*vid.* Álvarez Amo, 2011: 138) y al estilo cultista de un Góngora cada vez más encumbrado, al que en el fondo respetaba y al que estilísticamente se iba acercando.

Hay otras obras que Lope adjudica a amigos suyos o personas reales, no a meros pseudónimos, configurando así un autor apócrifo, según la terminología de Genette (*vid.* Álvarez Roblin, 2014). Así sucedería con el satírico “Romance a San Juan Baptista”, premiado en la Justa toledana de 1608, presentado por Hernando Grandío (o Gandío), amigo toledano del poeta, que parece que es en realidad de Lope (y como tal se publicó al año siguiente). En esa misma justa presenta además otras dos composiciones a nombre de dos justadoras: Clarinda Lisarda, serrana del Jordán (pseudónimo de Micaela

---

<sup>405</sup> Morley escribió: “It is quite probable that Lope indulged his bent for foolery by fathering minor productions on others, as publishers often adscribed the work of rival dramatists to Lope” (*apud* Parker, 1953: 3, n. 3).



de Luján, vecina entonces de Toledo) y doña María de Sarabia, que seguramente no son más que dos nuevas ocultaciones de su propia autoría<sup>406</sup> (vid. Sánchez Romeralo, 1973). La dedicatoria al duque de Sessa de la *Cuarta Parte* de sus comedias es de Lope aunque esté firmada por su gran amigo y autor de comedias Gaspar de Porres (Morley, 1951: 479), y también es atribuido a Lope el prólogo de esta parte<sup>407</sup>. También el prólogo de *La Dorotea* “Al teatro” lo adjudica Lope a otro hombre de su tiempo, don Francisco López de Aguilar, del que sí hay unas palabras preliminares en el *Laurel de Apolo*. Por el códice Daza sabemos que aquellas palabras introductorias que dan claves interpretativas de la obra en prosa son realmente de Lope, pues allí se encuentra el texto autógrafo, con algunas variantes al inicio que muestran una primera fase de escritura. Montero Reguera escribirá sobre este asunto:

¿por qué razón Lope, un escritor famoso, ya en sus últimos años, acude a este subterfugio de ahijar un texto suyo a otra persona? Se trata de un proceso de distanciamiento al estilo de lo que luego ensayará, magistralmente, en el *Burguillos*. Pero aquí no se trata de un nombre inventado, sino el de otro escritor bien conocido en el Madrid del primer tercio del siglo XVII; no se trata de un heterónimo, en la feliz apreciación de Juan Manuel Rozas, esto es, de una figura que Lope puede modelar a su gusto con el nombre de Burguillos, Belardo o cualquier otro, sino, como afirmaba antes, un escritor de carne y hueso. He aquí, en la *Dorotea*, no un desconocido escritor oculto bajo un seudónimo, sino uno de los grandes valedores de Lope, un erudito humanista que había puesto sus conocimientos en defensa de aquél a raíz de la *Spongia* de Torres Rámila con los *Varia Illvstrium Virorum Poemata*, opúsculo independiente que se publicó, en 1618, junto a la *Expostulatio Spongiae* bajo el seudónimo de Julio Columbario (2009: 193).

En 1621 aparece dentro del volumen misceláneo de *La Filomena* un supuesto intercambio epistolar entre Lope y “un señor de estos reinos” que pide a Lope que le escriba sobre la nueva poesía, lo cual Lope aprovecha para criticarla en sus respuestas<sup>408</sup>. Tanto Tubau, al estudiar las polémicas de esa época, como Conde Parrado, al editar estas cartas en el contexto de la polémica gongorina, ven aquí muy verosímil un juego de Lope, en el que él mismo sería el autor de esas cartas de un inexistente y ficticio señor de estos reinos (Tubau, 2007: 41 y 2008: 256; Conde Parrado, 2015a), lo que daría pie y excusa a Lope, que se vería “obligado” a responder por cortesía y educación, a escribir sobre sus rivales y el estilo contrapuesto al suyo sin dar la impresión de maledicente, envidioso o ansioso por criticar. Para dar verosimilitud

---

<sup>406</sup> Otras dos composiciones son sospechosas de ser de Lope, una de Jacinta Hipólita (un soneto a la “Descensión de Nuestra Señora” y una glosa) y otra de doña Uriela de los Ángeles (un “Romance a San Juan Baptista”) (vid. Brito, 1996: 371, n. 24).

<sup>407</sup> “Sabemos perfectamente, por haberse conservado una copia del borrador de esta dedicatoria, que la redactó Lope mismo; y parece muy probable, por su estilo y contenido, que escribiera también el prólogo, sin firma, «A los lectores»” (Dixon, 2013d: 98).

<sup>408</sup> Las sátiras contra la nueva poesía en *La Filomena* son estudiadas por Matas Caballero (2002 y 2005).

a todo este marco Lope se muestra más prudente en su censura de lo que cabría esperar, y envuelve su crítica en cierta ambigüedad y neutralidad, que se resuelve, claro, del lado anticulterano. Como ha escrito Pedro Conde Parrado: “Que Lope era perfectamente capaz de inventarse que un personaje de alta alcurnia le había solicitado su opinión sobre la llamada «nueva poesía» es algo que no solo no puede sorprender a nadie mínimamente familiarizado con su obra, sino que incluso podríamos decir que casi cuadra del todo con su *ethos*” (2015a).

En efecto, muchas son las invenciones de este calado y perfil, y es este juego de la autoría ficcionada muy del gusto de Lope (decía Orozco en torno al intercambio epistolar de *La Filomena*: “no sabemos con total certidumbre si es pura ficción literaria —tan gustada por el madrileño—” [1973: 295], y Entrambasaguas sobre el *Anti-Jáuregui*: “pero, según su costumbre, no lo difundió a su nombre, sino con el pseudónimo de «El Licenciado don Luis de la Carrera»” [196b, II: 165]). En esta misma polémica gongorina, una mañana apareció pintado en los muros de la casa de Lope un *vítor* con el nombre de Góngora. Lope, aunque no se pueda demostrar, contestó en los preliminares de la *Décima parte* de sus comedias (1617) con un nombre supuesto: “*Del Maestro Colindres, gramático, retórico y filósofo, a Lope de Vega Carpio*: “Lope, por haceros treta, / dicen que en vuestra ventana / amaneció una mañana / rotulado un gran poeta. / Bien sé que no os inquieta, / ver que en almagre componen, / y digo, aunque me perdonen / vuestras musas y sus quejas, / que hacen horca vuestras rejas, / pues pesas falsas os ponen” (*apud* Orozco, 1973: 291). Las *Rimas sacras* tienen un prólogo “A los lectores”, muy probablemente de Lope, firmado por Antonio Flórez<sup>409</sup>, que se presenta, siguiendo la tradición, como amigo del poeta que reúne sus obras líricas sacras para publicarlas en la imprenta y presentarlas al público, puesto que como explicamos no estaba bien visto nada que involucrara lucro para el poeta en cuanto a la distribución de los frutos de su ocio, de ahí el juego con su nombre (Antonio como antología y Flórez como las flores o florilegios de poemas) (Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 117, n. 18).

Cuando en 1626 publica por segunda vez ampliados los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, que como explicamos anteriormente, tenían como autor a Gavriel

---

<sup>409</sup> “A las ocupaciones de Lope parecía ya imposible dar alguna cosa a luz, mas persuadido que podrían ser de provecho estos versos escritos a Dios cuando el mundo con tantos desatinos celebra sus invenciones, me dio licencia que hiciese elección en sus papeles de lo que pareciese más a propósito. Con esto he dicho que si no fueren como he pensado, habrá sido la culpa mía: pero si agradaren a los ingenios piadosos, y que tratan de devoción, animareme a proseguir este principio a honra y gloria de Dios y de sus santos, que es lo que se pretende” (Vega, 2006b: 116-117).

Padecoepo, anagrama exacto de Lope de Vega Carpio, situándose él solamente como traductor de estos desde el latín (en el prólogo muestra incluso algunos de esos versos latinos de los que supuestamente proceden estos soliloquios). Él mismo destapa, como ya se dijo más arriba, el juego obvio en la “Égloga a Claudio”: “Y en su néctar soberano / bañado, disfracé con anagrama / los *Soliloquios* de mi ardiente llama” (Vega, 2015a, II: 50), y es que, como dice Leahy y suscribimos, “resulta evidente, pues, que la transparencia de Padecoepo como máscara de Lope es deliberada”, es “un juego de autfiguración que ni pretende disimular la mascarada” (2007: 75 y 79). Vossler explica esta nueva estrategia lúdica porque “como en este tiempo había tomado el hábito de sacerdote, temía aparecer, con su propio nombre, como pecador. Acaso se deba solo a afectación literaria este recurso del seudónimo” (1933: 198). Lope llega con Padecoepo a ir un poco más allá del pseudónimo en su camino hacia la heteronimia (como heterónimo lo trata Amselem-Szende [2003: 25]), que culminará con Burguillos<sup>410</sup>, pues en el prólogo ofrece información biográfica e íntima sobre Padecoepo más allá de su nombre, como que era un fraile de la Cartuja, a la que llegó desengañado de “las cortes”, que era caballero de la antigua familia de ese apellido (Padecoepo), hijo del conde Valerio y de Madama Ludovina, nieta de Charles de Borbón, duque de Angieres; que sirvió en su juventud en diversas jornadas por mar y tierra, y con las armas, a Luis VII de Francia<sup>411</sup>; que cansado de la guerra se retiró a Bles, etc., etc. Como comenta Serés, en este prólogo “se traslucen —no podía ser de otra manera— retazos de su propia autobiografía” (1995: 211). Y es que este juego de pseudónimo-heterónimo con cambio de rol y ocultamiento de una autoría que estaba clara en la recepción es más un digno subrayado que un verdadero intento de ocultación. Estoy de acuerdo con Amselem-Szende en que “este juego de máscaras evidencia la presencia de Lope más que la esconde” (2003: 25), y de hecho la presencia de Lope se hace patente en toda la obra, en un género poco dado a lo autorreferencial, más allá de la alusión a la propia alma arrepentida. Como sostenía la misma Amselem-Szende “el texto se convierte en una «autobiografía a lo divino» en la que los tópicos de la literatura devota son ilustrados por experiencias concretas” (2003: 27). Aunque, en consonancia con la

---

<sup>410</sup> Antes de llegar a la formación completa del heterónimo con las *Rimas humanas y divinas*, Burguillos sirvió a Lope para el mismo fin que vemos aquí, el de la ocultación de la autoría, en dos ocasiones: en las justas por la beatificación de Isidro (1620), donde él era mantenedor y organizador y presentó bajo la persona de Burguillos varios poemas burlescos, y en la justa por su canonización (1622) (*vid.* Carreño, 2003a: XXIX).

<sup>411</sup> Sobre el hecho de que estos personajes vivieron con varios siglos de diferencia dice el editor, Lezcano, que “no se trata de un error por parte de Lope, sino un paso más en su estrategia de ser y no ser reconocido como autor tras la máscara de Padecoepo” (en Vega, 2008d: 143).

*varietas* que caracteriza tanto al barroco como al mismo Lope, sobresale la variedad de voces (la femenina del alma, la masculina del pecador identificado con el autor y que habla a un tercero que es él mismo), el elemento unificador de una obra híbrida, como lo es en última instancia esta, es un “yo” tan único como huidizo: “El lector tiene la sensación de reconocer no solo un estilo sino a una persona o mejor dicho una voz, es decir una palabra cargada de vida, entregada en la voluntad de hablar. La confusión entre el «yo» poético y la persona del autor es constantemente alimentada por Lope y sin embargo matizada por sus juegos de máscaras” (Amselem-Szende, 2003: 28). Los *Soliloquios*, por tanto, se integran en el corpus lopesco de forma natural por su *varietas*, su unidad de voz o autor implícito, su deseo de confundirse con el yo elocutivo, pero al mismo tiempo se separa de ello con el juego de máscaras que supone el pseudónimo-heterónimo, que es a su vez marca de una buena parte de su obra y poética. Este caso sería uno más entre la “larga poética de ambigüedades vocales y falsas personalidades” (García Santo-Tomás, 2000b: 288), pero, como explica Leahy, lo “que distingue a los Soliloquios dentro de dicha «poética» del engaño onomástico es que en el presente caso, Lope y su heterónimo se retratan textualmente como co-generadores del texto poético, cosa que simplemente no ocurre en su manejo de otros seudónimos” (2007: 76).

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

Esta idea se representa de forma explícita en la aparición que Lope hizo ante Felipe III y su hermana en el contexto de la fiesta cortesana de 1599, en la que ante todo el público atento y en silencio leyó sus composiciones durante media hora bajo el balcón del rey, oculto y disfrazado tras la máscara carnavalesca de Botarga. El protocolo y los inflexibles parámetros cortesanos no permiten que un escritor de baja condición social se acerque al rey o sea el protagonista de la fiesta, de ahí la ocultación y el disfraz, pero son estos mismos los que permiten a Lope mostrarse como autor, leyendo sus versos panegíricos. Como dice García Reidy, “la máscara de Botarga paradójicamente sirvió para hacer más visible al Fénix. Esta recitación permitió a Lope lucirse como escritor, pues fue el foco de atención de todos los presentes durante media hora y pudo recitar su poema directamente al rey y a su hermana” (2014: 87). Fue, en última instancia, una forma de revelación autorial por enmascaramiento.

El de Lope no será un ejemplo único en la literatura ni en su época: hay anónimos y pseudónimos que sirven para subrayar oblicuamente una autoría más que para esconderla. Cervantes con el *Quijote* y sus múltiples niveles autoriales en los que se esconde (*vid.* Fernández Mosquera, 1986, Martín Morán, 1998: 1005-1006 y Sevilla Arroyo, 2010) es un caso claro paralelo al de Lope; como explica de forma brillante Asensi, “Cervantes firma su texto a través de una desaparición, de un rastro, de un mensaje en clave. Cervantes firma problematizando el mismo acto de firmar, es decir, firma para narrarnos su propia desaparición” y “[e]l texto multiplica las referencias, pero dicha multiplicación no quiere borrar la presencia fantasmagórica del autor. Al contrario: quiere remarcarla aunque sea bajo la forma de una ausencia y de una proliferación de espejos” (1996: 7-8). También El Saffar apunta que “*Don Quixote* is a novel, in other words, that radically calls into question its own authorship and the authority of the written word while also finding itself inextricably entangled in the web of the very writing it questions” (1987: 238). Lo mismo, creemos, ocurre con los casos señalados de Lope: este problematiza la cuestión de la autoría desapareciendo y mostrándose lo justo, sin desmentidos, sin explicaciones, pero con unas estrategias que más que sacarlo del mapa subrayan su firma inexistente, su autoría inquieta y “traviesa”. Es la marca *Lope* quitando el símbolo de marca registrada, un nuevo ejemplo de la singularidad de las estrategias de Lope respecto a su autoría.

#### 4.2.2 Pseudonimia

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

Morley recoge en su clásico estudio (1951) cincuenta y cuatro pseudónimos que Lope utiliza en obras que son suyas con seguridad, más otros tantos en obras atribuidas. De todos ellos los más recurrentes son Belardo —que aparece en sesenta y cuatro comedias que son con seguridad de Lope y cinco atribuidas, además de en romances, en la *Arcadia*, en un auto de *El peregrino en su patria* (vid. Vega, 1973: 405 y ss.)—, Jacinto y Lucindo. A pesar de la gran cantidad de identidades veladas y de la recurrencia de algunos de los pseudónimos, Morley recuerda que ningún personaje ficcional de Lope, ni siquiera el omnipresente Belardo, puede ser identificado completamente con el autor en sí mismo. La apreciación de Morley, si bien cobra sentido al conocer la vena biografista de la crítica lopesca tradicional, es obvia en tanto que hemos expuesto cómo las intervenciones de Lope bajo su propio nombre y voz no son más que proyecciones o construcciones que van configurando toda una imagen autorial, por lo que con más razón aún entenderemos a personajes ficcionales bajo sus propios nombres solo como máscaras con las que Lope juega a esconderse tras la ficción, sin poder nunca “ser” Lope mismo. Todo se reduce, por tanto, a que hablamos de un hecho “literario”; como dirá Pedraza a propósito de los romances lopescos de juventud, “este romancero tiene un fuerte componente autobiográfico. Es una trasposición literaria —el adjetivo es importante— de sus amores” (2008b: 48). Según Felipe-Antonio Lapuente, un repaso a las posibles razones que llevaron a Lope a multiplicar los nombres bajo los que se presentaba daría como resultado que hay tantas causas como las que los teóricos hayan podido contemplar para este recurso de la escritura. La mayoría se podría resumir en que “[e]s, sin duda, el caprichoso sonido de variados nombres lo que mueve a Lope a multiplicarse en numerosos poemas o dedicatorias para ocasiones serias o jocosas” (1981: 658).

Podemos observar este juego de pseudónimos desde el comienzo de su escritura en el ámbito de los romances, donde inventó diferentes pseudónimos para él y sus amadas adaptados a cada subgénero romanceril. Hay que tener en cuenta que con este primer género de juventud el autor madrileño ganó ya una popularidad fuera de lo común, e hizo que sus composiciones estuvieran en boca de todos: eran cantados por los ciegos en calles y plazas, tarareados durante las labores domésticas, y sus historias recordadas por todas las clases sociales, desde el rey a los campesinos (*vid.* Pedraza, 2003: 13). En este contexto tiene sentido que en un género de poesía tradicionalmente anónima y popular, que imitaba al romancero viejo, Lope pusiera su marca e intentara crear un espacio para él en la mente de la población a través de estos pseudónimos recurrentes y de la invitación a leer sus romances *biographico modo*. De esta forma “reclamaba para su obra un prestigioso método de interpretación aplicado a los clásicos, el *accessus ad auctores*, y además conseguía despertar en los lectores el gusanillo de la curiosidad” (Sánchez Jiménez en Vega, 2015b: 20). Por el resultado obtenido podemos decir que su estrategia tuvo éxito, no solo porque él, junto a Góngora, se convirtiera en el romancista más conocido de la corte, sino porque sus romances hicieron de él, en esos años 80 y 90, “la fábula de la Corte”, como dirá don Fernando en *La Dorotea* (1996: 328) o “la comidilla de la Corte”, como dirá Sánchez Jiménez (en Vega 2015b: 15 y Vega, 2012a: 16), o en “[pues no eres Filis tú, ni yo Belardo, /] el enfado general de nuestros días” (Vega, 1993-1994, I: 332), como escribió Bartolomé Leonardo Argensola<sup>412</sup>. Ese fue, quizá, el precio que tuvo que pagar, junto al hecho de que esos pseudónimos concretos, así como la práctica autobiográfica de su uso constante, se

---

<sup>412</sup> El romance 349 del *Romancero general* se refiere a este gusto camaleónico de Lope:

“Oídme, señor Belardo (...).  
Una vez sois moro Adulce, (...)  
Otras veces os mostráis  
Bravonel o Maniloro,  
y otras veces sois Azarque  
o Muza, valiente moro.  
Otras veces Reduán (...).  
Os pido que os contentéis  
con tener un nombre solo,  
(...) no deis causa que se diga,  
Belardo, que estáis ya loco” (*apud* Martín, 2014a: 221).

Esta imagen de loco es la que le llevó a ciertas burlas e incluso sátiras literarias contra él, como la que se cree que hay en el *Entremés de los romances* —donde el protagonista está loco por los romances y se cree un héroe del romancero, y poco después de casarse, abandona a su mujer y se empeña en ir a luchar contra Inglaterra— e incluso en la figura del Quijote (*vid.* Martín, 2014a: 220-221 y Rey Hazas, 2005). Lope, por su parte, confirió cierta autoridad a la figura del loco en varias de sus comedias, como estudia Thacker (2009).

convirtieran en parte de las estrategias reconocibles de Lope, un segmento importante del horizonte de expectativas del lector-espectador de su tiempo, como veremos.

Hay tres grupos de romances lopescos, según la parte de su biografía que desarrollan o imitan: la que va desde el inicio de sus amores hasta el juicio por libelos (1583-1587)<sup>413</sup>, la ligada al proceso judicial por dichos libelos (1587-1588) y la que coincide con su encarcelamiento, destierro y hechos posteriores (desde 1588). En cuanto a la temática, son los moriscos y los pastoriles los que utilizan pseudónimos. En los primeros, provenientes de los romances fronterizos, eran Zaide, Azarque o Gazul los pseudónimos preferidos de Lope para sí, y Zaida para Elena (comenzando aquí el paralelismo entre los pseudónimos de amado y amada), y en los pastoriles, Belardo y Filis. Los romances pastoriles tienen pseudónimos más estables, Lope suele ser Belardo, mientras que en los moriscos utiliza diversos personajes para esconder su identidad (Sánchez Jiménez en Vega, 2015b: 70).

Este uso recurrente, la estabilidad de las máscaras, es una estrategia que une con otros aspectos para su reconocimiento como autor de unos textos anónimos: por un lado utiliza el juego de palabras con su apellido Vega para marcar esa autoría velada: en “Sale la estrella de Venus”, uno de los romances nuevos más conocidos de entre todos los autores, que habla de la traición de Elena Osorio al abandonarlo por Granvela, dirá “Quejándose tiernamente / de un agravio tan inorme, / —ya sus palabras la vega / con dulces ecos responde— // «Zaida»,—dice—” (2015b: 178), y en “Mil años ha que no canto” vuelve a jugar con su apellido en los versos “¡Oh!, guarde Dios a Riselo<sup>414</sup>, / guarda mayor de mi soto, / que mi vega maldecía / por barbechar sus rastrojos” (2015b: 371).

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

---

<sup>413</sup> Hay que tener en cuenta que 1580 es la fecha que determina el paso del romancero viejo al nuevo (Carreño: 1979: 25).

<sup>414</sup> Riselo solía ser pseudónimo de Pedro Liñán de Riaza, amigo de Lope y otro gran creador del Romancero nuevo. Con ello vemos cómo Lope no emplea solo los pseudónimos para sí mismo, sino que su utilización tiene que ver con la alusión a otras personas igualmente reales y de su entorno.



Además, la autoconsciencia, tanto del éxito de sus romances como de sus pseudónimos, se muestra en diversos lugares. En la comedia *Las ferias de Madrid* aparecen unos versos de “Sale la estrella de Venus”, tras los que el personaje de Adrián dice “Vuélvalo, por mi fe, al otro romance / de la estrella de Venus, traqueado / por todos los lacayos de la corte, / aguadores, picaños y fregonas, / y harán mejor que no fisgar las letras” (Vega, 2015b: 174). El romance “Mil años ha que no canto” es, sobre todo en su primera mitad, un texto totalmente autoconsciente y metaliterario, porque hace una reivindicación de sus pseudónimos usados en romances anteriores al rechazar a los autores que los reutilizan para apropiarse de su fama (y de su biografía como materia narrativa, pues tiene además miedo de que Elena Osorio piense por los versos de sus imitadores que aún la ama: “¡Oh, Filis!, cuán engañada, / te han tenido maliciosos, / pues ha tres años y más / que aun a solas no te nombro” [2015b: 369]): “Fuera de que ha pocos días / que ciertos poetas mozos / dan en llamarse Belardos, / hurtándome el nombre solo, // sustitutos de mis bienes, / y libres de mis enojos, / revocan mis testamentos, / de mi desdicha envidiosos. // Un codicilo se canta / en que dicen que revoco / todas las mandas pasadas: / Dios sabe lo que me corro. // Los estrelleros de Venus / le dan más prisa que al moro / que de Sidonia partía / a impedir el desposorio” (2015b: 368-369). Vemos aquí cómo, a pesar de que los romances no hayan sido una parte de su producción que Lope reivindicara posteriormente en su carrera (podemos apreciar su ausencia en el capítulo en el que revisamos la referencia y repaso a sus obras que hace dentro de su propia obra), sí se sentía dueño en su momento de sus máscaras y sus juegos de identidades veladas y autorías difusas propiciadas por los pseudónimos. La anonimidad del género no implica, por tanto, falta de conciencia autorial o de orgullo de creador, sino que hay una reivindicación no solo de los romances, sino también de las máscaras que sirven de marca a estos versos.

Las comedias son el subgénero literario que más practicó Lope (habría llegado a escribir mil quinientas, si hacemos caso a su hiperbólico testimonio en “A Claudio”, Vega, 2015a, II: 60), de manera incansable, y que más fama le reportaron. Sin embargo, por las peculiaridades del género dramático, son textos que, al no reproducir la voz que se identifica con la del poeta ni tener un narrador, al ser todo diálogo entre personajes ficticiales, no le permite de forma directa la genuina expresión de su yo, de la voz lírica que había constituido en sus poemas y con la que lo reconocemos. Como hemos ido comprobando, Lope es un autor que gusta de la expresión autobiográfica y que aún interiormente escritura y vida, de forma que necesita aparecer en sus creaciones, aunque

sea subrepticamente o de forma indirecta. En el caso de la comedia consigue este propósito mediante dos procedimientos: por un lado mediante las autorreferencias a sí mismo, a sus versos, su fama o su nombre, y las intertextualidades dentro de su propia obra y la metaficción, que veremos en otro lugar<sup>415</sup>; por otro lado, a través de los pseudónimos que estaban ya socialmente asociados a él (*vid.* Trueblood, 1974: 327) y mediante los que apunta tanto a sus romances anteriores (no es casualidad que los Belardos de sus comedias sean siempre pastores, labradores o villanos) como a los mismos episodios biográficos que estos narraban. Lope consigue así no solo tener una voz, sino presentarla en escena, corporeizarse ante su público, poner en práctica la auto-dramatización que como autor lleva a cabo constantemente<sup>416</sup>. El hecho de que escoja para ello pseudónimos de carácter pastoril o rústicos *alter ego* (hortelanos, jardineros, villanos, etc.) tiene que ver, como dice Trambaioli, con que “las razones que llevan al Fénix a escoger al hortelano como alter ego lírico privilegiado, desde cuando crea al Belardo del Romancero, se relacionan con el hecho de que la materia pastoril, a partir de las *Coplas de Mingo Revulgo*, se vincula de manera privilegiada al gusto artístico y teatral de la corte” (2012: 194-195). Por eso no es de extrañar que solo el pseudónimo de “Belardo” aparezca en sesenta y cuatro comedias de autoría segura y en cinco atribuidas.

La más significativa, quizá, por ser Belardo el protagonista y quien da nombre a la comedia, es *Belardo el furioso*, comedia pastoril temprana (1594) en la que Belardo es un pastor pobre cuya amada lo abandona tras años de relación por la presión de su familia para irse con otro pastor más rico y noble. La clave biográfica con la historia de sus amores con Elena Osorio es evidente, pero además Lope no se muestra en Belardo solo como un enamorado, o un joven loco de amor, sino que también llega un paso más allá y presenta al pobre pastor rodeado de papeles y versos de amor, marcando la

---

<sup>415</sup> Todos estos procedimientos que inicia Lope los veremos continuados en la obra dramática de Calderón de la Barca, autor dado a la reutilización de materiales y el autoplagio, sobre todo en la producción sacramental, y de una autorreferencialidad e intratextualidad importantísimas en su obra, que crea un sistema de códigos que remiten a otros, sobre todo a través del gracioso (Aparicio Maydeu, 2003: 1102, 1109-1111 y 1114).

<sup>416</sup> Como señala Trambaioli, la vena autobiografista no es lo único que impulsa a Lope a este tipo de prácticas y estrategias textuales: “la literaturización de la existencia, lejos de ser el producto de mero exhibicionismo, apunta a una poliédrica conformación del disfraz literario del dramaturgo, en que el mito lírico se ajusta a las cambiantes estrategias políticas. Con lo cual, queda superado el planteamiento de antiguos estudios sobre los *alter ego* literarios de Lope a la luz de la sola proyección autobiográfica” (2009: 8). Un ejemplo de que la referencia biográfica amorosa no es siempre la causa o alusión del pseudónimo son los relatos de las honras fúnebres de Felipe II en Valencia, comparables con las de Sevilla, y de la boda de Felipe III en Valencia puestos en boca del personaje Belardo en *El rústico del cielo*, pues remiten a experiencias biográficas recientes del Fénix pertenecientes a un nivel público y social, y no íntimo y amoroso.

condición autorial y literaria del pseudónimo que permite mostrarle en escena. El tío de Jacinta, la amada, trata de convencerla de que deje a Belardo porque solo puede procurarle versos y papeles, y esa es, por tanto, la materia de la que está hecho Belardo-Lope: “y es lo peor que llega tu trabajo / a que te pague en versos y papeles, / y tales, que a Virgilio le aventajo. / ¿Posible es que con esto te consueles, / con papeles discretos? [...] ¿Cómo piensas pasar el frío invierno, / a lumbre de papeles y palabras?” (Vega, 1993a: vv. 315-328). La identificación del escritor con el hombre o de los papeles-versos con la vida viene dada por el propio Belardo en sus quejas: “Con un pastor que llaman Nemoroso, / que con el son de unos doblones solo, / ha derribado del primero cielo / mis papeles, mis versos y mis lágrimas” (Vega, 1993a: vv. 1624-1627) (recordemos la identificación lágrimas-versos o escritura en la lírica de Lope, sobre todo en la religiosa, que hemos visto en capítulos anteriores).

Esta doble condición de pseudónimo que encubre los amores y lo presenta a la vez como escritor la vemos en la comedia *La piedad ejecutada*, en la que Belardo es un villano enamorado de Lucinda, con la que quiere casarse: si Belardo es generalmente autorreferencia a Lope, aquí la referencia es doble, pues la amada tiene el pseudónimo habitual de Micaela de Luján, Lucinda (o Camila Lucinda)<sup>417</sup>, tan importante en la vida de Lope<sup>418</sup>, que en la comedia se incluye para cantar las alabanzas de un personaje llamado Camila, lo cual marca aún más la interpretación en clave de la canción y su dedicataria (vid. Díez de Revenga, 2003: 137). Además, en el tercer acto Belardo se retira junto a los demás con la intención de escribir una comedia para los festejos que se darían esa noche, volviendo a insistir en su condición autorial.

También en *La burgalesa de Lerma* aparece en el acto III el personaje de Belardo, un villano que se dedica también a la escritura: “[...] La pluma y papel rompí, / colgué a un sauce el instrumento; / no hará falta, que en verdad / que estos días ha salido / de plumas gran cantidad, / si bien no les he sentido / invención ni novedad...” (Vega, 1917d: vv. 2633-2639); a lo que el personaje de Tristán responderá: “Siempre, Belardo, decís: / «Con ésta no escribo más»; pero en efeto escribís” (Vega, 1917d: vv. 2645-

---

<sup>417</sup> Las iniciales de esta amante son las que más veces encontramos al inicio de la firma de Lope como homenaje de entre las firmas personalizadas conservadas (Cuenca, 2019: 237). Vid. para su relación y las referencias literarias a esta amante Rodríguez Marín, 1914.

<sup>418</sup> La locución de ambos pseudónimos en una comedia se da además en *El cuerdo loco*, *Los muertos vivos*, *Los amantes de Celauro*, *Las pobrezas de Reinaldos* o *Lucinda perseguida* (vid. Castro, 1918; Bruerton, 1937). En la dedicataria de esta última, Lope afirma que la obra es fruto de sus juveniles años y se pregunta con respecto al pseudónimo que le da título: “que de mis manos y caudal, ¿qué podría salir sino este nombre?”. En *El caballero de Illescas* Lucinda no es un personaje, pero Belardo, junto con otros dos labradores, canta un villancico dirigido a ella (Vega, 2002a: vv. 2458-2477).

2647). Además, es a través de Belardo como Leonarda ofrece la comedia al público al final de la obra: Leonarda: “Pidamos perdón primero / a tan discreto senado, / a quien por Belardo ofrezco / *La Burgalesa de Lerma*, / escrita a honor de su dueño” (es decir, del dueño de Lerma, el duque) (Vega, 1917d: vv. 3439-2643). En *La pastoral de Jacinto* Belardo es un pastor, pero escribe versos, por lo que Albania al verle le pide que escriba una carta para Jacinto (Vega, 1997: 134-135) (haciendo así de secretario de amores, como lo fue Lope para el duque de Sessa), al igual que en *La bella malmaridada* ayuda a Lisbella a redactar otra carta (Vega, 2003a: vv. 1536-1560), y en *Con su pan se lo coma* Belardo, que es un pastor, recibe como regalo de Fabio los librillos que hereda de su hermano, mientras al resto de labradores los obsequia con animales, y Belardo responde ofreciéndole un baile y una comedia: Belardo: “Y yo por todos, señor, / te ofrezco un baile en el prado / y una comedia famosa / para el día de tu boda” (Vega, 1917a: vv. 2034-2037). En *Los locos de Valencia* Belardo no solo es un poeta (y como tal cita a Cicerón en un pasaje metaliterario: “Dos cosas, o dos partes propiamente / ha de tener la poesía, y estas / dicen que son dulzura con provecho; / por eso Cicerón nos aconseja / que la oración no solo sea dulce, / pero que tenga utilidad, que importa” [Vega, 2003b: vv. 2501-2506]), sino que además es conocido en todas partes por contar su vida en sus versos, de modo que la autorreferencialidad queda patente: “Belardo fue su nombre; / escribe versos y es del mundo fábula / con los varios sucesos de su vida<sup>419</sup>, / aunque algunos le miran que merecen / este mismo lugar con mejor título” (Vega, 2003b: vv. 2548-2552). En esta comedia, sin embargo, el hecho que desencadena el conflicto, el asesinato del príncipe Reinero, resulta ser una ficción que desencadena una serie de engaños metateatrales. En este contexto, la aparición de Belardo puede entenderse como una reflexión metaliteraria sobre el público que tiende a tomar al pie de la letra las indicaciones del autor y las identificaciones de Lope con Belardo, de modo que puede hacerse una exégesis irónica de esta identificación (Sánchez Jiménez, 2006: 24).

Del mismo año que *Belardo el furioso* es la comedia *El maestro de danzar*, donde Belardo es el criado del protagonista, y se convierte en cómplice de la identidad fingida del galán Aldemaro como maestro de danzar para poder introducirse en la casa de Feliciano (vid. Vega, 2012b). En *El ganso de oro* el pastor Belardo aparece por primera

---

<sup>419</sup> Sánchez Jiménez dirá sobre estos versos que parafrasean a Ovidio que “[a]lusiones muy semejantes las podemos encontrar en otras obras del Fénix (*La prueba de los amigos* [...]; *Rimas de Tomé de Burguillos*, núm. 164, vv. 1-4)” (en Vega, 2012a: 16).

vez en escena con una tablilla haciendo un cifrado con el nombre de su amada, Belisa (Vega, 1916a) (“(Entra BELARDO haciendo en una tablilla esta cifra: b (flor de lis a)”), para más adelante desvelarlo: “¿Qué dice en la be y el a? / BELARDO. Con la lis en medio puesta, / Belisa, mi bien, dirá” (1916a: vv. 444-446). El juego del pseudónimo presentándose como cifrador, creador de claves con los nombres, llaves interpretativas, juegos de palabras, es un doble guiño: no solo Belardo-Lope gusta del cifrado con los nombres, sino que gusta asimismo de su representación, en un detalle metainterpretativo muy curioso.

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

ellos en boca de otros personajes (“¿Aún viven Belardos?”), como de reivindicarse a través de ellos como Fénix de los ingenios (“yo me sucedo a mí mismo”). En esta misma obra juega también con las antiguas correspondencias cuando se refiere al destierro de otro personaje: “BELARDO. No tiene el César razón / de tenerle tanto tiempo / desterrado de la corte / por envidia” (2015a, III: 653).

En *La amistad y obligación* Belardo tiene un papel muy secundario como labrador, pero no deja de hacer referencias a elementos que entroncan con la biografía lopesca, en este caso los problemas con la justicia por los libelos contra Elena y el destierro durante una época a la zona rural, lejos de la corte: “Perdona el dejarte así / que la Corte no vea, / que aún temo que hasta la aldea / venga algún pleito tras mí. // SILVIA En el palacio repara. // BELARDO Antes huyo de la gente; / que, con no ser delincuente, todo se me antoja vara. / No hay pilar que no imagine / que es algún procurador. / Allí me estaré mejor” (Vega, 1917c: vv. 2162-2172).

*La difunta pleiteada*, de autoría probable de Lope, tiene la peculiaridad respecto al pseudónimo lopesco de que Belardo, criado de Manfredo, a pesar de tener el clásico nombre pastoril, se hace pasar, junto con su señor, por moro que viene de Turquía para que su amo pueda enamorar a la dama a la que quiere sorteando la vigilancia del escudero. Así, con disfraz de moro, como si tomara su nombre de un romance morisco en lugar de pastoril, pasa la mayoría de la comedia Belardo. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, por su parte, también recuerda los romances moriscos de Lope (INÉS: “Traedme un moro, Belardo. / BELARDO: Días ha que ando tras ellos. / Mas, si no viniere en prosa, / desde aquí le ofrezco en verso” [Vega, 1999: vv. 2453-2456]) a través de un Belardo viejo<sup>420</sup>, que en esta ocasión es un soldado veterano con el que Lope cuenta sus andanzas y hace referencia a su obra pasada desde un punto de vista cómico: “PERIBÁÑEZ: ¿Tan viejo estáis ya, Belardo? / BELARDO: El gusto se acabó ya. / PERIBÁÑEZ: Algo dél os quedará / bajo del capote pardo. / BELARDO: Pardiez, señor capitán, / tiempo hue que al sol y al aire / solía hacerme donaire, / ya pastor, ya sacristán. / Cayó un año mucha nieve, / y como lo rucio vi, / a la iglesia me acogí” (Vega, 1999: vv. 2340-2350).

En *Al pasar del arroyo* Lope se autoparodia a través de uno de los criados, que en su papel de gracioso se mofa del atuendo de su amo recordando a Belardo y variando el famoso romance: “MAYO: Por ti se podrá cantar: / «Hortelano era Velardo / de las

---

<sup>420</sup> Poncet (1940) cree que, pese a que la obra sea de 1604-1605, las interpolaciones de Lope fueron añadidas en 1614, cuando se publicó la comedia en la *Parte* correspondiente.

huertas de Valencia; / si ha de haber hambre, ¡paciencia! / Embutir lechuga y cardo” (Vega, 1929: vv. 1445-1449), y más adelante: “Hortelano era Velardo / de las huertas de Barajas, / que los trabajos obligan / a lo que el hombre no basta” (vv. 1870-1874). Además, como señala Trambaioli, los personajes de “Hortelano, Benito y Don Carlos, cada cual a su manera, se relacionan con el tema de *La Dorotea* y son máscaras dramáticas de Lope, el cual las utiliza para autopromocionarse ante el público cortesano con el mismo juego de refracciones pictóricas que [...] en *Los ramilletes de Madrid*” (2012: 198). Lope quiere que su público tenga que fijarse constantemente en su propia figura, y para ello utiliza no solo una máscara sino una tríada de personajes que remiten a él: Hortelano remite oblicuamente a través de la figura de Belardo y su célebre romance, Benito se expresa líricamente con finura, a pesar de ser un pastor, y renuncia a su amor de juventud para casarse con otra, como el Fernando-Lope de *La Dorotea* que veremos más adelante, y describe su jardín en términos parecidos a como lo hacía Lope en sus versos líricos más íntimos. Por último, Don Carlos recurre al disfraz de hortelano, y por ello recibe la burla de su criado con el romance parodiado de Belardo (vid. Trambaioli, 2012: 198-199).

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

En *El animal de Hungría* hay un personaje de nombre Belardo; sin embargo, el decir de Lope recae en el personaje del barbero que prepara los autos para las fiestas del pueblo<sup>421</sup>. Como escribió Cossío, “[n]o es dudoso que alude a sí mismo, pues ha de jugar con el equívoco de su apellido para declararse, por si cabía duda de a quién se refería” (se refiere al verso que marcamos en negrita en la cita siguiente) (1948: 59). Si la comedia está escrita alrededor de 1618, en la época justamente posterior a la publicación de la *Spongia* y de las polémicas contra el teatro, no extraña este alegato de Lope en favor de la autoría de un nuevo teatro junto a la declaración del deseo de dejar

---

<sup>421</sup> Cossío cree que esto se debe a que esta escena, innecesaria para el desarrollo de la trama, se añadió después de haber sido compuesta la comedia (1948: 62).

la escritura ante la bandada de críticas (deseo que también expresó en otro tipo de escritos sin máscaras literarias, como en cartas a Sessa):

SELVAGIO

¿Cómo de los autos va?

BARBERO

Yo no los hago.

SELVAGIO

¿Por qué?

BARBERO

Porque no hacellos juré,  
y lo voy cumpliendo ya.  
Si queréis historia humana  
de la dama y el galán  
que peregrinando van  
por senda segura y llana,  
yo lo haré. Pero otra cosa  
que, por ser alta y sutil,  
ponga en confusión a mil,  
hoy cesa en verso y en prosa;  
y aun las humanas, muy presto,  
también las pienso dejar,  
por no me ver censurar  
ni ser a nadie molesto.

Yo fui primero inventor  
de la Comedia en Hungría;  
que las que primero había  
eran sin gracia y primor.

Y tras haber enseñado  
el estilo que hoy se ve,  
y corregido el que fue,  
**de Vega me he vuelto en Prado;**

que cuando vengo a tener  
fruto de mil escritores,  
hay mil que dejan las flores  
y andan buscando alcacer.

Es fuerte cosa que intente  
dar gusto a toda el aldea,  
y que un inorante sea  
curioso y impertinente.

No quiero tener oficio  
que a muchos ha de agradar  
pudiéndome yo ocupar  
en más seguro ejercicio;  
que hay hombre que piensa aquí,  
y más si entiende un soneto,  
que no puede ser discreto,  
si no dice mal de mí.

Comprar quiero unos anteojos  
para mirar a lo sabio,  
torciendo a lo falso el labio  
y encapotando los ojos.

A los que merced me han hecho  
yo los sabré celebrar  
dándoles justo lugar  
en el papel y en el pecho.

A los demás que no agrada  
mi intención, les digo, en suma,  
que quiero colgar la pluma  
como otros cuelgan la espada (Vega, 2000b: vv. 312-363).



Como vamos viendo en la gran cantidad de comedias en las que aparece Belardo, Lope quiere que este personaje sea considerado desde la clásica identificación consigo mismo. Ya el hecho de que sus propios amigos le escribieran los poemas preliminares de sus obras serias llamándole Belardo nos da una pista (en las *Rimas* lo hace en su canción Antonio Ortiz Melgarejo [Vega, 1993-1994, I: 169-171]). Se aprecia esta voluntad en que, a pesar de los diferentes papeles que interpreta Belardo, los estratos sociales, las épocas históricas y latitudes, siempre es un personaje serio y cuyos parlamentos son coherentes y lúcidos (excepto en contadas excepciones como en *Laura perseguida* o *El esclavo de Roma*). Como dice Cossío, “Belardo siempre es un personaje serio y razonable, que se comporta con gravedad y postulando el respeto, y no ofreciéndose nunca a la risa o la chacota del espectador” (1948: 74). De hecho, cuando en una comedia en la que está presente un Belardo se quiere introducir un matiz o parlamento cómico es a veces un personaje llamado Lope el que hace de gracioso o figura de donaire, como en *Amistad y obligación*. El nombre de Lope para criados y figuras cómicas, al contrario que el de Belardo, sí que se repetirá en varias obras<sup>422</sup>, como *De cuándo acá nos vino*, *La villana de Getafe*<sup>423</sup>, *La ilustre fregona* (donde el galán don Diego se hace pasar por un criado llamado Lope), *Las doncellas de Simancas*, *Querer más y sufrir menos*, *El bastardo mudarra* (donde el personaje de Lope dirá: “Honrado montañés soy, / nací en el solar de Vega...”) o la recientemente recuperada *Mujeres y criados* (Vega, 2014a. Vid. García Reidy, 2013a), creando un juego autodenigratorio y autoparódico muy característico de un autor con la autoestima suficiente para ello, como es el Lope final, el de las *Rimas de Burguillos* o la *Gatomaquia*.

Hay comedias en las que el pseudónimo de Lope no es el reiterado Belardo, pero su máscara es presentada de forma indirecta mediante otras estrategias, como la utilización del pseudónimo de la amada, Lucinda, para mostrarnos a un *alter ego* cuyo nombre no haría pensar en el aspecto identitario, como en *El hombre por su palabra*, donde el enamorado de Lucinda es Federico, un héroe villano que desconoce su

---

<sup>422</sup> Y ello no siendo el de Lope un nombre muy común. Según comenta García Reidy, “[l]a elección del nombre de Lope para uno de los criados se ajusta a los usos del Fénix en otras comedias suyas, como documentan Morley y Tyler [...], aunque no es un nombre excesivamente frecuente” (en Vega, 2014a: 47). Morley y Tyler (1961: 563) documentan una comedia con un Lope criado: *¿De cuándo acá nos vino?*

<sup>423</sup> Es significativo que en esta comedia el personaje de Lope sea criado de don Félix del Carpio, un galán que consigue que lo reconozcan como noble (Vega, 2002b: vv. 2424 y ss.).

identidad de alta cuna y aun así aspira, como Lope, al ascenso social. La actuación y las reflexiones de Federico sirven para reivindicar en clave metateatral y ante un público cortesano la dignidad de quienes tienen origen humilde pero grandes cualidades (Trambaioli, 2012: 200), en la línea de la reivindicación de la nobleza por la virtud que hemos visto en otros lugares.

Otra manera de identificar nuevos nombres para su *alter ego* es el criterio de la materia autobiográfica tratada. Varios son los ejemplos de comedias que han sido considerados pre-*Doroteas*, en el sentido de que son obras que ficcionan los amores y desamores de Lope con Elena Osorio, como hará la “acción en prosa” de la época *de senectute*. Una de las comedias con esta temática será *Los ramilletes de Madrid*, en la que Marcelo, un poeta que vive en Madrid al servicio del duque de Sessa, se ve abandonado por su amante Belisa para marcharse con otro hombre y acaba casándose con otra mujer a la que no amaré igual. Además, participa en el viaje de la infanta española a Irún para su casamiento, como hiciera el Fénix (la narración de este pasaje cortesano tiene implicaciones en el afán autopropagandístico de Lope), y se separa de su lado, como Lope cuenta que hizo con Elena para su participación en la Armada Invencible. La huella de su historia amorosa con Elena está también en la aparición bastante fugaz del nombre de Belardo como personaje secundario, y en el disfraz de jardinero-hortelano que adopta Marcelo, que remiten a las narraciones pastoriles que escondían (o más bien esparcían) los amores juveniles de Lope (*vid.* Trambaioli, 2006a). Las referencias de Marcelo, caracterizado como poeta, a la poesía y las polémicas literarias del momento, por las que censura a Góngora (quizá por primera vez de forma explícita en una comedia) o alude a los malos poetas (Trambaioli, 2006b: 143-144), son otros elementos que ayudan a identificar al protagonista con un Lope que quiere siempre estar presente.

En *Lo fingido verdadero* el protagonista, Ginés, también ha sido leído por algunos críticos, como Vossler, como un trasunto de Lope, por “la inestabilidad, el abismamiento y la excitabilidad de este actor” (1933: 278), o como dijera Dixon, “[e]n él se autorretrata una vez más —de modo más complejo quizás que en cualquier otra— el escritor que en más obras que *nadie* ha proyectado su propia vida, ha practicado aquella *Literarisierung des Lebens* de que tanto habló Karl Vossler. En una palabra, Ginés es Lope” (2013a: 175-176). El carácter metateatral de la comedia hace verosímil que Lope continúe con el juego de espejos pintándose en el protagonista, que a su vez es actor que representa diferentes identidades. Del mismo modo, en *Porfiar hasta morir*

Lope puede ser identificado con Macías, el enamorado por antonomasia. Como dirá Cortijo Ocaña, no es difícil interpretar “huellas de autobiografismo en la obra, a un nivel espiritual. Lope-autor parece identificarse con la figura de un Macías desencantado, desengañado y resignado ante su destino amoroso y mortal, que, sin embargo, cree hasta el final en el poder omnímodo del amor como fuerza transformativa, por encima de las minucias del fracaso amoroso personal” (2013: 55-56).

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

Más allá de los romances y el teatro, los pseudónimos también abundan en otros géneros, a veces con los mismos nombres que había utilizado o estaba utilizando en el teatro. La Lucinda que veíamos en la comedia aparece también en obras no dramáticas identificada con su amante y provocando la lectura biográfica de ciertos pasajes, como en los libros XVI y XVII de *La Jerusalén conquistada*. Como explica Antonio Carreño en la introducción a su edición, “Lope recrea, bajo la máscara de la labradora Lucinda y del rústico Marcelo, las peripecias de sus amores con Camila Lucinda (máscara de Micaela de Luján desde las *Rimas*) hasta que ésta prefiere a un príncipe «más de interés que de afición vestido» (XVII, 55)” (en Vega, 2003c: XXII). En *El peregrino en su patria* hay una epístola poética con disfraces de pastores, “Serrana hermosa”, dedicada a Lucinda (“que yo me estoy de mi dolor quejando, / Lucinda, sin tu dulce compañía”), unos excelentes tercetos con fuerte tono autobiográfico (por la historia de sus amores, el lugar de nacimiento de ella, dónde se conocieron, etc.) que hacen así identificar a Jacinto con Lope (Vega, 1973: 262-270). Además, el protagonista de *El peregrino en su patria*, Pánfilo de Luján, tiene un nombre-homenaje a Micaela de Luján, pues adopta su apellido.

Otro pseudónimo vinculado a este último utilizado con mucha frecuencia por Lope para ser su máscara es el de Lucindo, versión masculina del de Micaela de Luján, Lucinda. Este reverso del nombre de la amada para referirse al amante remite a la idea neoplatónica de la transformación de los amantes (*vid.* Serés, 1996), según la cual ambos fueron uno solo y se transforman para volver a su ser primigenio unitario. Lope ya usaría esta forma de dar nombres con Zaida y Zaide en sus romances moriscos, estrategia que no es ajena a nuestra tradición literaria anterior, con el hito de Calixto llamándose a sí mismo Melibeo en *La Celestina*. El nombre de Lucindo aparece en infinidad de comedias, como *Obras son amores*, *La ley ejecutada*, *El esclavo fingido* (donde además es hermano de Lucinda), *El anzuelo de Fenisa*, *Santiago el verde*, *El hijo de los leones*, *El desprecio agradecido*, *El juez en su causa*, *Nadie se conoce*, *El laberinto de Creta* o *El castigo sin venganza*, y en obras de otros géneros como en la *Arcadia* (en la que es pseudónimo de don Diego de Toledo) o en *La discreta enamorada*. Sin embargo, no podemos decir en todos estos casos que el nombre pretenda ser un pseudónimo para presentarnos a un *alter ego* de Lope. Donde sí lo es, sin duda, es en el canto XIX de *La hermosura de Angélica*, que durante veintidós octavas representa un monólogo de Lucindo con muchos elementos autobiográficos y obsesiones lopescas. Aparece la envidia, la ascendencia montañesa, la Fama o referencias a sus obras anteriores como la *Arcadia* (“Yo celebré con verso tosco y rudo / del Tajo las pastoras y pastores” [Vega, 2005a: 679]), a sus escándalos con Elena Osorio y sus versos amorosos autobiográficos que lo pusieron en boca de todos (“y la publicidad de unos amores, / hablar me hicieron tanto, que a mí solo / me sabe el nombre el contrapuesto polo” [Vega, 2005a: 679] o “Amé furiosamente, amé tan loco / como lo sabe el vulgo que me tuvo / por fábula gran tiempo y en tan poco / que muchas veces por llorarme estuvo” [Vega, 2005a: 679-680]), así como su compleja vida amorosa en general (*vid.* Vega, 2005a: 678-684).

En la narrativa, la obra más representativa en su uso de pseudónimos es la mencionada *Arcadia*, miscelánea de prosas y versos que siguiendo la tradición del género bucólico sannazariano, pues es una novela pastoril, representa un *roman à clef* sobre algunos nobles del momento y el propio Lope<sup>424</sup>. La obra tuvo muchísimo éxito y

---

<sup>424</sup> Así lo declara el mismo Lope en varios momentos de sus demás obras: “«Allí cubrí con áspera corteza / príncipes generosos, / almas nacidas en los ricos paños / de la mayor nobleza», *La Filomena*, segunda parte (1621). En 1602, al dedicar a Arguijo la segunda parte de sus *Rimas*, el autor había llamado a su *Arcadia* «historia verdadera»; y en *A Claudio (La vega del Parnaso, 1637)* vuelve a confirmar estos asertos y el del prólogo de la novela” (Case en Vega, 1975b: 11, n. 3).

varias ediciones en la época, a la altura de las novelas pastoriles más editadas<sup>425</sup>, lo que quizá pueda tener relación con la autorrepresentación de Lope en la obra. Su expansión fue en aumento, y probablemente esto contribuiría a que se incluyeran algunos pasajes de la *Arcadia*, por ciertas supersticiones que aparecerían, en el *Índice de libros prohibidos* de 1624 de la Inquisición portuguesa (Fernández y Ramos, 2003: 231), y a que Lope hiciera un *contrafactum* a lo divino unos años después con *Los pastores de Belén*, tratando de superar a lo divino su obra bucólica más importante. El protagonista de la *Arcadia* es el pastor Anfriso, que sería don Antonio Álvarez de Toledo, el duque de Alba “apenas disfrazado”, como dirá Morby (en Vega, 1975a: 10) (recordemos que *La Arcadia* se escribió en Alba de Tormes, cuando Lope era gentilhombre de cámara de la casa ducal<sup>426</sup>), enamorado de Belisarda, y junto a él están una serie de pastores, como Belardo, obviamente identificable con Lope, o Celio, al que también podemos relacionar con Lope<sup>427</sup> por su historia de amor y desamor con Jacinta, que representa a Elena Osorio, en la que se interpone Ricardo, un amigo más rico, que sería Francisco Perrenot de Granvela. Belisa sería Isabel de Urbina, que canta en un momento contra su

---

<sup>425</sup> Su éxito e influencia no se mide solo en ediciones y acogida de los lectores, sino también en la recepción de expertos y preceptistas: “encontramos que Bartolomé Jiménez Patón en su *Elocuencia Española en Arte* (Toledo, 1604) menciona nueve ejemplos de *La Arcadia*, siempre extrayéndolos de la antología lírica que existe en ella. Por ser este libro de Patón una preceptiva literaria, sus enseñanzas basadas en Lope hubieron de contribuir a prestigiar la obra de éste; esto es tanto más relevante por cuanto que Patón concedió más importancia en su libro a Lope que a Góngora” (Osuna, 1972: 36). Asimismo, la acogida de los propios creadores coetáneos nos da una muestra de su éxito a todos los niveles: los plagios del italiano Giambattista Marino, las referencias en varias obras de contemporáneos (Osuna, 1972: 38 y 39) y que Tirso de Molina “rindió homenaje a la novela de Lope llevándola a las tablas en la comedia intitulada *La fingida Arcadia*, en la que abiertamente imita la obra de nuestro estudio en un alarde de ingenio y gracia. Tirso, que así mostraba su simpatía hacia Lope y esta novela, no se limita a escribir una original refundición de ella, sino que inserta tiradas de versos que se encuentran en Lope, por ejemplo, 21 de «Alma perseguida» y 50 de «Ásperos montes de Arcadia», sin olvidar el mismísimo principio de la comedia, donde Tirso copia el bello soneto «Silvio a una blanca corderilla suya», también contenido en *La Arcadia*; al situar estos versos en el frontispicio de su comedia, el mercedario rendía pleito homenaje al maestro del teatro nacional. Esta pieza de Tirso tuvo necesariamente que reavivar ecos de *La Arcadia* lopesca en el parnasillo literario” (también inserta Tirso en boca de dos de los personajes una alabanza de otras obras lopescas, como *La hermosura de Angélica*, *La dragontea*, las *Rimas*, *La Jerusalén conquistada*, *El peregrino en su patria*, las partes de comedias, o *La Filomena* [vid. Vega, 2005a: 11; Arellano y Mata, 2011: 205-211]). Además, “[s]iguiendo básicamente la idea tirsiana, tres ingenios —Moreto, Calderón y un autor desconocido— compusieron otra comedia con el mismo título que la del fraile mercedario” (Osuna, 1972: 37). Vid. también para el lopismo de Tirso de Molina en *La fingida Arcadia* Sánchez Jiménez, 2017.

<sup>426</sup> “Salazar (1941: 484), Moreiro Prieto (1978: 33-35) y Goyri de Menéndez Pidal (2016: 96) ya demostraron que el Fénix no desempeñó el cargo de secretario del duque, como afirmaba la crítica, pues la casa ducal ya contaba con un secretario: Jerónimo de Arceo. Sin embargo, el *Libro de retratos* de Pacheco, transcrito por Baltasar Elisio de Medinilla e incluido en la *Jerusalén conquistada* de Lope, dice que el poeta sirvió al duque de Alba «de gentilhombre, y en oficio de secretario». O el título está errado o Lope fungió también de secretario al final de su estancia en Alba (Goyri de Menéndez Pidal, 2016: 97)” (Sánchez Jiménez, 2018: 374, nota 318).

<sup>427</sup> “[E]l incontenible impulso de Lope hacia el autobiografismo es tan fuerte que vuelve a aparecer en Celio, Cardenio, Salicio y Silvio, además de en Belardo” (Osuna, 1972: 231).

amado (Vega, 1975a: 108), y Albanio también se identifica con el duque por haber “nacido / de Navarra en las fértiles montañas, / y a la cuna del Tormes ofrecido”, igual que don Antonio.

Este juego de identificaciones, sin embargo, es dinamitado en algunos momentos por Lope, como en el libro V, en el que Anfriso es a ratos el duque de Alba y a ratos el propio Lope (Vega, 1975a: 17). Esto ocurre cuando Anfriso sufre arrebatos de celos ante los desdenes de su amada, o cuando se refiere a su rival Salicio (donde parece haber ecos de su rivalidad con Perrenot de Granvela)<sup>428</sup>. También se observa cuando canta unos versos que los propios personajes identifican con unos de Lope de varios años atrás —“Harto se parecía la partida de Belardo, que así se llamaba el pastor español que compuso estas canciones, a la que ahora te amenaza”, dirá Silvio (también pseudónimo de Lope [*vid.* Vega 1993-1994, I: 306]) a Anfriso [Osuna, 1972: 66-67]<sup>429</sup>—. Y podemos ver la ruptura del juego de identificaciones también en los versos introductorios, en los que Albanio no corresponde al duque, sino al poeta que le dirige la égloga, o sea a Lope (Vega, 1975a: 28), o cuando un personaje adjudica a otro unos versos que ha cantado, como Celso declarando haber robado unos versos a Celio (Lope): “Estos versos, dijo Celso en acabando de cantarlos, hurté un día del zurrón de Celio” (1975a: 129). A pesar de estar ya representado en otros personajes, no puede evitar hablar de sí cuando la historia atañe a amores y desamores, si no tanto con datos concretos que empujen a la lectura biográfica, sí refiriendo a un estado de ánimo y unos sentimientos que se corresponden con la intimidad del poeta tal y como los mostraba en la lírica más confesional y pretendidamente no ficcional, como han precisado Osuna, Rennert y Castro, Vossler, Avalor-Arce o Alda Croce (*vid.* Osuna, 1972: 66-67). En el prólogo a la obra ya había advertido que “Si alguna no advirtiese que *a vueltas de los ajenos [amores] he llorado los míos*, tal en efecto como fui quise honrarme de escribirlos” (Vega, 1975a: 56) (la cursiva es nuestra) y el *motto* de la portada decía que “De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son”, reiterando la idea de tomar su vida e interioridad como materia de su obra.

---

<sup>428</sup> Los ataques de celos y locura de los dos personajes que representan a Lope son recreados y satirizados en la primera parte del *Quijote* por Cervantes, junto con otras alusiones en tono de burla a la novela pastoril de su rival (Martín, 2014b: 75-90; Osuna, 1972: 34-35).

<sup>429</sup> Estoy de acuerdo con Sánchez Jiménez en que es difícil e infructuoso intentar determinar en qué momentos concretos Anfriso representa a don Antonio y en cuáles a Lope (*vid.* en Vega, 2012a: 64), puesto que se entremezclan en la figura del amante la historia sentimental particular y la sublimación del sentimiento del personaje de Anfriso, representación de cualquier amante y de todos los amores.

El acercamiento al género bucólico, que servía a Lope para prestigiar su carrera, por los antecedentes clásicos y refinados de esta ambientación y la erudición con la que lo reforzaba, está también presente en la comedia *La Arcadia* (una comedia cortesana<sup>430</sup> en cuanto a representación y público [vid. Oleza, 1986; Ferrer Valls, 1995] que serviría en esa misma línea de ennoblecimiento de su arte), que además de compartir nombre con la novela reparte segmentos del argumento y varios de sus personajes, pseudónimos incluidos, y en las tres églogas de las *Rimas*, que cuentan con los mismos o similares pseudónimos que la *Arcadia*. La égloga “Albanio” narra la accidentada boda de don Antonio, el duque de Alba, del que será trasunto el personaje que da nombre a la égloga. Como escribe Pedraza, en alguna de las estancias “Lope «usurpa el papel del protagonista» y entrevera en los versos la pasión del personaje, imaginario trasunto del duque don Antonio, y sus propias desdichas.[...] No tiene reparo en aludir al destierro, a los famosos libelos («que tanto yerro ha sido / preciarme de tus yerros») y a su enrolamiento en la Invencible. Estamos ante una estancia puramente autobiográfica (vs. 561-573)” (en Vega, 1993-1994, II: 14-15). Además, las proyecciones del *animus* de Lope se pueden observar en las numerosas alusiones a sus amores con Elena Osorio, especialmente en los vv. 554-558, 577-579 y 603 (Pedraza en Vega, 1993-1994, II: 14-15). La segunda égloga, “Eliso”, es una buena muestra de cómo el Fénix era capaz de encajar las historias de sus amores en los tópicos heredados que frecuentaba. Como dice Pedraza, “[e]l disfraz pastoril es el estuche de un monólogo personal y apasionado, cuyo origen debe de ser un momentáneo enfriamiento de las relaciones con Micaela” (en Vega, 1993-1994, II: 16). Así, Eliso es nombre utilizado por Lope para la expresión de su propio sentir, y el nombre de su amada es el ya clásico de Lucinda, con el que comienza la pieza: “Luz que alumbras el sol, Lucinda hermosa” (Vega, 1993-1994, II: 137).

Como vemos, las églogas, en colecciones de otros versos o introducidas en novelas como la *Arcadia*, fueron muy del gusto de Lope, no solo en una etapa inicial, en la que necesitaba del prestigio del género, sino durante toda su carrera. A este respecto conviene recordar que el Lope anciano escribió entre 1631 y 1635 cinco extensas églogas (“Panegírica”, “Amarilis”, “Felicio”, “Elisio” y “Filis”) que también testimonian, con seis más insertas en *Pastores de Belén* (1614) y la “Amarílida”, impresa con la *Corona trágica* (1627), su tributo a la égloga neoclásica. Habida cuenta

---

<sup>430</sup> Sus obras dramáticas cortesanas más célebres son *El vellocino de oro* y *El amor enamorado* (vid. Ferrer Valls, 1996).

de esto, no podemos reducir la causa de su abundancia en Lope al prestigio y el corte nobiliario del género, sino que la cualidad polifónica y de distanciamiento de la voz enunciativa del poeta, junto a la anfibología en cuanto a la identidad del hablante, la ductilidad y versatilidad, tuvieron mucho que ver. Yolanda Novo explica

su artificio estructural específico: la movilidad de la voz poética del sujeto de la enunciación distanciada en la del personaje-pastor. Aunque cabía la presencia directa del yo textual, cabía, a su lado, la del pastor hablando por sí mismo y para sí, y otras veces dialogando con otro u otros. Los pastores también podían hacer discursos paralelos alternantes que no se interferían, y hasta parlamentar, narrar y describir con cierto pormenor, reproduciendo incluso las palabras de otros personajes tácitos. Toda esta gama de enunciados podía convivir en una misma égloga, en aras, en definitiva, de una enunciación no monocorde. Los comentaristas y escoliastas medievales del texto virgiliano advirtieron pronto estas cualidades que, a todas luces, derivaban de un atributo genuino primordial: predominaba en las églogas la voz de *personae* ajenas a la del poeta, es decir, máscaras distanciadoras del yo textual y con nombre propio. Por eso en el precario sistema de géneros enunciativos medievales las églogas fueron incluidas en el *genus* mixto (1998: 257).

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

Otra obra en la que Lope adopta una máscara muy reconocible pero no reiterada en otros lugares es *La Filomena* (1621). El título nos da ya la indicación del disfraz de Lope en el momento crucial de la obra miscelánea, la conversación poética con Torres Rámila, autor de la *Spongia*. El ruiseñor (Filomena) que representa a Lope, y el tordo que hace lo propio con su acérrimo enemigo, retoman ciertos mecanismos de las fábulas esópicas y actúan a su vez de *personae* literarias. Los rasgos arquetípicos de ambos animales se mezclan con características específicas de los dos contendientes reales, y uno y otro van desarrollando en un amplio debate sus discursos y desgranando sus argumentos. La sublimación del poeta Lope en ruiseñor es la que sustenta la cohesión temática y argumental de la obra, y no se basa solo en la belleza del canto de esta ave, sino en el mito de Filomena que se ha contado en el poema narrativo de la primera parte de la obra (Ruiz Pérez, 2005: 5 y 12). Desde la dedicatoria traza Lope la línea de identificación, con una invocación a las musas en que solicita suplantar a la protagonista: “dadme la voz a mí de Filomena. / Pues muda vive, cantaré yo agora / con



la voz que después decreta el cielo / lo que dice a la tarde y a la aurora, / tejido en tiernas plumas mortal velo” (vv. 9-12). Esta identificación que Lope realiza desde el inicio se reconfigura y carga de nuevas significaciones en la “contienda”, como él la llama, en la que además de asumir la belleza del ruiseñor, encarna algunas de las imágenes y rasgos de la historia mítica de violencia y venganza que se han narrado antes en la fábula mitológica, dirigidas aquí contra Torres Rámila. Además, desde el inicio aclara también la razón de la contienda, y que la victoria poética de Lope en esta disputa supone una venganza: el tordo, Torres Rámila, lo había atacado tiempo antes por la envidia que sentía ante sus triunfos, refiriéndose sin duda a la *Spongia* que el autor burgalés había hecho circular y a la que se dio respuesta con la *Expostulatio Spongiae* por parte de su círculo. Sin duda Lope tendría muy en cuenta aquella obra difamatoria en sus alegatos poéticos (*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015; González-Barrera, 2012).

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

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

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

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

La obra prescindiría del verso inherente a la comedia nueva, pero también de narrador, es puro diálogo dramatizado, un género novedoso en esta época, de carácter teatral pero difícilmente representable<sup>431</sup>. Florit (2006: 316) ha considerado *La Dorotea* un género híbrido, pero a su vez un texto personalísimo y singular, con el que Lope fue enteramente consciente de estar transitando por los márgenes y creando algo nuevo, fuera de los géneros canónicos. Esto no es óbice para que no siguiera la senda marcada de un gran clásico ya en su época (Schwartz, 1995: 6): *La Celestina*. No solo es este el

---

<sup>431</sup> Si bien se ha adaptado para su puesta en escena, como en 1935, en ocasión del tricentenario de la muerte del Fénix, cuando Eduardo Marquina la llevó adaptada, en forma de comedia en verso, a las tablas (vid. Russo, 2016). También Antonio Larreta en 1983 la representó en una producción del Centro Dramático Nacional, y Joaquín Vida con Atryl Producciones en 2001 (en versión de Luis García Montero).

gran diálogo en prosa de la literatura española, y como tal Lope continúa en la tradición abierta por ella en nuestras letras en cuanto a género, estructura y contenido moralizante (el prólogo es buen ejemplo de ello), sino que además añade tintes celestinescos a la trama y los personajes: los amores de Fernando y Dorotea parodian, como en *La Celestina*, una concepción de las relaciones entre los amantes basada en el amor cortés, y la vieja alcahueta y hechicera está encarnada aquí en el personaje de Gerarda (*vid.* McGrady, 2002; Lara Alberola, 2011), aunque presente diferencias con *Celestina*, y Poggi la considere en comparación a esta una “bruja decaída” (2001). Por todo ello no podemos dejar de situar *La Dorotea* como una continuación consciente de *La Celestina*.

La importancia que cobra *La Dorotea* para comprender ciertos aspectos de la vida de Lope y de la traslación poética de su vida y sentimientos, así como su especial esquema de identificaciones de personas y máscaras, han hecho que gran cantidad de obras lopescas anteriores se lean a la luz de ella y sean consideradas, como ya dijimos, “pre-*Doroteas*”. El número del corpus de tales obras varía según el estudioso, pero Morby, que hace una revisión sistemática de los estudios anteriores al respecto, aísla siete obras: *Belardo el furioso*, *La hermosura de Angélica*, *La prueba de los amigos*, *El peregrino en su patria*, *La prudente venganza*, *La Filomena* y *El Isidro*, pero Alda Croce incluye la *Arcadia*, *La Gatomaquia* y una comedia de la madurez de Lope, *La niña de plata*. Otros, como Arco y Garay, aceptan comedias como *El galán escarmentado*, *El desposorio encubierto*, *El verdadero amante*, *Burlas de amor* o *El mayor imposible*. Frolidi añade a la lista *Las ferias de Madrid*, una comedia urbana del primer Lope (*vid.* Morby, 1953; Trambaioli, 2006a).

Lope es en *La Dorotea* identificable con el poeta don Fernando; Dorotea, la dama que es en principio su amante, sería Elena Osorio; y don Bela es el indiano rico, identificable con Francisco Perrenot de Granvela, por el que Dorotea dejará a don Fernando a instancias de su madre. La trama se completa con personajes que mezclan lo autobiográfico (Marfisa es la mujer con la que Lope tendría relaciones después de con Elena Osorio [Entrambasaguas hace elucubraciones sobre quién es en la vida real, aportando incluso una hipótesis de un amor desconocido, *vid.* 1935], Julio es el amigo fiel, etc.) con necesidades de la trama y caracteres de la tradición, como Gerarda, que es la figura celestinesca junto a los criados (*vid.* Morros, 2001; McGrady, 2002; Montesinos, 1967: 70-71).

El argumento, sin embargo, tendría ciertas incongruencias que pueden entenderse más bien como juegos ficcionales intencionadamente dispuestos en niveles

por Lope: Fernando habla a Dorotea —sin saber que es ella— del amor anterior que le hizo ser fábula de la corte por sus escritos autobiográficos (“Don Fernando.—Díjome un día con resolución que se acababa nuestra amistad, porque su madre y deudos la afrentaban, y que los dos éramos ya fábula de la Corte, teniendo yo no poca culpa, que con mis versos publicaba lo que sin ellos no lo fuera tanto” [Vega, 1996: 328]) (cuando es precisamente ese amor y esa escritura autobiográfica la que está escenificando con esta obra), y la obra representa a la vez el primer amor, Elena Osorio, y el último, Marta de Nevares<sup>432</sup>, incluso a veces a sus tres grandes amores, con Micaela de Luján (*vid.* Schwartz, 2002: 185). Esta última se desliza en determinados momentos de la obra, como en el acto III con la introducción de las famosas barquillas que Lope compuso a su muerte, quebrando la historicidad y el marco de paralelismos entre personajes y personas al aunar en Dorotea el carácter de varias amantes.

Lope se asegura, no obstante, de marcar la veracidad y el factor autobiográfico de la obra al inicio, al final y en diversos momentos de la acción. Lo hará al comienzo en nombre de su amigo en un prólogo que sabemos a ciencia cierta que escribió él mismo, “Al Teatro, de don Francisco López de Aguilar”: “sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrechase a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito” (Vega, 1996: 93). Al final lo hace a través de la Fama personificada, que dirá: “No quiso el poeta faltar a la verdad, porque lo fue la historia” (Vega, 1996: 479). Un ejemplo curioso en mitad de la obra es un parlamento de Gerarda, que pregunta a Dorotea por los poemas de Fernando e identifica a aquella con Filis, uno de los primeros pseudónimos del romancero pastoril para referirse a Elena Osorio: “Gerarda.—¿Tienes algún papel humilde de don Fernando? ¿Quiere venir a verte? ¿Date satisfacción de los agravios de Marfisa? ¿Hay décimas concetiles, soneto relevante, o romance briliador con su villancico a la postre, o lamentable estribo, como aquello de «Filis me ha muerto», que te dará mucha honra?” (Vega, 1996: 470).

En otro lugar, en un pasaje metaliterario en el que Julio compara sus vicisitudes últimas con las características de una comedia, es el propio Fernando-Lope el que indica la veracidad de la acción en prosa: “Julio.—Tres meses ha que salimos de Madrid; y si

---

<sup>432</sup> Lo mismo que hicieran Zamora Vicente y Montesinos (Zamora Vicente, 1961: 138-140; Montesinos, 1967: 82), Atienza “propone que detrás del personaje de don Bela se esconde también parte del propio autor, que estaría recreando los comienzos de su relación con Marta de Nevares. Así explica que la figura de Amarilis sobrevuele todo el conjunto de la obra, y que algunos caracteres del último gran amor del Fénix estén presentes en el personaje de Dorotea” (Piqueras, 2013: 46, n. 6).

los amores de don Fernando fueran en alguna comedia, dado habíamos en tierra con los preceptos del arte, que no dan más de veinte y cuatro horas, y salir del lugar es absurdo indisculpable. Don Fernando.—Por eso es historia verdadera la mía” (Vega, 1996: 259-260). De la misma forma, es igualmente don Fernando quien en la tercera escena del acto V dice: “Perdone la fábula, pues por su gusto en esta ocasión se casó con la historia” (*vid.* el estudio fundamental de Trueblood sobre la relación entre historia [*Erlebnis*- vivencia] y poesía [*poiesis*], 1974). Estas apreciaciones tienen que ver, desde otro punto de vista, con una autoconciencia literaria de los personajes y con la teatralidad de la obra, que, no siendo comedia, es puro diálogo entre personajes ficticiales que a ratos aparentan saber que lo son, pero a sabiendas también de ser trasuntos de verdaderas acciones. Al respecto de esta teatralidad indicaba ya hace casi un siglo Vossler en su estudio seminal que “la *Dorotea* no está concebida ni compuesta como obra estrictamente dramática ni épica, sino, más bien, como creación lírica teatral.... se intensifica todo lo teatral. Luces de tramoya, histrionismo de corazón, un cierto afeitado, falso carmín y mentida palidez, enajenamiento del hombre extrañado de sí mismo...” (1933: 205-206). Alberto Blecuá, por su parte, también señalará en su edición esta teatralidad y autoconciencia literaria a la que me refiero: “Ocurre también que los personajes tienen a veces una conciencia muy despierta para notar la desproporción entre la expresión literatizada y la cotidiana” (en Vega, 1996: 64).

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

el de los amores con Elena (el de sus amores con Marta, por tanto, como se manifiesta en los versos dirigidos a ella tras su muerte).

Hay, pues, dos Lopes distintos encarnados en la historia y en el pseudónimo que lo representa, y así don Fernando tiene veinte y setenta años a la vez (lo cual puede ser la raíz del “tiempo roto” de la estructura de la obra del que habla Alban Forcione [1969]), los dos tomados con la misma seriedad. En cambio, la figura del donaire, el Lope que introduce cierta comicidad y lee su historia desde la perspectiva literaria (desmitificadora) y desde un distanciamiento que permite el humorismo, es el propio autor, como si fuera el escudero de don Fernando, según indicara Montesinos:

la figura del donaire, una figura ponderada, no anti-heroica, es ahora Lope mismo; Lope, viejo escudero de Don Fernando, carne y, por tanto, conciencia suya. [...] Don Fernando ya no puede, pese a sus propósitos, ser galán de comedia, ni Julio gracioso. Otra figura del donaire, hombre de humor, que está detrás de la escena, les ha jugado una mala pasada. «Calla, pícaro, que no estás en la comedia», dice con aguda conciencia de la situación Celia a Julio (I, V). No es la comedia aunque parezca serlo. No lo es porque Don Fernando es Don Fernando, y su pasión no es sangre, es literatura (1967: 67).

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

#### **4.2.3 La expresión del yo a través de sus comedias y ficciones**

Una característica autorial relevante en la obra de Lope es la referencialidad a su autoría y su obra en distintas variantes: la autocita o intratextualidad interautorial, la autoparodia, la referencia a través de personajes a sí mismo como autor o la práctica

metaliteraria, que incluiría el exponer ideas de Teoría literaria, el comentar características literarias o genéricas dentro de obras de ficción, el crear teatro dentro del teatro, etc<sup>433</sup>.

La autocita sirve al autor no solo para reaprovechar materiales anteriores, pues la cita suele ir acompañada por señales de que lo es y por tanto de marcaciones autoriales, sino más bien para expandir tanto cuantitativamente como en cuanto al género la autorialidad de quien se inscribe en una trama de ficción. Así, las obras y sus personajes se vuelven autoconscientes y recuerdan al espectador o lector la esencia literaria de la obra, que se inscribe en esa literariedad por la pertenencia a un corpus autorial definido<sup>434</sup>. Quizá el género más utilizado a este respecto por Lope sean los romances de juventud, que, además de en los propios romances, con referencias cruzadas, aparecen infinidad de veces en sus comedias de todas las épocas. Esto, más allá de marcar la autorialidad de Lope como las demás autocitas, sirve al Fénix para firmar la autoría de unas obras que eran en principio anónimas y se publicaban en conjuntos de romances de varios autores. Todo parece indicar que Lope empleaba las comedias para introducir pistas que ayudaran a descubrir la autoría de romances que hacía circular anónimos. Estas referencias y versos compartidos, unidos a los pseudónimos recurrentes, van generando una red intertextual y de afirmación de autoría a través de mecanismos secundarios, a pesar de la anonimidad de los romances. En el segundo acto, escena diez de la tragedia *Adonis y Venus* (vid. Vega, 2017), aparece un romance dedicado a Cupido que había aparecido anónimamente, con variaciones, en el Romancero nuevo. Menéndez Pidal ya lo atribuyó a Lope, y la inclusión en una de sus obras mitológicas de mayor importancia no parece dejar lugar a duda. En la comedia *Las ferias de Madrid* aparecen unos versos de “Sale la estrella de Venus” (Vega, 2015b: 174), varios romances moriscos, del ciclo de Gazul, aparecen en distintas comedias: “Sale la estrella de Venus” aparece en *El sol parado*, cuyos personajes Zaida y Gazul, que forman la pareja secundaria, representan a la perfección la acción del romance, que además se acompaña de una larga glosa. En la dedicatoria a esta obra Lope dirá

---

<sup>433</sup> Dixon propone estas características para lo metateatral: (1) El teatro dentro del teatro; (2) la ceremonia dentro del teatro; (3) el desempeño de un papel dentro del papel; (4) las referencias a la literatura y a la vida real; y (5) la auto-referencia (2013a). Serés añade una sexta, más amplia y más sutil: el tema de la percepción (2011: 87). Todas ellas las practica Lope en sus comedias.

<sup>434</sup> Larson dirá sobre este asunto lo siguiente: “The intrusion of antecedent literary texts in a later one can lead to an interrogation of the authority of literature itself. In addition, the use of literary references as a distancing device within a text raises questions of audience appreciation, especially since the audiences of the *corrales* displayed a vast range in education and knowledge of other texts” (*apud* Serés, 2011: 88, n. 4).

refiriéndose a esta reutilización: “parece que ando ahora a recoger las flores que se perdieron en mi juventud, en los mayores años”. También cita partes del romance en la comedia *Las ferias de Madrid* y en *La Dorotea*, que es un entramado de autorreferencialidad, como veremos (Goyri, 1953: 415). “Por la plaza de Sanlúcar”, otro romance del mismo ciclo, está presente, con dieciséis de sus versos, en la comedia *El marqués de las Navas* (1624), dando muestra de que Lope mantenía viva la memoria de sus escritos (y amores) de juventud (Goyri, 1953: 416). “¡Oh, gustos de amor traidores!” aparece en las comedias *La buena guarda*, *La fe rompida*, *Virtud, pobreza y mujer* y *El príncipe perfecto* (Vega, 2015b: 242). “El tronco de ovas vestido” tiene su espacio en la comedia *El hombre por su palabra*, “Amada pastora mía” en la comedia *La Arcadia*, que hemos comentado en el capítulo anterior (Vega, 2015b: 261-262), y “Hortelano era Belardo” es citado con ironía y un uso burlesco, como veíamos en el capítulo previo, en *Las paces de los reyes* y *Al pasar el arroyo* (Vega, 2015b: 282).

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

Esta “acción en prosa” compensa su cualidad autobiográfica con grandes dosis de literatura, en muchos sentidos: anteriormente hablamos de la teatralidad y la autoconsciencia de los personajes de la obra, y aquí vemos la estructura de autocitaciones que van creando el tejido literario de la obra. Lope crea además en *La Dorotea* nuevas piezas romanceriles con materia de sus obras, como un romance que se atribuye a Fernando acerca de Abindarráez y la bella Jarifa, sobre quienes había escrito una comedia (Vega, 1996: 208). Además de los romances, aparecen los versos finales del soneto LXXIII de las *Rimas* (“Pintarle de colores como a loco, / y no llamarle amor, sino costumbre”) (Vega, 1996: 208), las barquillas que comienzan “¡Ay soledades tristes / de mi querida prenda”, que son un canto a la muerte de la amada Amarilis (Marta), la cita de las *Rimas sacras* —“Don Fernando.—Calla, Julio; que algún ingenio sagrado dijo que la lengua del amor es bárbara para quien no le tiene” (1996: 278)—, o



versos de la comedia *Si no vieran las mujeres*, de *La vega del Parnaso*: “Julio.—Quiero decirte unos versos que oí en una comedia a propósito de tus celos, de tus jornadas y deste indiano que te amartela... *Canta pájaro amante en la enramada...*” (Vega, 1996: 247); también cita Marfisa unos versos del canto XI de *La hermosura de Angélica* (“Para amor, es la cosa más segura / buen trato, verde edad, limpia hermosura”) (Vega, 1996: 314), y Julio recita una canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga (Vega, 1996: 370 y ss.).

Otra forma de autorreferencialidad es la aparición de Lope como autor en el discurso de los personajes e incluso intrincado en la trama, como ya ocurría de diferentes formas en el teatro de la etapa anterior con Encina, Lucas Fernández o Torres Naharro, que mostraban así una proto-autoconciencia creadora en nuestro género dramático que tanto se acrecentará con Lope (McKendrick, 2003: 12-13, 15, 17, 29 y 31). Dos buenos ejemplos pueden encontrarse por un lado en *La vega del Parnaso*, en la comedia *La mayor virtud de un rey*, y por otro en la recientemente reaparecida *Mujeres y criados*. *La mayor virtud de un rey*, una de sus últimas comedias, publicada ya póstumamente, basa la autorreferencialidad primero en dispensar en la trama algunos rasgos biográficos de su etapa final, como el rapto de Antonia Clara por parte de un protegido de Olivares (que trata también en la égloga a Filis y en la silva moral “El siglo de oro”), acercándose así Lope al personaje de Don Sancho de Mendoza, el padre guardián del honor que lanza su quejas ante la inacción del rey (Villarino, 2008: 549-550; McKendrick, 2000: 96-99). Tras esto, después de crear la densidad autobiográfica y autorreferencial suficiente a lo largo de toda la obra, da el cierre por boca de don Juan con una autoalusión a sí mismo como poeta anciano, no sin una adulación al rey que puede leerse irónicamente, ante la falta de atención de la que siempre se quejó Lope y la queja abierta que supone la propia comedia: “Aquí, senado, / con mis fortunas acaba / *La mayor virtud de un rey*. / El poeta no se cansa / de serviros, aunque ya / le jubilaban las canas: / ¡tan agradecido está / a las mercedes pasadas!” (Vega, 2015a, I: 526).

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

INÉS                   ¿Lope se queja de mí  
de manera que me arguyas  
de tan injustos efetos?

¿Húrtole yo sus concetos?  
 ¿Vendo mis cosas por suyas?  
 ¿Canto yo con otros grillos  
 y en su fin al cisne agravio?  
 ¿Sustento yo, por ser sabio,  
 que es inorante en corrillos?  
 ¿Cuándo procuré envidiosa  
 que su opinión se consuma?  
 ¿Cuándo murmuré su pluma  
 ni dije mal de su prosa?  
 No tiene Lope razón (vv. 2302-2315) (Vega, 2014a: 47).

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

En la comedia *De amar sin saber a quién* citó y parafraseó un soneto de las *Rimas*, con una ligera inexactitud en la referencia (“la verde edad es bella geomancia”, dirá el soneto original) y aludiendo a sí mismo en tercera persona:

LIMÓN: Tu edad son lindos hechizos.  
 Dice allá en sus *Rimas* Lope,  
 soneto sesenta y cinco,  
 por una medrosa dama  
 que consultaba adivinos,  
 que si amaneciese al alba  
 con los dos labios teñidos  
 en púrpura, y las mejillas  
 en rosa o claveles finos,  
 que estuviese muy segura  
 de ser amada (Vega, 1635b: 1916-26).

Nombrarse a sí mismo en escena, es, por tanto, algo común en la obra de Lope, bajo diferentes nombres. Aurora Egido explica que “Lope empleó más que ningún otro dramaturgo de su tiempo el nombre de Fénix [para el sobrenombre *vid.* Pedraza, 2014a]. Y no deja de ser curioso que hiciera lo mismo con los de Vega, Félix y Carpio. Nombrar nombrándose en escena, y ante tantos espectadores que oirían una y mil veces sus nombres, lo harían cada vez más único. Todo dicho de Lope se convertía en voz popular, como dice Camacho en la primera escena de *Peor está que estaba* de Calderón:

singular ella viene,  
 y aquí lugar acomodado tiene,

lo de lupus in fabula, que quiere  
dezir (segun colijo) que assi Lope  
a sus famulos lo dijo (*apud* Egido, 2000: 46-47).

Es común también un tipo de referencia autorial indirecta, aquella que se presenta en la manifestación de las ideas, opiniones o críticas del autor a través de sus personajes. Es obvio que no todo lo que dicen los personajes de Lope es atribuible a su perspectiva y visión del mundo, más aún cuando sabemos, como escribió Malveena McKendrick, que “Lope, en concreto, fue un escritor proteico de opiniones esquivas, menos identificables que las de Tirso de Molina o Calderón con ningún tono o perspectiva sistemáticos” (2003: 117), y que aporta muchas opiniones personales en su obra lírica, bajo la primera persona (muchas composiciones de las *Rimas* como la “Epístola a Barrionuevo”, las epístolas introducidas en *La Circe*, etc.). Pero los casos que nos interesan son aquellos que, manifestados en la tercera persona de un personaje ficcional y tratando de temas que tienen que ver con la autoría literaria y todo su contexto, se corresponden a lo emitido por Lope en primera persona, o que podemos suponer que se corresponden con su sentir o pensar de una época. Casos de este tipo en obras relevantes los encontramos en *El castigo sin venganza* (*vid.* Vega, 2009c), donde Febo dialoga con el Duque sobre la nueva poesía y la Comedia Nueva ante el lenguaje culterano de Ricardo<sup>435</sup>. Este personaje se representa pronto en su discurso, abriendo la comedia con estos versos: “¿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” (vv. 9-16), ante lo que el Duque responde: “Ya comienzas desatinos” (v. 17). La segunda intervención de Febo es una sátira de ese lenguaje culterano: “No lo ha pensado poeta / destos de la nueva seta, / que se imaginan divinos” (vv. 18-20). El Duque se pone de su parte y, como si fuera Lope mismo, arremete contra los gongoristas: “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” (vv. 26-32).

---

<sup>435</sup> Es significativo que la crítica se dé en esta tragedia, que es una de las más cuidadas de Lope, quizá una de sus mejores obras dramáticas y su tragedia más celebrada (*vid.* los estudios recopilados por Domenech y Zamora Vicente, 1987). Recordemos que tuvo una edición donde aparecía como subtítulo “Cuando Lope quiere, quiere” (Rozas, 1990: 356). Además, en su prólogo hace una reformulación de las ideas que presentó en el *Arte nuevo* defendiendo su teatro (*vid.* García Reidy, 2013b): “está escrita en estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres” (Vega, 2009c: 80).

Algo más adelante ambos personajes críticos con los culteranos protagonizan una escena metaliteraria, hablando de la Comedia Nueva ante la casa de un autor de comedias donde oyen ensayar desde la puerta, encargándole el Duque a Febo que para sus bodas organice las mejores salas y comedias: “Que no quiero que repares / en las que fueren vulgares” (vv. 190-191), a lo que Febo responde “Las que ingenios y señores / aprobaren llevaremos” (vv. 192-193) (*vid.* Rozas, 1990: 361-362)<sup>436</sup>.

La primera comedia en la que se ha detectado este tipo de sátira del cultismo, que por otro lado se convirtió en tópico de la Comedia Nueva, incluso en los autores culteranos<sup>437</sup>, es *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606, según Morley y Bruerton, publicada en la *Parte octava*, 1617), donde Tribiño, Orozco y Campuzano, soldados españoles en Palermo, conversan:

TRIBIÑO	Vos sois poeta; allá cosas divinas...
OROZCO	No sé, a fe de soldado desta seta; verdad que en España fui poeta.
CAMPUZANO	Y ¿érades vos de aquellos impecables, cuyos versos destila en alambique la culta musa?
OROZCO	Fui de los palpables, imitador de Laso y de Manrique (Vega, 1998a: vv. 1915-1921).

También en *La Dorotea* encontramos un amplio apartado en el que los personajes comentan un poema satírico contra los culteranos. Lo introduce César diciendo “Es en

---

<sup>436</sup> Por todos estos pasajes Rozas identifica al Febo de esta comedia con Lope: “Aunque no sea de tanto interés para el entendimiento de la comedia, creo que, puestas así las cosas, he de afirmar que Febo es el propio Lope. Porque esta forma vanidosa de atacar en obras de creación a sus enemigos, poniéndose él como el poeta o cantor por excelencia («padre y no alumno de las musas»), no es nueva en él, como muestran *La Filomena*, el *Laurel de Apolo* (en la fábula de *Apolo y Marsias* la identidad con Febo y con el tema es exacta) o en las églogas de vejez (la *Panegírica*, *Amarilis*, etcétera). En una obra seria, el Belardo de las peticiones a los nobles y a los reyes, se transforma en el poeta y dios Febo: que ataca a los culteranos, a ciertos maridos y que se entiende muy bien en cuestiones teatrales con el poderoso, quien le encarga una especie de asesoría teatral, como veremos, muy lejana de la realidad del ciclo *de senectute*” (1990: 369). Por esta misma lógica el Duque también sería identificable con Lope, pero creemos más bien que Lope habla a través de sus personajes sin necesidad de identificarse con ellos, sino indistintamente, pues cuando quiere realmente que se le relacione y se identifique de forma directa utiliza alguno de sus pseudónimos y otras estrategias, como hemos visto en capítulos anteriores.

<sup>437</sup> En la comedia calderoniana *No hay burlas con el amor* Beatriz es una dama culta y melindrosa que en su primera aparición aparece retratada como personaje ridículo por su lenguaje:

“BEATRIZ	Que abstraigas de mi diestra liberal este hechizo de cristal y las quirotecas traigas.
INÉS	¿Qué son quirotecas?
BEATRIZ	¿Qué? Los guantes. ¡Que haya de hablar por fuerza en frase vulgar!” (Calderón, 2015: vv. 479-485). Góngora es, pese a estas parodias, una de las influencias básicas de Calderón, y los versos del cordobés fueron utilizados por este en sus obras en variadas ocasiones (Aparicio Maydeu, 2003: 1103).

la nueva lengua”, a lo que Lodovico responde: “No importa: yo sé un poco de griego”.

César, antes de leer el poema, explica:

Algunos grandes ingenios adornan y visten la lengua castellana, hablando y escriuiendo, orando y enseñando, de nueuas frases y figuras retóricas que la embellecen y esmaltan con admirable propiedad, a quien como a maestros (y más a alguno que yo conozco) se deue toda veneración, porque la han honrado, acrecentado, ilustrado y enriquecido con hermosos y no vulgares términos, cuya riqueza, aumento y hermosura reconoce el aplauso de los bien entendidos; pero la mala imitación de otros, por quererse atreuer con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstruos disformes y ridículos. El soneto es burlesco, y dize:

«Pululando de culto, Claudio amigo,  
minotaurista soy desde mañana;  
derelinquo la frasi castellana,  
vayan las Solitúdes conmigo.

Por precursora, desde hoy más me obligo  
al aurora llamar Bautista o Juana,  
chamelote la mar, la ronca rana  
mosca del agua, y sarna de oro al trigo.

Mal afecto de mí, con tedio y murrio,  
cáligas diré ya, que no grigüescos  
como en el tiempo del pastor Bandurrio.

Estos versos, ¿son turcos o tudescos?  
Tú, letor Garibay, si eres bamburrio,  
apláudelos, que son cultidiablescos» (Vega, 1996: 348-349).

Tras la lectura del soneto los personajes lo comentan, criticando la erudición de acarreo que se vierte en los poemas cultistas, alabando la invención y la imitación, rompiendo una lanza en favor de la impresión de las obras (lo que puede entenderse como una pulla contra Góngora y otros poetas que veían en ello una humillación), o haciendo un listado de poetas españoles contemporáneos que merecen premio, situando al final a “este Lope de Vega, que comienza agora”, en una autoalusión cuya modestia raya en la ironía. Comentan también el significado de *culto* o el de *ingenio*, así como otras cuestiones de poética y del campo literario de la época, como las academias.

Otro soneto satírico traído por personajes como el de *La Dorotea* aparece en la comedia *El capellán de la Virgen*<sup>438</sup>, que escribe Lope cuando se preparaban las fiestas y la justa poética toledana conmemorativa de la inauguración de la nueva capilla dedicada a la Virgen del Sagrario, en la que Góngora quería destacar públicamente, ganar protagonismo y reintroducirse en la corte (Orozco, 1973: 252). Aquí el abuso del hipérbaton es la diana hacia la que dispara:

---

<sup>438</sup> Como comenta Pedro Conde, Lope “había incluido en alguna comedia posterior a 1614 parodias del estilo de la «nueva poesía»” (2015a), con lo que este es solo un ejemplo de otros que podemos encontrar en su obra dramática, sobre todo a partir de esa época.

Inés, tus bellos ya me matan, ojos,  
y al alma, roban pensamientos, mía,  
desde aquel triste, que te vieron, día,  
no tan crueles, por tu causa, enojos.  
Tus cabellos, prisiones de amor, rojos,  
con tal, me hacen vivir, melancolía,  
que tu fiera, en mis lágrimas, porfía,  
dará de mis, la cuenta a Dios, despojos.  
Creyendo que de mí no, Amor, se acuerde,  
temerario, levántase, deseo,  
de ver a quien me, por desdenes, pierde.  
Que es venturoso, si se admite, empleo,  
esperanza de amor, me dice, verde,  
viendo que te, desde tan lejos, veo (Vega, 1623: 135r-135v.).

La emulación jocosa del léxico y sintaxis culterana con intención paródica se puede ver en la comedia *Guardar y guardarse*, donde el criado Chacón dice a su amo don Félix:

Para conjurarte estoy,  
señor, en lenguaje culto,  
por aquel candor brillante  
que viva luz y alma ostenta,  
con que canoro se argenta  
el piélago naufragante  
que de sus, te duelas, ojos (*apud* Vega García-Luengos, 2017: 176).

En *Amar, servir y esperar* Andrés se hace eco de la vacuidad de la expresión culterana; ante la pregunta de Feliciano, “¿Ya te deslizas en culto?”, responde:

Por hablar con cascabeles,  
que es linda cosa el ruido,  
aunque no se diga nada,  
esta lengua disparada  
que tan dilatada ha sido,  
tabaco de ingenio es  
que los hace estornudar:  
toman humo para hablar  
y es todo viento después (*apud* Vega García-Luengos, 2017: 178).

Y tras un discurso culterano de Inés, Sancho le dice en *El desprecio agradecido*:

Basta, poética Inés,  
yo creo tu cultilona  
musa, y que eres vocablista  
tengo por cosa notoria (*apud* Vega García-Luengos, 2017: 179).

En la citada *Mujeres y criados* el personaje de don Pedro, galán suelto, habla con palabras de la nueva poesía, por lo que Violante, su pretendida, le pregunta si suele hablar con “vocablos esquisitos / o con aquellos que los niños maman”. Dice expresiones como “vierto vivas llamas por los poros”, a lo que ella replica: “¿Por los poros? ¡Vocablo licenciado!” (Vega, 2014a: 120 y 122).

Otro tema que Lope vierte en sus comedias en personajes con los que no se identifica, es decir, no bajo pseudónimo, sino de forma puntual en un parlamento,

deslizando en un personaje cuya personalidad no le corresponde las ideas del autor, es el tema del natural y la falta de *ingenium*. En *Porfiar hasta morir* se burla de los poetas que sufren para escribir un verso, pues aunque conozcan el *ars* no tienen la veta poética en su naturaleza, como la tendría él:

Nuño. ¿No ves qué gestos hacía?  
Leonor. ¿Gestos? ¡Extraña invención!  
Nuño. Y entre razón y razón  
uña y media se comía.  
Leonor. Si escribe desa manera,  
no tiene buen natural.  
Nuño. Un poeta artificial  
entré a ver (que no debiera),  
y en la cama componía  
con un tocador y anteojos;  
dióle en la boca y ojos  
una cierta perlesía,  
con que parió sin comadre  
un verso, que apostaré  
que al parirme, le costé  
menos dolor a mi madre (Vega, 1938: vv. 656-671).

Además, utiliza las comedias y obras ficcionales para ciertas quejas y reivindicaciones que había difundido en otros ámbitos y por diversas vías (*vid.* capítulos anteriores), como el hurto que se hacía de sus versos y sus obras (en *El halcón de Federico* dirá Perote: “Para ser poeta, hermano, / muy poco abréis menester, / porque no es más de leer / al poeta más cercano, / y hurtalle hasta las razones” [en Pérez y Sánchez Escribano, 1961: 83]) o la importancia de la *varietas* en lo literario, a imitación de la naturaleza, siguiendo un tópico procedente de un verso de Serafino Aquilano, poeta petrarquista de finales del siglo XV: “Et per tal variar natura è bella” (Campana, 1997a: 109-110) (“Buen ejemplo nos da naturaleza / que por tal variedad tiene belleza” en el *Arte nuevo* (vv. 179-180. 2016: 92); “varias partes componen la belleza, / que es bella en variar naturaleza” en *La hermosura de Angélica*; “Si por tanto variar / es bella naturaleza” en *El sembrar en buena tierra*; “Y si por la variedad / es bella naturaleza, / también causará belleza / la mucha diversidad” en *La hermosa Ester*, etc. [*vid.* Pérez y Sánchez Escribano, 1961: 129-135 y más ejemplos aportados por Pedraza en Vega, 2016: 316-317]).

Una forma común de autorreferencialidad son las alusiones metaliterarias en el teatro, que presentan a los personajes como seres creados por un autor (Lope) y conscientes de ello, en un subrayado, a veces irónico, de la ficcionalidad o de la cualidad de creación literaria dentro de la Comedia Nueva, otra “creación” del Fénix.

Encontramos esta metateatralidad<sup>439</sup> por extenso, en la forma más común del teatro dentro del teatro (*vid.* Canonica, 1997 y 2005a), en obras como *Lo fingido verdadero*<sup>440</sup> (Vega, 1992), que puede entenderse como un posicionamiento a través de la acción creadora en el debate abierto sobre la licitud del teatro, un alegato que defiende, como explica Poppenber, que “el teatro como forma teatral, el representar y el desempeñar un papel como forma existencial y manera de vivir es provechoso y necesario para el orden público y la vida social” (1998: 284). Del mismo modo, se ha entendido como una ilustración de la aplicación al texto dramático de las posturas teatrales que defiende en el *Arte nuevo* (Grubbs, 2006).

La comedia, bajo los ropajes de la comedia de santos, pues el protagonista es el futuro san Ginés, ofrece la representación de una representación: Ginés es un representante/autor de comedias/actor que pone en marcha una obra teatral para el emperador Diocleciano aprovechando la materia de la realidad (ficticia, de la comedia): su situación amorosa con Marcela, actriz de la obra. Esto da pie, además de a una obra encuadrada en la pieza teatral, a varios comentarios metaliterarios dirigidos a subrayar la teatralidad o a negarla: “Esto no está en la comedia; / mira que el César nos mira”, “Mas pienso que es artificio / deste gran representante / porque turbarse un amante / fue siempre el mayor indicio”, “Ay cielo, si verdad fuera / la comedia!”, “Sospecho que representan / estos su misma verdad”, “Di que salgan; que ya he dicho / de improviso todo esto; / mira que se acaba aquí este romance”, “pues he representado / mi figura en vuestra historia, / no es razón que el tesorero / os pague”, “¿Es esto representar? [...] / ¿Hablas de veras o no?”, etc. Esta doble dirección de los comentarios está ligada a la *mise en abîme* que supone la obra en ciertos momentos, pues el espectador exterior no sabe a qué atenerse; aunque esté más al tanto de lo que ocurre que los espectadores internos (Diocleciano y compañía), por momentos es complejo discernir si lo recitado son versos de autoría de Ginés o de Lope (si es que los personajes de los actores están improvisando) (*vid.* Dixon, 2013a: 173).

Tras esta primera obra de enredo representado, que produce nuevos enredos en la ficción de primer grado que es *Lo fingido verdadero*, la compañía protagonista representa otra obra, una comedia de santos, y el asunto amoroso se torna en religioso,

---

<sup>439</sup> El concepto de “metateatro” y la terminología asociada suele entenderse en los estudios de Siglo de Oro según lo plantea Abel (1966).

<sup>440</sup> Se ha estudiado también la metateatralidad en otras obras lopianas, desde sus loas (Brioso, 2005) o el entremés *El robo de Elena* (Hernández Valcárcel, 1989) a comedias como *La portuguesa y dicha del forastero* (*vid.* Villarino, 2001), *El mármol de Felisardo* (Hernández Valcárcel, 1989) o *El acero de Madrid* (Zoppi, 2017: 40).



con la conversión al cristianismo, ficcional y real, de Ginés. El juego de identidad de los actores representantes con sus papeles, de los personajes con sus roles<sup>441</sup> y tipos genéricos (“en el tramo final se pasa revista a la distribución de papeles en el seno de una compañía [v. 2914-2965]: galanes, damas, rufianes, muchachos, graciosos, viejos, criados, etc.”<sup>442</sup> [Zugasti, 2011: 67]) y posturas escénicas (*vid.* Rubiera, 2015) y la continua tensión entre realidad y ficción en una trama que subraya a cada paso la barroca teatralidad del mundo, el tópico clásico<sup>443</sup> del *Theatrum mundi*<sup>444</sup> (*vid.* Fischer, 1976-1977), representan muy bien la autorialidad de Lope y la teatralización que tuvo como resultado su vida como autor público. Como dice Mariateresa Cattaneo, “[e]l gran éxito del teatro en el siglo XVII favorece la posibilidad de ver la vida *sub specie theatri*, dando [...] relieve y atracción a los juegos metateatrales que ofrecen al público experto una intensificación de la sorpresa y de la ilusión, la posibilidad de involucrarse en la ficción mirándose reflejados en un espejo” (2008: 256).

Pero no solo el público se ve duplicado: la metateatralidad eleva al segundo grado al autor, que lo es en un doble grado, y que se proyecta, igual que lo hace con el público, hacia la ficcionalidad de la escena, asimilando la consciencia de su doble entidad real y ficcional. Al haber además dos obras insertadas, dos teatros dentro del teatro, la autoría va alargando su sombra, desde la de Lope a la de Ginés, que representa su propia comedia (“DIOCLECIANO Pues hazme una comedia que te agrade, / y quede a tu elección. / GINÉS Haré la mía. / Porque si acaso no te diere gusto / no pierda la opinión ningún poeta”, vv. 1262-1265), y a la de “la imitación / del cristiano bautizado”

---

<sup>441</sup> Dirá Jonathan Thacker en un momento de una interesante reflexión: “metatheatre, the view of life as «already theatricalized» (Abel) may well be a very useful concept for understanding Golden-Age theatre for the reason that society is strictly based on the playing out of roles, the very reason that *comedia* scholar Thomas O’Connor objects to it. The metaphorical equivalence of theatre and life/world has its limits as Wilshire is keen to stress, but the self as separate from role is hardly a developed seventeenth-century Spanish concept or reality. Indeed I would argue that in the *comedia* the individual begins to reveal the emergence of a separate sense of self through role-play. The metatheatrical elements —play-within-the-play, role-within-the-role— are tools of the individual hero(ine) who has registered the theatricality of life, and exploits it in order to fulfil his or her own desires” (Thacker, 2002: 12).

<sup>442</sup> “El catálogo de caracteres resulta de interés para la comprensión de la estructura agencial convencionalizada de la comedia nueva. Téngase en cuenta que ésta quedó pronto configurada como «manera», como conjunto de elementos disponibles para infinidad de combinaciones, manierismo éste que también se advierte en una tipificación de roles, en cierta forma similar al de la Comedia dell’Arte” (Ferrero de Sahab, 1989: 182).

<sup>443</sup> Curtius lo rastrea desde el mundo clásico al Barroco (*vid.* 1995: 203-208).

<sup>444</sup> Dirá Dixon sobre *Lo fingido verdadero* que “[f]undamental en su concepción es la metáfora, difundidísima desde la Antigüedad, del *Theatrum Mundi*. *Lo fingido verdadero* es la primera dramatización española —y acaso la más innovadora— de dicho concepto, que se encuentra después en el *Quijote* (II, 12) como también en *El criticón* (I, 7), asoma en *La vida es sueño* y vuelve a escenificarse en varias obras de Calderón —la más famosa, aunque no la mejor, *El gran teatro del mundo*—. En palabras de Antonio Vilanova, «la idea de la vida-comedia constituye el núcleo central de la obra y el tema insistentemente repetido en todas sus partes» (2013a: 166).

(vv. 2312-2313) que este segundo autor representa en el tercer acto, obra que no tendría autor por su carácter de acción genérica (una conversión cualquiera), pero que puede aludir indirectamente al que por tanto tiempo fue el único Autor, la divinidad (“esto represento yo / porque es mi autor Jesucristo”, vv. 2867-2868), con la que la autoría queda alineada, lo cual hace que Lope acabe identificado con el Creador.

El carácter episódico de la comedia, que tiene una estructura que ha sido designada por ello como “en fuga” o “en cascada” (*vid.* d’Artois, 2005: 181-182), se diluye con la ruptura de la ficción teatral y los momentos comentados de *mise en abîme*, en los que se deja de distinguir si lo visto es representación o realidad, o más bien cuál es el grado de representación que el espectador está presenciando, porque este hecho rompe los niveles autoriales y remite explícitamente al único autor, el que unifica la obra pese a su estructura y grados de representación, el mismo Lope que lo controla todo, omnipresente<sup>445</sup>. La continua proyección de un papel autorial, de una marca, de un rol acorde al “personaje” que Lope conformaba, es una forma de entender las relaciones en el ámbito creativo y social muy acorde con el Fénix (*vid.* Trueblood, 1964: 312-318), y revela una autoconsciencia autorial sin precedentes y de un alcance autorial y filosófico difícil de igualar a no ser por Calderón, que toma su relevo a este respecto (*vid.* Aparicio Maydeu, 2003: 1114).

Otro tipo de aspectos metaliterarios, como los comentarios metateatrales sobre las convenciones de la comedia, sus personajes, situaciones o enredos, han sido ampliamente estudiados, sobre todo como elemento caracterizador del decir del gracioso en la obra de Calderón (*vid.* Ruiz Ramón, 2005; Hernández-Araico, 1986; Pailler, 1980; Barone, 2012). Sin embargo, en el gracioso prelopesco ya podemos encontrar el germen de esa autorreferencialidad como elemento de ruptura de la ficción dramática o punto de conexión entre realidad y ficción (*vid.* Vélez-Sainz, 2009a, 2009b y 2011), y este tipo de apreciaciones aparecen ya constantemente en la Comedia Nueva de Lope (no solo a través de la figura del gracioso): basta echar un vistazo al final de casi cualquier obra dramática lopiana, donde un personaje, normalmente el gracioso, cierra la obra anunciando al público el final de la comedia, con su título incluido.

El que es considerado primera figura de donaire de la comedia de Lope, desde que su propio autor así lo afirmara (en la dedicatoria de *La francesilla* a Juan Pérez de

---

<sup>445</sup> Podríamos añadir omnipotente si atendemos a lo que señala Florence d’Artois, que “[l]a *compositio* de tipo aristotélico implica un plan determinista previo que anula la libertad de los personajes: el autor lo controla todo” (2005: 186).

Montalbán dice que esta comedia “fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a los presentes”), es Tristán, cuya primera intervención es una crítica de la escritura de una carta con un comentario anfibológico (Vega, 1917f; Vélez-Sainz, 2009a). Ahí está el germen de la crítica que el gracioso mismo hace de los temas de la comedia. En bastantes ocasiones estas críticas versan sobre su propio papel como figura del donaire, y será él quien rompa la ilusión dramática aludiendo con esas críticas a las convenciones de la comedia (*vid.* Montesinos, 1967: 62). En *El bobo del colegio* el gracioso Marín, que viene de fingir ser un villano, tiene este guiño metateatral: “¿Qué te parece del brío, / con que el villano fingí? / Bien ganáramos partido / los dos en una comedia” (Vega, 1620a: 255r). En *El Brasil restituido* Machado responderá con un símil teatral autoconsciente sobre su propia expresión: “Soldado. Oye, general de España; oye, español. / Machado. Habla recio, como en las comedias dicen / los que escuchan desde lejos” (Vega, 2010b: 67), y en *La boda entre dos maridos* el personaje de Teodoro dirá: “Cuando yo en España oía / comedias, vi que cansaba / si el galán se enamoraba / luego de aquello que vía; / que con saber que en dos horas / la historia es fuerza acabar, / un mes quisiera esperar / el punto en que te enamoras. / Contigo disculpo aquí / lo que en las comedias veo; / pero ya saber deseo / qué casa y cama” (en Pérez y Sánchez Escribano, 1961: 137). En *El toledano vengado* Fulgencio relata cómo invita a una pícaro pedigüeña a una representación: “Con mi bolsa se remedia / todo ese daño. Después / de haber hecho este entremés, / me convidó a la comedia. / Llevela; gasté la entrada, / el asiento y colación, / y colose, y a traición / la vi con otro abrazada” (Vega, 1616: vv. 628-625), y en *¡Ay, verdades, que en amor...!* los personajes critican una comedia que se acaba de representar colocándose a su salida (lo mismo ocurrirá en *Quien todo lo quiere* [*vid.* Pedraza y Rodríguez, 2009: 49-50 y Serés, 2011: 93-95]):

Martín. [...]

Estos [los jóvenes galanes], don Juan, nunca faltan de la comedia, si es nueva.

Hoy estrenan una brava,

en que la carpintería

suple conceptos y trazas.

Pongámonos a la puerta,

pues ya es hora de que salgan [...]

Fulvio. ¡Buena comedia!

Darío. ¡Extremada!

Fulvio. Por cierto que es mucho hallar,

después de haber hecho tantas,

trazas y concetos nuevos [...]

*Salen dos damas con mantos.*

Primera. ¡Oh, qué gracioso entremés!

Segunda. ¡Qué bien Amarilis habla!  
 Primera. ¡Qué bien se viste y se toca!  
*Vanse. Salen Perseo y Albano.*  
 Perseo. No he visto cosa más rara  
           que las décimas que dijo  
           con tales afectos Arias.  
 Albano. Laurel mereció Cintor  
           por el donaire y la gracia  
           con que dijo aquel soneto. [...]  
 Martín. Aquí un gentilhombre pasa,  
           que viene a ver cómo salen  
           del jaulón las bellas damas (Vega, 1635a: vv. 804-846).

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

Como el que escucha una traza  
 de una comedia, y no advierte  
 qué principios amenaza,  
 qué nombre en otro convierte  
 y qué personas disfraza,  
 y después no entiende nada  
 por más que la escuche atento,  
 así yo, en esta jornada,  
 disfrazar el nombre intento  
 para no llevarla errada.  
 Y con haber advertido  
 el principio que he tomado  
 llevando el nombre fingido,  
 ando en otro disfrazado  
 y queda el caso entendido (Vega, 1917b: vv. 52-66).

En *El guante de doña Blanca*, de *La vega del Parnaso*, un personaje hace referencia a las cualidades del actor: “en cuatro cosas esenciales toca / que ha de tener el buen representante, / que son —para salir con su porfía—: / acción, memoria, lengua y osadía” (Vega, 2015a, I: 210). En esta misma comedia encontramos más momentos metaliterarios, pues los personajes realizan una justa poética improvisada sobre una situación que ha ocurrido anteriormente en la misma comedia, la caída del guante de la dama a la jaula de los leones y la disputa de los galanes para recogerlo a doña Blanca (a pesar de esta pelea ninguno de ellos acaba recogéndolo, lo cual podría interpretarse como una parodia de los galanes de las comedias, pues la discusión por la gallardía se va encendiendo pero cada vez se muestran más cobardes). Además, se lleva a cabo una clasificación de los tipos de sonetos.

Igualmente, en *La vega del Parnaso* encontramos ejemplos de metateatralidad no ligados a la figura del gracioso en la comedia *Las bizarrías de Belisa*<sup>446</sup>. Lucinda compara la estrategia que seguirán contra los amores de Belisa y don Juan con una comedia de capa y espada, en la que ella trazaré el enredo, e invita al conde a que escriba los versos, siguiendo el galán en su respuesta la misma alegoría autoconsciente: “CONDE. Mirad cómo la trazáis, / que resulte en vuestra gloria. / LUCINDA. En toda amorosa historia / no es bien que el fin se presuma. / Mujer soy, y será en suma, / con que disculpada quedo, / mío de amor el enredo, / y vuestra será la pluma. / CONDE. ¡Amor la imprima!” (Vega, 2015a, I: 690-691). En esta misma comedia el gracioso fractura la ilusión escénica planteando la idea de que en la comedia este sería el momento ideal para un movimiento que impida, mediante el efecto-sorpresa (por ejemplo, la entrega de una carta que revele un secreto), que la acción se paralice. Lo hace, además, significativamente, justo antes de que en el discurso de un personaje se nombre el título de la comedia, como se suele hacer en los finales metateatrales de la Comedia Nueva: “FINEA. ...que se vayan, noramala. / JUAN. Acabose. / TELLO. Aquí entra bien: / «Para vos traigo una carta.» / JUAN. ¿Qué habemos de hacer? TELLO. No sé. / JUAN. Ven, que yo lo sé. TELLO. ¿Estas llaman / bizarrías de Belisa?” (Vega, 2015a, I: 704). En *La cortesía de España* el personaje de Zorrilla se nos muestra consciente de las convenciones de la comedia, pues llegando al final de la obra responderá de esta manera: “JUAN. Mi hermana al señor don Jorge / dé la mano. JORGE. ¡Dicha estraña! / ZORRILLA. A falta de buenos, sois / hoy marido de mi ama; / don Juan y Lisardo quedan, / apostaré que se casan” (Vega, 1917e: 3205-3210). El comentario hace referencia, además, a unos versos anteriores de la comedia, en los que el mismo Zorrilla había dicho: “Casamiento de repente / parece boda en comedia, / que en un punto se remedia / por no cansar a la gente” (Vega, 1917e: vv. 2797-2800).

En otra comedia del último Lope<sup>447</sup>, *La noche de San Juan* (1631), las referencias a la propia escritura y representación de la obra (por lo que Dixon escribe que “*La noche de San Juan* anticipa por todo un cuarto de siglo a la meta-pictórica obra maestra de este [Velázquez], es decir, *Las meninas*” [2013b: 280]) y a las convenciones genéricas son tales que ha sido considerada una meta-comedia urbana (Dixon, 2013b: 257-281). *La noche de San Juan* es una comedia compuesta para su representación en

<sup>446</sup> Esta comedia, último manuscrito autógrafo teatral integral, se ha entendido como un último episodio dentro del teatro de la batalla de Lope con los “pájaros nuevos” (vid. González-Barrera, 2010).

<sup>447</sup> Para este marbete y la producción que recoge vid. Profeti, 1996.

Palacio, y este contexto real —en ambos sentidos— de su puesta en escena y circunstancias de creación es comentado por extenso por los personajes de la obra. Don Juan, en un largo parlamento habla del lugar de la representación y cómo estará dispuesto el espacio, las personas ilustres y las luces:

Yo entré con un caballero  
a ver el sitio, Bernardo,  
donde esta noche veremos  
tres soles en una aurora  
que son, sin Edipos griegos,  
rey, reina, y infantes; mira  
todo el problema deshecho.  
Del conde de Monterrey  
el jardín, por los extremos  
que tiene al Prado ventanas,  
dispuso el marqués Crescencio  
por orden del Conde-Duque  
desta suerte: un teatro en medio,  
con más de trecientas luces,  
que han de competir ardiendo  
entre faroles de vidrio  
con duplicados reflejos  
a veinte y cuatro blandones,  
y juntas ellas con ellos,  
a cuantas luces se asomen  
a las ventanas del cielo,  
que como es fiesta, Bernardo,  
que le ha de tener por techo,  
bordarale de diamantes  
porque no parezca negro (Vega, 2004b: vv. 558-582).

A continuación comenta el orden y los autores y poetas de las representaciones que se harán / están haciendo:

Aquí el primero en la dicha  
representará Vallejo  
una comedia, en que ha escrito  
don Francisco de Quevedo  
los dos actos, que serán  
el primero y el tercero,  
porque el segundo que abraza[n]  
los dos dicen que ha compuesto  
don Antonio de Mendoza.  
Pintarte estos dos ingenios  
era atrevimiento en mí,  
y no fuera gloria en ellos,  
porque son tan conocidos  
que solo decirte puedo  
que por partir el laurel  
dividieron el Imperio (Vega, 2004: vv. 583-598).

Tras esto describe los lugares en los que estarán aposentados los reyes y hombres y mujeres de la corte, la decoración del jardín y sus flores, los vestidos que portarán los monarcas y damas, el lugar de los músicos, la pausa que harán los nobles, etc.:

Veranla sus majestades  
dentro de un verde aposento  
que forman arcos de flores,  
porque fue discreto acuerdo  
que todo fuese jardín  
a donde todo era cielo.  
De cortinas carmesíes  
los arcos se cubren dentro,  
que para tales retratos  
estrellas quisieron serlo.  
Tendrán su lugar los condes  
y las damas, previniendo  
añadir cuadro al jardín  
con diferente pretexto,  
porque en vez de ayudar todo  
con tanta fiesta deshecho,  
que del jardín, con más flores  
que hay en los campos hibleos,  
hoy en la Casa del Campo  
han visto los jardineros  
seis fuentes más, y es la causa  
que con justo sentimiento  
lloró de envidia del Prado,  
que aun hay en jardines celos,  
diciendo que le bastaba  
ser en verano e invierno  
ciudad portátil de coches  
con inmortales paseos,  
y afligido, Manzanares,  
que le pareció desprecio,  
juró que habían de verle  
en julio y agosto seco.  
Hay para damas tapadas  
dos teatros, al de en medio  
casi iguales, en que habrá  
disfraces de pensamientos.  
Por lo alto como almenas  
del jardín en cinco puestos  
previenen músicos voces,  
eco el aire, amor silencio,  
porque parezcan en alto,  
de verdes olmos cubiertos,  
ruiseñores al aurora,  
que alternan voces y versos.  
Hecha la primer comedia  
harán colación, y luego  
la comodidad querrá  
pedir licencia y consejo  
a la autoridad cansada,  
y volverán a sus puestos  
los reyes y los infantes,  
con capas de color ellos,  
y la Reina con valona  
quitándole al sol el cerco,  
que es mejor que el de abaninos  
el de diamantes tan bellos.  
Las damas lo mismo harán,  
aunque por falta de espejos  
se miren unas en otras  
cristales para de presto.

Traerán valonas y tocas,  
 mantos de humo y sombreros,  
 que los humos de ser soles  
 aun allí querrán tenellos.  
 Dicen que a todos darán  
 abanillos, y con ellos  
 búcaros de olor, en quien  
 vaya por agua Amor ciego  
 al llanto de los galanes,  
 que han de mirar encubiertos  
 la fiesta, y por ver si amor  
 descubre también deseos (Vega, 2004: vv. 599-670).

Finalmente, habla de la comedia de Lope representada por Avendaño, aquella en la que el personaje está interviniendo, indicando que se ha realizado en un total de cinco días:

Sentados, hará Avendaño  
 una comedia que creo  
 es retrato desta noche,  
 de cuyo confuso lienzo  
 tomó Lope la invención,  
 y se ha estudiado y compuesto  
 todo junto en cinco días (Vega, 2004: vv. 671-677).

No solo Lope se nombra a sí mismo como dramaturgo, sino que nos ilustra sobre las condiciones de la creación de la comedia donde lo expresa y sobre el autor de comedias que la llevó a escena en la noche de san Juan de 1631 en Palacio, haciendo del deíctico “desta noche” una referencia metateatral muy clara en relación con el título de la comedia autocomentada.

Además de esta cualidad de meta-comedia por las referencias a su composición y representación, *La noche de San Juan* incorpora alusiones a convenciones de la Comedia Nueva y al lenguaje poético por parte del gracioso Tello y de otros personajes, tanto masculinos como femeninos. La comedia comienza con una conversación entre Leonor e Inés que está entre lo metaliterario y la crítica al lenguaje latinizante:

DOÑA LEONOR	No me podrás dar alcance sin un romance hasta el fin.
INÉS	Con achaques de latín hablan muchos en romance.
DOÑA LEONOR	Las destemplanzas de amor no requieren consonancias.
INÉS	Si sabes mis ignorancias, lo más claro es lo mejor.
DOÑA LEONOR	¿Tengo de decir, Inés, aquello de «escucha»?
INÉS	No, porque si te escucho yo, necio advertimiento es (Vega, 2004b: vv. 9-20).



Más adelante Tello, sin tener cómo saberlo, anuncia que las damas están escuchando lo que conversan los galanes, como es común que hagan los personajes de las comedias: “No hay secreto sin espía; / las dos escuchando están” (Vega, 2004: vv. 276-277). Todavía en el primer acto, en conversación con Inés, Tello habla de poesía e invención para justificar sus intervenciones:

como dicen los poetas,  
que son quien las ve nacer.  
INÉS ¿Cierto?  
TELLO Puédeslo creer.  
INÉS ¡Qué mentiras tan discretas!  
TELLO Espántome yo de quien  
no sabe que la poesía  
es moral filosofía,  
y que se adorna también,  
como de sentencias graves,  
de fábulas, cuales son  
el fénix, oposición  
del sol en drogas suaves.  
Dime, ¿quién oyó cantar  
al cisne? Pues desafortunadamente  
nacer al alba se advierte  
la perla en conchas del mar.  
¿Quién sabe que si primero  
mira al basilisco el hombre,  
le mata trocando el nombre?  
¿Quién, cuando corre ligero  
por el mar un galeón,  
la rémora le detiene?  
Pues esto misterio tiene,  
hermosura e invención (Vega, 2004: vv. 983-1006).

Doña Blanca y Antonia, dama y criada, protagonizan también otro momento metateatral de autoconsciencia y unión entre realidad de la fábula y ficción muy interesante. Antes de relatar doña Blanca cómo conoció a don Pedro, en plenas quejas por su situación, dirán lo siguiente:

ANTONIA Toma un libro que hay aquí  
de comedias.  
DOÑA BLANCA ¿Para qué?  
Pues si es de amores, yo sé  
que él puede buscarla en mí.  
¿No has visto aquellos afectos  
tan vivos de dos amantes?  
Pues di a los representantes  
que vengan a hurtarme afectos.  
ANTONIA A lo menos tú pudieras  
imitar sus relaciones,  
con que tus locas pasiones,  
amorosa, entretuvieras.  
DOÑA BLANCA Bien dices, y tú serás  
la criada de la dama.  
ANTONIA Di, que ya el vulgo te aclama  
si acción a los versos das,

porque en muchas ocasiones  
que prevenirle pretende,  
celebra lo que no entiende,  
no más de por las acciones (Vega, 2004: vv. 1243-1262).

En otro momento se comenta el precio del papel y su hace una chanza con los malos poetas:

FABIO Buena invención la de la plata.  
LEANDRO Buena,  
con el papel, que más que plata suena,  
que ya vale el papel como la plata,  
tanto gastan procesos y poetas,  
que libranzas, por Dios que andan secretas.  
FABIO Uno conocí yo, y era tan franco,  
que trocaba lo escrito por lo blanco;  
pero no pudo hallar quien lo trocase (Vega, 2004: vv. 2264-2271).

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

DON ALONSO La novedad, don Félix, siempre agrada,  
sea en razón o en sinrazón fundada.  
Mirad que aun la poesía  
no habla ya la lengua que solía.  
¿No habéis visto la máquina estrellada,  
cuando la noche, muda y enlutada,  
natural de Chinchón y de pulgares,  
teñidos con hollín los aladares,  
saca medio dormida el negro coche?  
¿No habéis visto en las manos de la noche  
el nuevo infante día  
nacer dando alegría  
a las aguas y flores?  
¿No habéis visto después cantar amores  
los dulces pajarillos,  
al esconderse los armados grillos  
entre los alcaceres?  
¿No habéis visto con naguas las mujeres  
sin anchos verdugados y abaninos,  
y los chapines de bordados finos,  
que fueron en sus madres de badana?  
¿No habéis visto espumosa la mar cana  
sorberse naves como huevos frescos?  
¿No habéis visto en jubones y griguescos  
tanto algodón que aun el andar reporta?

Pues si no lo habéis visto, poco importa.  
DON FÉLIX ¡Qué notable frialdad!  
DON ALONSO Úsase ahora (Vega, 2004: vv. 1563-1589).

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

La obra más importante en este sentido, porque puede ser leída en su totalidad como una autoparodia de la comedia lopianca, como ha hecho Pedraza (1981a), es *La Gatomaquia*. En esta hilarante obra burlesca introducida en las *Rimas de Burguillos*, los personajes son gatos<sup>448</sup> (Zapaquilda, Marramaquiz y Micifuf<sup>449</sup>) que viven enredos a la manera de las comedias de capa y espada, inspirados en la historia de Paris y Helena (“el suceso estupendo / del robo de su esposa / (Elena de gatas)” [Vega, 1982: 193]), y gravitando en torno a la locura de celos tomada de Ariosto y su *Orlando furioso*, de la que se ha considerado tradicionalmente parodia *La Gatomaquia* (Vega, 1982: 17-20). Aunque la composición es una epopeya burlesca con un final típico de la epopeya clásica, tanto la extensión (2802 versos) como los conflictos y enredos amorosos de capa y espada, duelo incluido, son similares a la comedia urbana y a su propia historia amorosa de juventud, por lo que es una post-*Dorotea* aún más distanciada, además de que la materia narrada en el poema (la acción) sirvió de argumento a una comedia dentro de la propia obra, terminada con un alegre fin de fiesta a cargo de los músicos (“y para celebrar el casamiento / llamaron un autor de los famosos, / que estando todos en debido asiento, / en versos numerosos, / con esta acción dispuso el argumento, / dejando alegre en el postrero acento / los ministriles, y de cuatro en cuatro / adornado de luces el teatro” [Vega, 1982: 228]).

---

<sup>448</sup> “Los antecedentes de *La Gatomaquia* hay que buscarlos en la propia obra de Lope. Tanto Miguel Herrero García, en su trabajo *La fauna en Lope de Vega*, como Leontine Salembien, en su artículo «Le vocabulaire du Lope de Vega», han dejado sobradamente demostrada la afición del «Fénix de los ingenios» a introducir en su obra felinos domésticos” (Pedraza, 1981a: 566). Recordamos que la palabra latina *felis* significa *gato*, lo cual explicaría claramente esta afición.

<sup>449</sup> Para un estudio de la intención paródica de los nombres de los más de cincuenta gatos de la obra *vid.* Vila-Belda, 2003.

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

Su *affaire* con Elena Osorio y Perrenot de Granvela detrás de la felina historia queda patente en muchos de los pasajes (Rozas proponía también leer toda la obra en clave [1990: 157]):

No sé por cuál razón puso los ojos  
en Micifuf, quitándole al primero,  
con súbita mudanza,  
el antiguo favor y la esperanza.  
¡Oh, cuánto puede un gato forastero,  
y más siendo galán y bien hablado,  
de pelo rizo y garbo ensortijado!  
Siempre las novedades son gustosas:  
no hay que fiar de gatas melindrosas.  
¿Quién pensara que fuera tan mudable  
Zapaquilda crüel y inexorable,  
y que al galán Marramaquiz dejara  
por un gato que vio de buena cara,  
después de haberle dado  
un pie de puerco hurtado,  
pedazos de tocino y de salchichas?  
¡Oh, cuán poco en las dichas  
está firme el amor y la fortuna!  
¿En qué mujer habrá firmeza alguna?  
¿Quién tendrá confianza,  
si quien dijo mujer dijo mudanza? (Vega, 1982: 92-93).

La obra se abre con un soneto de doña Teresa Verecundia a Tomé de Burguillos en el que se hace referencia directa a Lope y se compara al licenciado con Homero y Garcilaso de una forma jocosa: “Bien merecéis un gato de doblones, / aunque ni Lope celebréis, o el Taso, / Ricardo o Godofredos de Bullones; // pues que por vos, segundo Gatilaso...” (Vega, 1982: 70). La referencia en tercera persona al autor real de la obra, que se repetirá más adelante (“Oh tú, don Lope, si por dicha agora / por los mares atlánticos navegas”; “y no permitas, Lope, que te espante” [1982: 167 y 169]), rápidamente encuentra su contrapartida en las afirmaciones del narrador, que encarnan

las quejas del Lope que se esconde detrás: “también hay hombres que se dan a gatos / por olvidos de príncipes ingratos” (Vega, 1982: 73).

Las convenciones literarias y de la Comedia Nueva se suceden, autocomentadas por los eruditos e irónicos gatos protagonistas. Los presentes que se hacen los amantes se vuelven paródicos cuando son del gusto de los gatos (“vio que el papel decía: / «Dulce señora, dulce prenda mía, / sabrosa (aunque perdone Garcilaso, / si el consonante mismo sale al paso) / más que la fruta del cercado ajeno; / ese queso, mi bien, ese relleno / y esas cintas de nácar os envío, / señas de la verdad del amor mío.»” (Vega, 1982: 102), y la inserción de citas de los clásicos que realizaba Lope como tantos autores resulta paródica por el desmemoriado narrador (“Y como Ovidio escribe en su *Epistolio*, / que no me acuerdo del folio, / estas heridas del Amor protervas / no se curan con hierbas” (Vega, 1982: 105-106). La obsesión por el linaje y demostrar la nobleza, que es tanto tópico de la época como característica definitoria de Lope, sobre todo en un periodo de su vida (*vid. supra* 4.1.1.1), aparece también aquí parodiada en la disputa entre Micifuf y Marramaquiz:

¿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? (Vega, 1982: 134)  
[...]  
«Gallina Micifuf—dijo furioso,  
el hocico limpiándose espumoso—,  
blasonar en ausencia  
no tiene de mujeres diferencia.  
Yo soy Marramaquiz, yo noble al doble  
de todo gato de ascendiente noble:  
si tú de Zapirón, yo de Malandro,  
gato del macedón Magno Alejandro,  
desciendo, como tengo un pergamino  
pintado de colores y oro fino;  
por armas un morcón y un pie de puerco,  
de Zamora ganados en el cerco,  
todo en campo de golas,  
sangriento más que rojas amapolas,  
con un cuartel de quesos asaderos,  
roeles en Castilla los primeros (Vega, 1982: 137-38).

La apelación a las musas es otro tema de parodia, pues son aquí “gatíferas”: “escucha en voz más clara que confusa / mi gatífera musa” (1982: 169); “Mas ya, Musas, es justo / que me deis vuestro aliento y vuestro gusto, / canoro, sí, mas claro, / que parezca de un nuevo Sanazaro: / denme vuestros cristales en los labios, / que de ignorantes me los vuelvan sabios” (Vega, 1982: 180). La erudición de los gatos también

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

En el requerimiento a las musas hemos visto (“canoro, sí, mas claro”, que es además parodia directa del estilo gongorino) también otro elemento recurrente de *La Gatomaquia*, que tiene relación con la autorreferencialidad, por cuanto alude al lenguaje, que es la defensa del estilo claro que Lope llevó a cabo a lo largo de toda su carrera literaria, y la crítica a los poetas cultos y los malos poetas. Lo podemos ver desde el soneto introductorio dirigido a Tomé (de Burguillos): “Con dulce voz y pluma diligente, / y no vestida de confusos caos, / cantáis, Tomé, las bodas, los saraos / de Zapaquilda y Micifuf valiente” (Vega, 1982: 69). A lo largo de la narración también hay varios momentos de semejante parodia de lo culterano: “Y luego, con melífera blandura, / le dijo en lengua culta: / «Si tu amor dificulta / el que me debes, en tu agravio piensas / tan injustas ofensas;” (Vega, 1982: 98); “cantaron un romance, que por ella / compuso Micifuf, poeta al uso, / que él tampoco entendió lo que compuso”, y a continuación relata “bárbaras proezas / y hazañas de rufianes” criticando a los que escriben para el vulgo frente a los poetas eruditos y virtuosos, que no obtienen premio, en lo que parece una autoalusión entre irónica y quejumbrosa: “que estos son los valientes capitanes / que celebran poemas / de aquellos que, en extremas / necesidades, viven arrojados / al vulgo, como perros a leones; / que la virtud y estudios, mal premiados, / mueren por hospitales y mesones” (1982: 125-127).

La parodia de la materia pastoril, que se entrevé en las referencias a la erudición y el hablar culto de los gatos, se da en otras obras de Lope, como *La Dorotea*, donde don Bela, tras escuchar un poema pastoril, responde:

DON BELA.— Es excelente; pero yo me atengo al moro.

DOROTEA.— ¿Por qué, señor don Bela?

DON BELA.— Porque esto de pastores, todo es arroyuelos y márgenes, y siempre cantan ellos o sus pastoras: deseo ver un día un pastor que esté asentado en banco, y no siempre en una peña o junto a una fuente.

DOROTEA.— ¡Jesús, qué gracia!

DON BELA.— Sea verdad que Teócrito y Virgilio, uno griego y otro latino, escribieron bucólicas (Vega, 1996: 212-213).

Pero no solo es este Lope final *de senectute* el que se permite la autoparodia, pues ya en la temprana *Arcadia* podemos encontrar este rasgo humorístico desde el

comienzo, cuando tras la minuciosa descripción del campo arcádico el narrador se disculpa ante los lectores indicándoles que ese parlamento es obligada convención. Además, las respuestas de algunos pastores delatan la irritación por la erudición característica del género, como cuando Frondoso le replica a Anfriso que se deje de revolver Plinius, y el propio Anfriso le reprocha a Galafrón que le enumere enciclopédicamente las propiedades naturales de las cosas. Los comentarios del narrador ante la erudición de la “Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro” también tienen tono de burla, como el momento en que la voz narrativa acompaña el mito sobre el nacimiento de Baco con un “que es una filosofía harto ridícula” (Vega, 2012a: 51). La vuelta de tuerca llega cuando, unos años después, Lope escribe una comedia, *La Arcadia*, que es en sí misma una parodia de la *Arcadia* de 1598, la cual contenía parodias ella misma (*vid.* Serés, 2011: 106-110).

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

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

#### **4.2.4 Heteronimia**

Hemos hablado en capítulos anteriores de la pseudonimia y la expresión de sentimientos e ideas propias a través de los personajes de ficción, tanto en comedias como en otro tipo de géneros. En relación a estas formas y durante toda su carrera, Lope practica una estrategia de construcción del yo en la dicción del otro que es la escritura de monólogos dramáticos. En obras no líricas, sobre todo las comedias, Lope escribe continuamente tiradas de versos en los que los personajes se construyen en su discurso, además de construir el espacio (*vid.* Rubiera, 2005) y el tiempo o de narrar la trama

anterior o paralela. Ya hemos visto cómo en determinados momentos la voz de Lope, sus ideas, quejas o su biografía se entrevé de forma puntual en estos personajes, pero siempre retomando las convenciones del género dramático, cumpliendo los personajes con lo que se espera de ellos según su estereotipo, clase social, etc. En el género lírico la creación de monólogos dramáticos extensos no es tan habitual, a excepción de en las églogas, pero es una práctica que Lope lleva a cabo en diferentes ocasiones, acercando por un lado la lírica al teatro, que tan bien conocía, y por otro a la heteronimia, la creación de una personalidad y una voz elocutiva definidas diferentes a la del autor.

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

En el monólogo de Apolo, que lamenta la infame turba de malos poetas que lo invocan, Lope habla por boca del dios en lo referente a la mordacidad y el plagio por parte de malos poetas que lo desdeñan y satirizan y quienes desprecian su obra. En el de Platón, Lope mismo toma la palabra a continuación del filósofo para llevar a su caso lo que ha hecho decir a aquel (“Esta verdad supuesta, y aplicando / lo que dijo el Filósofo a mi intento...”); en el monólogo de Lucindo, su biografía amorosa plasmada en la voz



del personaje ha hecho considerarlo pseudónimo y portavoz del autor, y la frecuente red de alusiones a sus vivencias sentimentales es “[u]na de las más importantes categorías de intervenciones paramiméticas del yo-lírico” (Trambaioli en Vega, 2005a: 122). En el romance a san Juan Bautista es evidente que una serrana del Jordán no podría haber compuesto esos versos, pese a su carácter popular, de manera que hay que hacer una lectura que tenga en cuenta la capacidad y autorialidad lopiana sobrepuesta para no pensar en la falta de decoro. Muchos de estos monólogos son de personajes conocidos, mitológicos o históricos, como Apolo o Platón, otros de personas desconocidas o inventadas, como la serrana o Antonio de Otero y Lanoye, cuya identidad se desconoce. Es en esta dirección, la de la creación de todo un personaje, no solo de la voz elocutiva de alguien ya existente, donde se encamina hacia la heteronimia más plena que practicará en su última etapa, la de *senectute*, con las *Rimas de Burguillos*.

Hemos visto en el capítulo anterior cómo Lope, desde la seguridad en su escritura, realizó en numerosas ocasiones autoparodias de los géneros que practicaba y sus convenciones, de sus obras y de sí mismo. En la etapa final de su carrera la escritura de un poemario completo atribuido a un heterónimo de su creación le permite no solo seguir criticando, esta vez desde la burla y la sorna más disparatadas, ciertos aspectos que venían preocupándole en esta última etapa, como la gongorización de la lírica hispánica y la pérdida de la tradición llana y clara de la poesía castellana, sino también practicar un conceptismo de agudezas muy quevediano (Blanco, 2000, Gargano, 2001 y Llamas Martínez, 2003: 138-146), mostrar su lado más desengañado de esta etapa final desde una perspectiva humorística (Pedraza, 1978 y 1981a) o parodiar el petrarquismo y el amor cortés (Pedraza, 1981b; Gómez, 1996; Sánchez Robayna, 1983; Mascia, 2002; Pérez Boluda, 2006) que tanto había practicado —primero con las *Rimas* (1602-1604), más adelante con su *contrafactum* a lo divino, las *Rimas sacras* (1614), y años después insertándolo en el relato mitológico o dándole un acento neoplatónico en *La Circe* (1624)—, lo mismo que parodiarse a sí mismo<sup>450</sup> (Tomé era, como él, intelectual, enamorado, natural versificador, etc.)<sup>451</sup>.

---

<sup>450</sup> Carreño dirá que “es también un compendio y una compleja parodia de pronunciamientos líricos previos (de Belardo, Zaide y Fabio)” (2002: 17).

<sup>451</sup> Resulta significativo que un poemario en el que Lope refunda la tradición en la que se había inscrito, se autoparodia y renueva humorísticamente el petrarquismo, sea a su vez imitado y tomado como modelo por autores algo más jóvenes, que encuentran en este camino la forma de continuar la línea petrarquista siguiendo muy de cerca a Lope. Un ejemplo clarísimo es Francisco de Reguera en la recientemente recuperada *La lira y la zampoña (Primera parte de las Rimas humanas)* (2017), donde los editores detectan claras huellas de las *Rimas de Burguillos* (Grigoriadu y Conde Parrado en Reguera, 2017: 36).

Las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) son exteriormente parte de una corriente antipetrarquista (*vid.* Vitiello, 1973), pero a la vez esta compilación es la originalísima manera que encuentra Lope para seguir utilizando el material poético heredado de la tradición renacentista y que era tan de su gusto sin caer en la repetición estilística, que hubiera sido anacrónica, ni en las trampas del gongorismo más ortodoxo, sino re-creándose a sí y a su poesía anterior. Según Pedraza, “[l]a rescritura se convierte así en una muestra de fervor por la tradición y un signo más del desbocado y fértil narcisismo del Fénix. Al recrear formas y temas petrarquistas, recrea, refunde, vuelve a contemplar su propia poesía” (1998: 111).

Veamos algunos poemas de Lope de Vega pertenecientes a las *Rimas de Burguillos*. Hemos de tener en cuenta que son composiciones que están insertas en una obra configurada, estructurada e impresa como tal obra (lo cual, como vimos en capítulos anteriores, no era habitual, y lo que representa una de las revoluciones de Lope, la prontitud en la impresión de todo tipo de obras y géneros, con lo que no podemos entender estos poemas de forma independiente, sino fijándonos en la obra en la que se insertan). Observando la portada vamos a comenzar a ver algunos elementos importantes: todas las composiciones que contiene el volumen de rimas son atribuidas por Lope de Vega a un escritor del que él se dice mero editor: Tomé de Burguillos. A pesar de esto podemos estar seguros de que es de Lope, aunque en el pasado hubo quien argumentó la existencia real de Burguillos y su autoría (*vid.* Huarte, 1922).

Burguillos es un nombre con resonancias literarias, pues había varios poetas más o menos coetáneos de Lope cuyo apellido era Burguillos. Quizá por eso Lope escogió ese nombre cuando empezó a utilizarlo en 1620 en la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al Bienaventurado San Isidro en las fiestas de su Beatificación*. Allí, como recuerda el maestro Juan Manuel Blecua, se proporcionan datos sobre el mismo: natural de Navalagamella, que dedicó poemas burlescos a cada uno de los nueve certámenes, por lo que recibió “doscientos escudos de premio [...] en una cédula sobre los bancos de Flandes, y aunque el referido Maestro<sup>452</sup> era graduado en su Facultad, era tan ignorante de la Cosmografía marítima, que llaman Hidrografía, que no sabía que estos bancos estaban en la mar” (en Vega, 1976: XXVI-XVII). Reaparece en las *Fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de su*

---

<sup>452</sup> En las rimas que llevan su nombre Lope modificó el rango de Burguillos de Maestro a Licenciado, lo cual sigue una lógica temporal continuadora de la ficción, pues en el curso de un decenio pudo haber seguido sus estudios y haber obtenido un grado superior.

*Bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, cuya relación hizo Lope, a modo de reportero (vid. Ettinghausen, 2000). Y en estas de 1622, en que dedicó poemas humorísticos a los distintos combates o certámenes poéticos, no obtuvo premio alguno. Por ello Lope lo satirizó en la relación final en el romance panegírico de los poetas justadores, a modo de vejamen:

¿Nada pides, nada intentas?  
¿Siempre has de estar pobre y necio,  
filósofo de ti mismo,  
entre dos libros y un huerto?  
[...]  
Muchas honras; muchas honras;  
provechos, nunca provechos.  
Dios te consuele, Burguillos,  
mientras reparto los premios (Vega, 1777a: 422).

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

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

#### **Del maestro Burguillos**

Por iros a Francia andáis,  
Lope; mas yo no lo creo,  
porque muy sin pies os veo,  
si no es que en los versos vais.  
¿Tan desesperado estáis?  
¿Tanta es la cólera? ¿Tanta?  
Que vais a Francia me espanta;  
pero tanto habéis cantado  
que presumo que os ha dado  
algún mal en la garganta (Vega, 2015a, II: 729).

El personaje de Burguillos ya era famoso en 1621, como lo prueba el que

aparezca mencionado en un soneto de Góngora dedicado “A los mismos”, es decir, “A los apasionados por Lope de Vega”, a quienes dirige el texto anterior. Fijémonos en el verso segundo del primer terceto:

«Aquí del Conde Claros», dijo,  
y luego se agregaron a Lope sus secuaces:  
con *La Estrella de Venus* cien rapaces,  
y con mil *Soliloquios* solo un ciego;

con la Epopeya un lanudazo lego,  
con *La Arcadia* dos dueñas incapaces,  
tres monjas con *La Angélica* locuaces,  
y con *El Peregrino* un fray borrego.

Con *El Isidro* un cura de una aldea,  
**con *Los pastores de Belén Burguillo***,  
y con *La Filomena* un idiota.

Vinorre, Tifis de *La Dragontea*,  
Candil, farol de la estampada flota  
de las Comedias, siguen su caudillo (Góngora, 1972: 550).

Este Conde Claros, personaje del romancero, y que se identifica con Lope por su nombre, que hace referencia a la claridad y llaneza que este solía ostentar, es quien firma el soneto prologal de estas *Rimas de Burguillos*, incluyéndolo entre los poetas ya clásicos que admira, dándole un lugar en el Parnaso y haciéndolo por tanto poeta laureado:

#### EL CONDE CLAROS AL LICENCIADO TOMÉ DE BURGUILLOS

España, de poetas que te honran,  
Garcilaso es el príncipe, el segundo  
Camoës, tan heroico, tan fecundo,  
que en repetido sol su nombre adoran.

Figueroa y Herrera te decoran,  
los dos Lupercios y, admirando el mundo,  
Borja, de cuyo ingenio alto y profundo,  
la pura lengua y arte se mejoran.

Sin estos, o provectos o noveles,  
que a número no puedo reducirlos,  
pero entre tantas plumas y pinceles,

viva vuesa merced, señor Burguillos,  
que más quiere aceitunas que laureles,  
y siempre se corona de tomillos (Vega, 2005b: 118).

No es el Licenciado Tomé de Burguillos un personaje que se mantenga inmutado a lo largo de toda la producción literaria del Fénix. Experimenta una evolución. Al principio, cuando aparece en las justas isidriles de 1620 y 1622, es poco más que un pseudónimo para poder presentar poemas en un concurso en el que Lope, como

mantenedor, no puede abusar de su nombre, y también una forma de separar la poesía burlesca de la grave. Después, con el paso del tiempo, y ya en el ciclo *de senectute*, se convierte en algo mucho más complejo. Tomé de Burguillos ha sido entendido por la crítica como un autor real (hasta hace no demasiado), como *alter ego* de Lope (Mascia, 2001), como máscara (*vid.* Carreño, 2010b), como *persona*, como pseudónimo (Cuiñas en Vega, 2008b) y como heterónimo. Esta última visión de Burguillos como heterónimo ha sido estudiada por Juan Manuel Rozas (1990: 197-220), que ha llegado a la conclusión de que, aunque sea este un heterónimo “en conflicto” o “autobiográfico”, puede considerarse, como los de Machado, Max Aub o Fernando Pessoa, un heterónimo, y no un simple pseudónimo. Rozas sigue a Pessoa para explicar que un heterónimo perfecto necesita cumplir al menos con tres características (una externa, dos internas): 1) la creación de un personaje (entre lírica, dramática y narrativa) que es la fabulación voluntaria de un escritor distinto a uno mismo, un personaje que escribe versos; 2) un verdadero desdoblamiento del autor, lúcido y voluntario, con dominio de la inteligencia sobre la emoción; 3) una situación de despersonalización aceptada en la que uno llega a escribir sentimientos distintos a los propios y aun opuestos. Es decir, que al escritor le dicta un ente de ficción (1990: 215-220). Lope se queda con Burguillos a medio camino en el aspecto interno, pues a veces el desdoblamiento es más bien reduplicación burlesca de sí mismo, pero puede considerarse aun así el primer heterónimo de nuestras letras y de los primeros que se conocen en la historia de la literatura, además de uno de los más originales y de mayor calidad de las letras españolas, porque, como explica Torres, “[t]he false Burguillos subject is much more dynamic than a mask, *alter-ego* or pseudonym” (2008a: 282). Burguillos es más heterónimo que máscara, porque su pluma revela y deshace las máscaras lopescas anteriores, y una estrategia de tal calibre solo puede llevarla a cabo un Otro distanciado que vaya disolviendo sus otras creaciones y disfraces. Carreño explica que Burguillos “[e]mblematiza, a modo de metapoema, la risueña carcajada de quien, ya desde su vejez, se contempla en doble cara de sí mismo. Recompone, reconstruye y deshace [...] las máscaras de todos sus otros: galán joven/galán viejo; ninfa bella/lavandera tosca; pluma de cisne/pluma de pato; atractivo clérigo/envejecida sotana” (Carreño, 2003b: XIX). Lope no puede evitar el deslizamiento de elementos autobiográficos o de una voz elocutiva cercana a la que presenta en su lírica convencional (en el sentido de sin heterónimo, o confesional), pero esto se debe por una parte a la cualidad de recopilación que tiene el conjunto de rimas, que recoge ciertos poemas que Lope no escribiría

específicamente para la ocasión, y por otra a su tendencia a inmiscuirse en cualquier línea discursiva, lírica, dramática (hemos visto algunos ejemplos en el capítulo anterior), narrativa (veremos ejemplos en el siguiente capítulo) de sus obras, como estrategia de marcación de la huella autorial. De la misma forma que no decimos que en sus comedias o en sus obras narrativas es Lope mismo el personaje porque entreveremos unos versos con los que lo identificamos, o el narrador, aunque por momentos la instancia autorial se cuele en su diégesis, no podemos negar la heteronimia de Burguillos porque identifiquemos algunos de los versos o incluso poemas por el reconocimiento efímero de Lope en Burguillos. Burguillos es, más bien, un heterónimo de pleno derecho con ciertas estrategias autoriales paralelas a la heteronimia que no son ajenas a otras obras del Fénix.

A pesar de que algunas veces Burguillos y su decir poético no difieren mucho de Lope, o le sirve a este para poder decir libremente el Fénix lo que la máscara y la burla le permiten (por eso Torres lo llama “the ventriloquizing Tomé de Burguillos” [2008a: 275], y García Santo-Tomás habla del ventrilocuismo de Burguillos como una construcción dialógica muy rentable en los juegos de máscaras poéticas [2000b] y Rozas ve en una segunda lectura que Burguillos está a mitad de camino entre el *alter ego* y el heterónimo cuando lanza sus dardos poéticos como Burguillos a Pellicer<sup>453</sup> [1990: 202-203]), sí se ve claramente una intención de distanciamiento y desdoblamiento, una inmersión en la expresión dialógica múltiple (*vid.* González Maestro, 1998), un afán de crear una voz poética que sea claramente ficticia y diferenciada del yo poético personal, una “contravoz” (García Santo-Tomás, 2000b: 288). Esta intención la vemos en varios elementos: en la portada, en la que se atribuye a Burguillos la obra y a Lope la edición; en el retrato, en el que aparece con su nombre en el lugar donde en general aparecía el autor real; en la dedicatoria al duque de Sessa; en el Advertimiento al lector, donde crea una pequeña biografía y un retrato de su personalidad; en la fabulación que supone que Burguillos hable de Lope en tercera persona; o en la diferenciación de los gustos del heterónimo y el autor real.

A Tomé de Burguillos, “que no es persona supuesta, como muchos presumen, pues tantos aquí le conocieron y trataron” (Vega, 2005b: 115), el Fénix llega a inventarle, como decíamos, una breve biografía. Esta sola afirmación refleja ya la indudable voluntad de heteronimia. Además, en la dedicatoria al Duque de Sessa y en el

---

<sup>453</sup> En esta época *de senectute* arremeta también contra él en *La Dorotea* (*vid.* López Bueno, 2005).

Advertimiento al Señor Lector, habla del mismo como si de un individuo real se tratase. A Sessa le indica que “Siempre conocí en el Licenciado Tomé de Burguillos un afectuoso deseo de dedicar a vuestra excelencia alguno de sus escritos, y, por no defraudar su ánimo, ofreciéndose ocasión de dar estas Rimas a luz, se las presento a vuestra excelencia en su nombre [...]”, con lo que se observa una clarísima voluntad de crear el heterónimo, de dar existencia verdadera, independiente de la del inventor, de la de Lope, al personaje. Al lector le comunica que Burguillos “se fue a Italia”, pero que “antes 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*, poema verdaderamente de aquel estilo singular y notable, como vuestra merced lo podrá experimentar leyéndole. Ante el interés de su creación y ante la ausencia de otras obras”, continúa, “inquirí y busqué entre los amigos algunas rimas, a diferentes sujetos, de suerte que se pudiese hacer, aunque pequeño, este libro, que sale a luz como si fuera expósito” (Vega, 2005b: 114).

Quiere transmitir algunos datos de su vida, comunica que era conocido en las justas poéticas por los poemas que presentaba. Destaca “el deslucimiento de su vestido”, su sotana raída. Notifica su formación universitaria, pues estudió “en Salamanca, donde yo le conocí, y tuve por condicípulo, siéndolo entrambos del doctor Pichardo, el año que llevó la cátedra el doctor Vera. Fue general en las Humanas y no particular en alguna ciencia, a cuyas noticias le ayudaron las lenguas comunes, que fuera de la griega sabía, y que nunca quiso estudiar, porque decía que hacía más soberbios que doctos a muchos que apenas pasaban de sus principios” (Vega, 2005b: 114-115).

Especifica que su dama es auténtica, y que “debió de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse, o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados” (Vega, 2005b: 115). De carácter “humilde y de buena intención”, tanto, que “preguntándole yo un día que en qué lugar le parecía que estaba su ingenio con los que en España habían escrito, y escribían, me respondió: «Haced una lista de todos, y ponedme el último»”. Sufrió las inclemencias de la fortuna, los ataques de sus enemigos y los menosprecios de los poderosos: “Desfavoreció a nuestro Tomé de Burguillos la fortuna cuanto él se burlaba della, tolerando con prudencia sus trabajos, y las plumas y lenguas de sus enemigos, que en muchas ocasiones engañaron los oídos de los príncipes con testimonios para que no le estimasen”, y, concluye, “aunque era naturalmente triste,

nadie le comunicó que no le hallase alegre” (Vega, 2005b: 115-117). Tan real es Burguillos que el propio Ribalta, “pintor famoso entre españoles de la primera clase”, hizo su retrato en lienzo. En el que se sitúa al inicio de la obra aparece un Burguillos que se identifica con su nombre, aunque el retrato se parezca mucho a otros que se conservan de Lope. Aparece con la corona de laurel, aunque su pose no es de triunfo, su gesto es serio (a pesar, además, del carácter lúdico de la obra). En el soneto prologal del Conde Claros ya nos dice que: “más quiere aceitunas que laureles, / y siempre se corona de tomillos”.

Y se entiende mejor esta alusión en un poema posterior de “Burguillos”:

CUENTA EL POETA LA ESTIMACIÓN QUE SE HACE EN ESTE TIEMPO DE  
LOS LAURELES POÉTICOS

Llevome Febo a su Parnaso un día,  
y vi por el cristal de unos cancelos  
a Homero y a Virgilio con doseles,  
leyendo filosófica poesía.

Vi luego la importuna infantería  
de poetas fantásticos noveles,  
pidiendo por principios más laureles  
que anima Dafnes y que Apolo cría.

Pedile yo también por estudiante,  
y díjome un bedel: «Burguillos, quedo,  
que no sois digno de laurel triunfante».

«¿Por qué?», le dije. Y respondió sin miedo:  
«Porque los lleva todos un tratante  
para hacer escabeches en Laredo» (Vega, 2005b: 130-131).

El soneto prologal, supuestamente del Conde Claros al Licenciado Tomé de Burguillos, sigue con el juego autorial. Solo en la aprobación de Quevedo se hace notar, veladamente, a quién corresponde realmente la obra<sup>454</sup>: “El estilo es, no sólo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume vitorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre” (Vega, 2005b: 109-110)<sup>455</sup>. No es raro, por cierto, que sea Quevedo quien firme una de las aprobaciones de la obra, puesto que mantenía

---

<sup>454</sup> Puede interpretarse también que Quevedo sigue el juego afirmando que el estilo de los poemas de “Burguillos” se parece al de Lope, su (supuesto) editor.

<sup>455</sup> Hace alusión Quevedo a la ya célebre expresión “es de Lope”, que se utilizaba en su época en todos los contextos, no solo el literario, sino también el de los mercados y sus productos comestibles, para encarecer los productos que estaban a la venta. Es expresión que está documentada en muchos de sus contemporáneos, como Alfonso Sánchez (en Vega, 2016: 740-741), Pérez de Montalbán (en Arellano y Mata, 2011: 163), y en Lope mismo.



buena amistad con Lope (para la evolución y las etapas de esta *vid.* Jauralde Pou, 1998b: 126-127, 373, 393, 426, 475, 583, 614-615, 639-640, 691), y dado el carácter antigongorino de buena parte de estas composiciones. Uno de los poemas, además, está dedicado a él —como otro poema en segunda persona en las *Rimas* de inicio de siglo, y el correspondiente pasaje en el *Laurel de Apolo*—, haciendo de Quevedo el único autor vivo que merece la pena seguir e imitar. No deja de ser evidente, además, el tono “quevediano” de estas rimas satírico-burlescas, como hemos indicado anteriormente (*vid.* Carreño, 1981: 558-559 y 2002; Blanco, 2000; Gargano, 2011 y Llamas Martínez, 2003: 138-146), aunque se pueda decir que tienen también el aire del Góngora de las letrillas y los romances burlescos.

Dice Mercedes Blanco sobre estos poemas que Burguillos es el poeta satírico que Lope no quiso ser pero que podía haber sido (2000). Vamos a comenzar con un poema en el que el yo poético, identificado con Burguillos, pide perdón por la humildad de su estilo, precisamente en un momento en el que la madurez poética de Lope sonara más creíble, por la hondura de sus versos, los temas y asuntos más graves y reposados, la intención manifestada en varias ocasiones de dejar las comedias, etc. Fijándonos un instante en otro elemento de la portada entenderemos en qué momento estamos: el 1634 que vemos abajo como fecha de impresión. Lope muere en 1635, de modo que esta es su última obra publicada en vida. Forma parte, por tanto, de lo que se ha llamado el Lope *de senectute*, la época que corresponde con la vejez y con varias desgracias personales y desengaños vitales e íntimos: los llamados “pájaros nuevos” (González Cañal, 2002), con Calderón a la cabeza, lo están destronando de la cumbre del teatro, no consigue ningún puesto en la corte, con lo que no logra consolidar su imagen de poeta consagrado, y se ve en problemas económicos —el cargo de cronista real, que había procurado en varias ocasiones, se lo lleva en su última oportunidad un joven Pellicer de Tovar, erudito gongorista enemigo suyo—, su amante Marta de Nevares enferma y se queda ciega y enloquece hasta que muere (si damos credibilidad a los versos de Lope en la égloga “Amarilis”, de *La vega del Parnaso*, única fuente de este dato biográfico), fallece su hijo Lope, y su hija Antonia Clara es raptada por un galán. Con este panorama es lógico que Lope, un sacerdote viejo y solo, se dé a la poesía elegíaca, melancólica, de desengaño o de queja a los poderosos. Es la época de sus poemas de más tristeza y gravedad, como la “Égloga a Claudio”, el “Huerto deshecho”, “Amarilis”, “Filis” o “El siglo de oro”, todos ellos incluidos en *La vega del Parnaso*, obra póstuma (aunque

muchos poemas estaban en sueltas previas, como “Égloga a Claudio”, “Huerto deshecho”, “Amarilis” o “Filis”<sup>456</sup>). El desengaño y la melancolía barroca son aquí elementos principales. A todo esto contraponen Lope los poemas satírico-burlescos de Burguillos. Burguillos es su *Otro*: por eso se disculpa con Lope, que viene a ser su maestro. Pero no olvidemos que Burguillos nace de su pluma. Lope y Burguillos parecen la doble cara de una misma moneda, ambos sufren el desengaño vital, la melancolía, pero el uno llora y el otro ríe —con risa irónica— ante el mundo, como el Demócrito y Heráclito de otro de sus poemas, mezcla tragicómica muy de la época (*vid.* Egido, 1998):

[136]  
DISCÚLPASE CON LOPE DE VEGA DE SU ESTILO

Lope, yo quiero hablar con vos de veras,  
y escribiros en verso numeroso,  
que me dicen que estáis de mí quejoso,  
porque doy en seguir Musas rateras.

Agora invocaré las verdaderas,  
aunque os sea (que sois escrupuloso),  
con tanta metafísica, enfadoso,  
y tantas categóricas quimeras.

Comienzo, pues: ¡Oh tú, que en la risueña  
aurora imprimes la celeste llama,  
que la soberbia de Faetón despeña...!

Mas, perdonadme Lope, que me llama  
desgreñada una Musa de estameña,  
celosa del tabí de vuestra fama (Vega, 2005b: 303-304).

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

---

<sup>456</sup> Varios de estos poemas se encuentran en edición facsímil en el libro *Elegías y elogios cortesanos* (Vega, 2010c).

de los jóvenes<sup>457</sup>: “con tanta metafísica, enfadoso, / y tantas categóricas quimeras”. El soneto tiene además, como muchos otros de la colección burlesca<sup>458</sup>, elementos metapoéticos, pues Burguillos se presenta escribiendo un soneto que interrumpe una musa, siendo los versos que leemos no solo el soneto interrumpido, sino también su presentación dialógica a Lope y la propia interrupción. Ante este tipo de estrategia metaliteraria Pedraza dijo que “surge de golpe y porrazo un personaje, una realidad que hasta ahora nos había sido cuidadosamente escamoteada: el autor. Es el mismo efecto de *Verfremdung*, de distanciamiento, que se produce en una obra teatral cuando el actor muestra al público que él es algo independiente y ajeno al personaje con el que no tiene por qué estar de acuerdo” (Pedraza, 1981b: 620).

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

Las *Rimas de Burguillos* se han solido entender como un Cancionero a Juana, lavandera del Manzanares, de la que Burguillos está enamorado, y es la apariencia que realmente tiene, en parte por los cuatro sonetos-prólogo (parodiando, por hiperbólico, el soneto prólogo típicamente petrarquista del *Canzoniere*). La obra tiene 179 poemas, de los cuales 168 formarían parte de las rimas humanas y 11 de las divinas (como vemos, es muy desproporcionado: la inserción del adjetivo “divinas” en el título es probable que tenga que ver con la buena reputación de la poesía religiosa y el miedo a la censura,

---

<sup>457</sup> Las críticas no irían contra el difunto Góngora, cuya poesía Lope respetaba e incluso homenajeaba en esta obra burlesca (la pluma le dice a Burguillos es un soneto dialógico: “Yo sólo escribiré, señor Burguillos, / éstas que me dictó rimas sonoras”), sino a sus jóvenes seguidores.

<sup>458</sup> “No salió malo este versillo octavo, / ninguna de las musas se alborote / si antes del fin el sonetazo alabo”, dirá en otro soneto marcadamente metaliterario y autolaudatorio, que además crea ecos intertextuales con el “Soneto a Violante” (García Santo-Tomás, 2000b: 292).

que estos poemas mitigaban). De los humanos el poema más extenso es *La Gatomaquia* (veremos el soneto que le sirve de introducción). Junto a ella el Cancionero a Juana (34 poemas) más textos sobre el problema de los neogongoristas, los dramaturgos nuevos, Pellicer, otros de crítica social, de circunstancias, otros escritos “en seso”, hechos sin máscara, y los restantes de tema diverso. Los poemas a lo divino son textos tópicos y de circunstancias, la mayoría dedicados al niño Jesús.

Vamos a ver uno de los poemas que pertenecerían al Cancionero a Juana, en el que encontramos tópicos petrarquistas:

[15]

A UN PEINE, QUE NO SABÍA EL POETA SI ERA DE BOJ U DE MARFIL

Sulca del mar de Amor las rubias ondas,  
barco de Barcelona, y por los bellos  
lazos navega altivo, aunque por ellos,  
tal vez te muestres y tal vez te escondas.

Ya no flechas, Amor, doradas ondas  
teje de sus espléndidos cabellos;  
tú con los dientes no le quites dellos,  
para que a tanta dicha correspondas.

Desenvuelve los rizos con decoro,  
los paralelos de mi sol desata  
boj o colmillo de elefante moro,

y en tanto que, esparcidos, los dilata,  
forma por la madeja sendas de oro,  
antes que el tiempo los convierta en plata (Vega, 2005b: 146-147<sup>459</sup>).

Este soneto, además de acabar en *carpe diem*, parodia en el título un tema muy común en la poesía del Barroco europeo, y con preferencia culterano: la dama peinándose. Este tema tiene una larga historia que empieza Lope en la *Arcadia*: “Por las ondas del mar de unos cabellos, / un barco de marfil”. Lo traduce Marino: “Onde dorate, e l’onde eran capelli, / navicella d’avorio”. Lo vuelve Villamediana al castellano, sin saber su origen lopesco: “En ondas de los mares no surcados / navicella de plata”. Y Girolamo Fontanella vuelve a imitar a Marino: “Candida e delicata navicella”. Parece como si Burguillos/Lope, sabiendo toda la historia de su soneto de juventud, cerrara ahora con este poema aquella composición suya de la *Arcadia* (Rozas y Cañas Murillo, en Vega, 2005b: 146-147). La indeterminación y la fijación en el objeto del peine (en lugar de en la amada) en el título serían elementos paródicos del

---

<sup>459</sup> Cambio ligeramente la puntuación siguiendo a Arellano, 2012b: 48-49.

verso once. Este tono paródico, sin embargo, no pasa del título, pues el poema es serio tanto en su tono y temática como en su magnífica ejecución. Pero lo que resulta verdaderamente problemático en este caso no es la serie de tópicos, ni la tradición de las imágenes o el recurso al *carpe diem*, sino la estructura gramatical. El problema de la interpretación de este soneto ha sido que ninguno de los editores se plantea explicar en qué formas verbales se construye el soneto, dando por sentado que se trata de presentes de indicativo de valor descriptivo, lo cual supone cierto tipo de puntuación que a veces contradice la supuesta forma verbal. En realidad se trata de una serie de imperativos, por lo que habría que replantearse la puntuación, lo que convertiría además a muchos sustantivos en vocativos. Un problema supone el v. 12 (“en tanto que esparcidos los dilata”), con un verbo en tercera persona que en principio no parece poder insertarse en la serie de imperativos, pero que entemos también como un imperativo con el pronombre antepuesto: *dilátalos*, pues esa anteposición era relativamente habitual en la poesía de la época. La dificultad de este soneto radica en la alternancia bastante compleja de las formas verbales y sus sujetos. En este caso la comprensión de los motivos tópicos, más o menos petrarquistas, de los cabellos de oro, rubios como el sol, o la imagen de la dama peinándose no parece ofrecer mayores obstáculos, pero el tejido gramatical no queda claro en una lectura apresurada, y confunde a quien no consiga discriminar las variaciones implicadas (*vid.* para todo esto Arellano, 2012b: 48-49 y las notas de Rozas y Cañas en su edición, Vega, 2005b: 146-147). Es por eso, y por otras varias cosas, por lo que aún no se ha llevado a cabo una edición satisfactoria de las *Rimas de Burguillos* en cuanto a su puntuación y la explicación de ciertos versos y agudezas verbales (la última, de Cuiñas [Vega, 2008b], de hecho, es un paso atrás a este respecto en comparación con la de Rozas y Cañas Murillo que utilizamos [Vega, 2005b]) (de ahí los múltiples trabajos de Arellano al respecto: 2011a, 2011b, 2012a y 2012b), y todo esto es evidente prueba de la falsa sencillez y claridad de la poesía lopiana en ciertos momentos.

A lo largo de toda su obra y por toda la crítica posterior Lope ha sido conocido por su claridad, su llaneza, esa de la “Vega llana” que él mismo explotó, como hemos visto en capítulos anteriores. Lope se autoproclamaba poeta castellano, heredero de la poesía renacentista castellana del siglo precedente, del romancero y de la poesía culta medieval, y en contra del culteranismo y los seguidores de Góngora y su oscuridad, que

tan buena acogida tuvieron<sup>460</sup>. Mientras que los poemas de Góngora tuvieron múltiples comentaristas, los de Lope, quien hemos visto que se burla de los del cordobés en *La Dorotea* (Vega, 1996: 348-349), fueron escasos (*vid.* Carreño, 2010b). No tiene que ver esto con su difusión o éxito (sin parangón), o con la aceptación de los más doctos, pues ciertas obras de Lope fueron usadas como modelos en manuales y preceptivas y fue ampliamente reseñado en bibliografías<sup>461</sup>, sino con la poca necesidad de comentario de una poesía supuestamente transparente en su sentido. Puede que esta visión de la poesía de Lope esté distorsionada por el éxito irregular de sus diferentes obras (diez ediciones de las *Rimas* en el s. XVII, cinco de las *Rimas sacras*, y solo dos del *Burguillos*), pero sobre todo porque es él mismo quien insiste constantemente en su papel de poeta claro, también en el *Burguillos*, que dedica varios poemas a esto mismo:

RESPONDE A UN POETA QUE LE AFEABA ESCRIBIR CON CLARIDAD,  
SIENDO COMO ES LA MÁS EXCELENTE PARTE DEL QUE ESCRIBE

Libio, yo siempre fui vuestro devoto,  
nunca a la fee de la amistad perjuro;  
vos, en amor, como en los versos, duro,  
tenéis el lazo a consonantes roto.

Si vos, imperceptible, si remoto,  
yo, blando, fácil, elegante y puro;  
tan claro escribo como vos oscuro;  
la vega es llana y intricado el soto.

También soy yo del ornamento amigo,  
sólo en los tropos imposibles paro,  
y deste error mis números desligo;

en la sentencia sólida reparo,  
porque dejen la pluma y el castigo  
oscuro el borrador y el verso claro (Vega, 2005b: 317-318).

Los estudios más recientes, sin embargo, han destacado el alto grado de conceptismo en su lírica, ya desde las *Rimas*, y las *Rimas sacras*, en las que se ha hablado de conceptismo sacro (Carreño, 2010a), y sobre todo en el *Burguillos*, donde la

<sup>460</sup> Para un análisis de la recepción de las *Soledades* gongorinas *vid.* Roses Lozano, 1994.

<sup>461</sup> Es el autor más citado en la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón, lo vemos citado en el *Theatro de los dioses de la Gef[n]tilidad* de Baltasar de Vitoria, se usa de ejemplo y es alabado en la *Heroyda Ovidiana* de Sebastián Alvarado de Alvear (*vid.* Blecua, 1999; Escobar, 2010), es uno de los autores que destacan en la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, y aparece en la *República literaria* de Saavedra Fajardo, en *De bene disponenda bibliotheca* de Francisco de Araoz, en la *Junta de libros* de Tomás Tamayo de Vargas, en una de las epístolas de *Rítmica* de Caramuel (primer comentario a fondo del *Arte nuevo*, puede verse una reciente traducción del latín y edición por parte de Conde Parrado en Vega, 2016. Sobre la Epístola de Caramuel *vid.* Gillet, 1928 y Hernández Nieto, 1976), en el *Jardín de la elocuencia: flores que ofrece la retórica a los oradores, poetas y políticos* de José Antonio Hebrera y Esmir y en la *Bibliotheca Hispana Noua* de Nicolás Antonio (Rozas y Quilis, 1962; López Bueno, 2012b: 111; Escobar, 2010: 158, 166 y 172; Pérez Lasheras, 2010: 469-471; Rico García, 2010: 117).

dificultad de todos los editores modernos para comprender los poemas choca con las afirmaciones de claridad y la desmienten, según se ha señalado más arriba<sup>462</sup>. La llaneza de Lope no es contraria a la dificultad del conceptismo, sino a la oscuridad de los seguidores de Góngora, a los culteranos. Es una claridad en el sentido de *perspicuitas*, que no está libre de complejidad. Prueba clara de este conceptismo es que Lope es un autor muy mencionado por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* para ejemplificar los diferentes tipos de conceptos (pueden verse, por ejemplo, las innumerables notas al respecto de Pedraza en su edición de las *Rimas*, 1993-1994, Carreño, 2004a: 43-44, y Pérez Lasheras, 2010: 469-471). Como sentencia Arellano tras un exhaustivo análisis de las expresiones y la estructura profunda de la obra, “[c]ada verso encubre una agudeza [...]. Lo más importante [...] es captar la estructura *aguda* de estas composiciones, la red de correspondencias mentales y de juegos verbales que hacen del *Burguillos* una enciclopedia del ingenio. [...] El conceptismo se funda en técnicas de ocultación y multiplicación de sentidos. Leer el *Burguillos*, es, sin remedio, un ejercicio de búsqueda de lo que está oculto y de los múltiples sentidos con los que se juega” (Arellano, 2012b: 269-272).

Si nos fijamos de nuevo en la portada, vemos enseguida un guiño anticulterano muy claro: (Rimas) “no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería), sino de papeles de amigos y borradores suyos”. Critica así por un lado a los que presumen de sacar las obras de sus bibliotecas (según Cayetano Alberto de la Barrera, el decir *no sacadas de biblioteca ninguna* es burla contra José Pellicer de Salas, que en sus *Obras de Anastasio Pantaleón* dice: “Salen a la luz de la biblioteca de don José Pellicer” [1973: 325]), y el uso arbitrario de cultismos, como este de *biblioteca*, que en aquel momento era palabra rara y culta, solo usada por los culteranos. Burguillos habla de esto después en un soneto:

[114]  
 QUE LIBROS SIN DUEÑO SON TIENDA Y NO ESTUDIO

Fabio, notable autoridad se saca  
 de escribir el autor, por darnos mueca,  
 que sacó de su propia biblioteca  
 la historia de Charlín y Tacamaca.

Articular humana voz la urraca  
 es como remojar la arteria seca,  
 porque es llamar al guante quiroteca

---

<sup>462</sup> Como explica Arellano en sus estupendos escolios, “los innumerables problemas que hallan los editores en la anotación del poemario niegan radicalmente estas calificaciones de «sencillez» que con tanta frecuencia se aplican” (2012b: 12).

esto de biblioteca o bibliotaca.

¡Qué librería de orador hispano,  
de senador jurisconsulto grave,  
qué fénix Escorial, qué Vaticano!

¿Por libros quiere Persio que le alabe?  
¡Oh, mísera ambición de aplauso humano,  
que el libro es el que enseña, no el que sabe! (Vega, 2005b: 274) (cambio la puntuación según lo indicado por Arellano en sus escolios (2012b: 179).

En el siguiente poema vamos a ver la sátira anticulterana y la dificultad que entrañan algunos de los poemas de Lope:

[120]  
«CONJURA UN CULTO Y HABLAN LOS DOS DE MEDIO SONETO ABAJO»

—Conjúrote, demonio culterano,  
que salgas deste mozo miserable  
que apenas sabe hablar (caso notable)  
y ya presume de Anfión tebano.

Por la lira de Apolo soberano  
te conjuro, cultero inexorable,  
que le des libertad, para que hable  
en su nativo idioma castellano.

—¿Por qué me torques bárbara tan mente?  
¿Qué cultiborra y brindalín tabaco  
caractiquizan toda intonsa frente?

—Habla cristiano, perro. —Soy polaco.  
—Tenedle, que se va. —No me ates. —Tente.  
—Suéltame. —¡Aquí de Apolo! —¡Aquí de Baco! (Vega, 2005b: 282-283).

Es relativamente habitual la presencia del diálogo en los sonetos de Burguillos. Los ataques al culteranismo coinciden siempre en la acusación de falta de patriotismo y de falta de ortodoxia, en la larga tradición de llaneza y castellanidad: por eso tiene sentido que le haga un exorcismo de un demonio culterano. Todo el primer terceto está dentro de la parodia del lenguaje gongorino: *cultiborra*, *brindalín*, *caractiquizan*, *intonsa*, y el verso 9 contiene un tipo de hipérbaton “radical” humorístico-paródico, una tmesis: “¿Por qué me torques bárbara tan mente?”<sup>463</sup>. Los tercetos tienen estructura dialogada, pero hay unos cuantos problemas de distribución del diálogo y de coherencia del sentido, además de las dificultades de interpretar algunos neologismos, que ningún anotador explica satisfactoriamente. Los cuartetos no necesitan explicaciones

---

<sup>463</sup> Recuerda esta tmesis a la que aparece en uno de los mejores versos escritos en toda la polémica anticulterana, el quevediano “la jeri aprenderá gonza siguiente”. La querrela del hipérbaton gongorino tuvo su continuidad hasta bien entrado el siglo XVII, con discusiones teóricas y lingüísticas de gran calado (vid. Blanco, 2010).



particulares: un mozo aquejado de la epidemia culterana se cree un gran poeta, aunque apenas ha aprendido a hablar, y presume de ser el tebano Anfión, gran músico y poeta. Esta locura se atribuye al hecho de estar poseído por un demonio culterano al que Burguillos conjura para que deje libre al mozo y este pueda hablar en castellano.

Arellano está en desacuerdo con todas las ediciones realizadas hasta el momento en la puntuación del diálogo del segundo terceto, y manifiesta que algunos de los versos, como el 10 y 11, siguen siendo un enigma para él, como lo son para todos los editores que la obra ha tenido, mostrando que el soneto no ha sido aún comprendido de verdad, una señal más de la complejidad de estos poemas. En cuanto a estos dos versos, hay que plantearse dos cosas: 1) ¿Y si no son una pregunta? ¿Y si hay que tomarlos como una afirmación en forma de queja del demonio exorcizado? Le diría al exorcista algo así como “Por qué me torturas (palabra, por cierto, que procede de la misma raíz que el verbo latino *torqueo*, cuyo supino es *tortum*) tan bárbaramente, si en estos tiempos la cultiborra y/o el brindalín tabaco caractiquizan toda intonsa frente...? Es decir, que él no tiene la culpa de lo que le pasa al poseído, o bien, que todos los poetas intonsos sufren de lo mismo. De hecho, en la princeps hay un (solo) signo de interrogación, al final del verso 11; no lo hay al final del 9. Por tanto, el *que* que inicia el 10 no tiene por qué ser interrogativo. 2) El “caractiquizan toda intonsa frente” parece aludir al estigma (*charaktér*) que marcaría, cual esclavos, las frentes intonsas de todos esos poetas nuevos “epatados” por la “nueva poesía”. El verbo griego documentado es *charakterízein*, pero Lope crea un jocosos pseudohelenismo que remontaría a un no documentado *charaktikízein*. Podría estar relacionado, pues, con *charaktér* (“marca”, “señal”, “impronta”).

El soneto de introducción a *La Gatomaquia*, de doña Teresa Verecundia a Tomé de Burguillos, que hemos visto al final del capítulo anterior, parodia los sonetos laudatorios que era costumbre incluir al principio de los libros en el Siglos de Oro. Con esta composición de Lope, que se esconde bajo pseudónimo femenino (Verecundia en latín significa “vergüenza”), se da paso a *La Gatomaquia*, a la que se proporciona, de este modo, carta de naturaleza, personalidad propia e independencia, en el conjunto de las *Rimas de Burguillos*. *La Gatomaquia*, que se ha solido editar sola, es, como vimos, un poema épico-burlesco de 2802 versos, que narra los amores de unos gatos. Marramaquíz ama a Zapaquilda, pero aparece Micifuf, la rapta y se casa con ella. Hay parodia de la épica clásica (historia de París y Helena), de los poemas ariostescos, del gongorismo, del petrarquismo y Garcilaso, y de la comedia que Lope mismo practicó

(*vid.* Pedraza, 1981a; Balcells, 1995; Torres, 2008b). También de su propia historia amorosa de juventud con Elena Osorio, que dos años antes había publicado ficcionalizada también en *La Dorotea*, pero que aquí aparece más distanciada aún, traspasando las aventuras a los gatos.

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

Por todo esto sugerimos, con Torres, que la creación de la figura de Burguillos es otra instancia de Lope en aras de problematizar la cuestión de la autoría y la propiedad textual<sup>464</sup> (2008a: 282), pues más que un mero juego de identidades textuales es un ejemplo extremo de subjetividad subversiva (2008a: 286), y solo un paso más en toda una trayectoria de ambigüedades en las voces elocutivas, pseudónimos, autorías ocultas o reivindicadas y personalidades múltiples. Burguillos es una entidad esquizoide entre Lope y su contrario, entre la realidad y el deseo, entre la burla, la reivindicación y el desengaño. Es, además de una de las obras maestras de Lope aún por reivindicar, el cierre, entre democríteo y heraclíteo, de toda una carrera, y el broche a una construcción autorial compleja y ramificada cuando ya no se atisbaban más caminos posibles.

---

<sup>464</sup> Lindsay G. Kerr lo liga también a la autoría apócrifa pero de todos conocida en la época: “the true author of the text was a thinly veiled secret, which raises some interesting questions about authorial intent and subsequent textual interpretations” (2017: 87).

#### 4.2.5 La autoría deslizada en la instancia del narrador

En apartados anteriores (*vid. supra* 4.2.4 y 4.2.3) hemos señalado casos en los que Lope rescata o se apropia de la voz elocutiva de poemas líricos no confesionales, donde aparentemente era un otro el que enunciaba, y de fragmentos de sus obras dramáticas, adueñándose de parlamentos de sus personajes para mostrar sus ideas, quejas o anécdotas biográficas. Esta estrategia de marcación de la huella autorial está también muy presente en sus obras narrativas, tanto en prosa como en verso, donde el narrador se desvía en ocasiones del camino de la impersonalidad y del carácter ficcional de su entidad narrativa para acercarse a la voz, las preocupaciones o la biografía de Lope. Esta práctica, presente en muchas de sus obras, no es un simple error de un autor primerizo en un género secundario para sus propósitos (muchas de estas obras fueron los grandes proyectos de Lope para convertirse en el autor que quería ser y por el que quería ser reconocido), sino que es una estrategia consciente que él mismo refiere y nombra, refiriéndose con el nombre de “intercolonios” a las digresiones que en sus novelas llevará a cabo (Carreño en Vega, 2002d: 220).

Ya en *Arcadia. Prosas y versos* (1598), donde Lope nos decía que a cuenta de los amores ajenos había llorado los suyos, las partes narrativas nos muestran un desdoblamiento entre el narrador y un autor implícito que tomaría las decisiones estructurales, genéricas, temáticas o estilísticas. Lope “ha tomado el punto de vista de un narrador que maneja los hilos de su trama y, a las veces, la explica o justifica” (Yndurain, 1962: 15) mediante expresiones como “sabad”, a través de las cuales relata sus historias a un auditorio que no nos ha sido presentado. Esta separación se hace patente cuando el narrador comenta, e incluso se burla, de las decisiones del autor implícito: al inicio el narrador se disculpa ante los lectores tras la extensa descripción del espacio arcádico explicando que es obligada convención genérica, y se burla de la erudita “Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro”, que comenta humorísticamente (*vid. Sánchez Jiménez en Vega, 2012a: 51*). Estos dos ejemplos nos muestran a un autor implícito no representado en algunas ocasiones (en el caso de la *excusatio* por la descripción) y representado en otras (toda la “Exposición” puede entenderse como un elemento paratextual que ya no recae en el narrador, sino que sería un contenido expuesto por una voz superior a él y de la que este se burla [“es una filosofía harto ridícula”]).

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

La trasposición a lo divino de la *Arcadia* realizada unos años después, *Los pastores de Belén* (1612), contiene continuas *amplificationes* que son fundamentales en el desarrollo de esta pastoral. Además, Montero Reguera habla del fuerte contenido autobiográfico de la obra (2008: 212). Sobejano explica que “[d]entro de la técnica amplificativa las digresiones trasladan la atención desde el asunto religioso a otros puramente humanos, pero su función más notable es la construcción conversacional: más abundantes que las digresiones son las alusiones al riesgo de digresar” (1978: 478). Son frecuentes la introducción de juegos, las conversaciones poco habituales entre pastores, la competencia en distintas habilidades, los enigmas y emblemas explicados y las digresiones eruditas, y sobre todo la inclusión de poemas, todo ello mezclado con historias de amores (sorprenden las cuatro historias de poco sutil erotismo al inicio), la línea argumental principal del Nacimiento, y la conjunción de varios paranarradores en el relato, formando una obra de autoría polifónica (*vid.* Yndurain, 1962: 19) (“un narrador hace contar a otros narradores [en un número muy amplio, pues hay más de cincuenta personajes] la historia bíblica en torno al nacimiento de Jesús” [Montero Reguera, 2008: 208]). Destacan aquí las “fórmulas de excusa y retorno” contra la monotonía de la línea argumental principal, que además era conocida de todos (el Nacimiento de Jesús). Los participantes de las conversaciones reclaman la vuelta a la historia principal en varias ocasiones: “Dejad esas digresiones” (Vega, 1998c: 185), “el

Rústico porfiaba que el paréntesis había sido breve y piadoso” (1998c: 192), “pero prosiga el Rústico su juego, no se quejen estas zagalas de nuestras digresiones” (1998c: 194), o “Mas no se nos vaya el juego de las manos con estas digresiones” (1998c: 266). Igualmente frecuentes son las fórmulas de introducción o terminación, necesarias para esta estrategia de discontinuidad, que pueden convertirse igualmente en monótonas, por previsibles y por el convencionalismo en el que incurren (Sobejano, 1978: 479).

*La Dragontea* (1598), publicada el mismo año que la *Arcadia*, pretende ser una epopeya nacional basada en hechos históricos muy recientes (lo que contradice la preceptiva de Tasso y la épica clásica [Wright, 2001c: 24-25]) y realizada probablemente por encargo (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2007: 70-71). En ella Lope narra, a modo de relato historial en verso, la victoria de los héroes católicos españoles (Suárez de Amaya y Hurtado de Mendoza, entre otros) frente al inglés sir Francis Drake en el contexto de las expediciones americanas de la armada inglesa y las guerras angloespañolas de finales del siglo XVI<sup>465</sup>. La obra serviría para ensalzar estas figuras heroicas y reclamar para ellas el premio merecido ante el monarca (el dedicatario de la obra es el futuro rey Felipe III), y, en paralelo, el de las plumas que narran dichas hazañas, en este caso la del mismo Lope, que ruega el mecenazgo regio. La epopeya tuvo, sin embargo, problemas para ser publicada, tras denegarse el permiso para que apareciera en el reino de Castilla, y solo pudo llegar a imprenta en Valencia, siendo prohibidos y retirados los ejemplares que llegaron en letras de molde a Castilla. La causa de esta denegación puede tener que ver con con dos elementos: por un lado, la obra de Lope se contradice con la versión del que era vigente historiador oficial de Indias, Antonio de Herrera, y esto hace que la epopeya americana sobre el último viaje de Drake suponga un peldaño en la carrera de Lope hacia el puesto de cronista. Por otro lado, Lope ensalza a algunos de los participantes (Suárez de Amaya) y coloca en un lugar secundario a otros (Alonso de Sotomayor, quien se había llevado el mérito de cara a la corona española), lo que llevaría a controversias y luchas por el poder y capital simbólico de la victoria española dentro de la corte (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2007: 47-48; Wright, 2001a).

La diégesis se ve interrumpida por intromisiones del narrador, quien deja de lado la tercera persona que narra los hechos para intervenir en primera o segunda persona. Esto se lleva a cabo dejando clara desde el inicio la identificación entre el sujeto de la

---

<sup>465</sup> Sobre los imaginarios bélicos del Siglo de Oro español ha ofrecido recientemente dos volúmenes el siempre lúcido Fernando Rodríguez de la Flor (2018).

intromisión y el autor real. Para ello utiliza la dilogía con su apellido: “Y, para presentalle a Vuestra Alteza, / entre fértiles Vegas ha escogido / la de fruta y de flor más abundante” (Vega, 2007: 127), “éste dirá mejor de vuestra Cueva, / que es monte de Helicon soberano, / gran don Beltrán, que no mi Vega humilde, / que apenas soy de aquellas letras tilde” (Vega, 2007: 253-254) o “Alcides fue, la Envidia no lo niega, / mas ¡ay!, que fuiste de mi humilde Vega” (Vega, 2007: 471). Además, recurre a su biografía, real o ficticia (no sabemos si participó en la Armada Invencible, pero lo importante para la identificación con Lope es que lo afirmó en muchas de sus obras), para mostrar la cercanía con la materia relatada: “Soldados de la nave en que yo iba / a Ingalaterra aquí me lo han contado” (Vega, 2007: 489).

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

I

Amor, hijo mayor de la Fortuna,  
hermano de sus vueltas y mudanzas  
y más ligero en ellas que la luna,  
como lo saben bien mis esperanzas,  
¿habrá en el mundo voluntad alguna  
de las que a ver en tu registro alcanzas  
que haya tenido firme su alegría  
desde que nace hasta que muere el día?

II

¿Qué condición es ésta en que nos pones?  
¿Qué Argel es éste en que vivir nos mandas?  
¿Qué vidas son aquéostas que dispones,  
y qué pasos son éstos en que andas?  
¿Qué elementos enlazas y compones?  
¿Qué Olimpo humillas? ¿Qué diamante ablandas?  
¿Tú tienes nada bueno, Amor? No creo  
que está en la ejecución, sino el deseo.

III

Pasó la primavera de mis años.

Lo que he dejado miro con vergüenza,  
y al blanquear los mismos desengaños  
parece que otra vez tu ardor comienza.  
Pero, ¿dónde me llevan tus engaños?  
¿Qué importa que me deje o que me venza?  
No soy yo, Amor, que una mujer hermosa  
está de tu mudanza querellosa (Vega, 2007: 296-298).

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

XXIII  
No es falta de escritores, patria mía,  
que el Tajo, el Betis claro en sus arenas,  
el Pisuerga, el Genil y el Turia cría  
cisnes que mueren por faltar Mecenas.  
Con esto se adormecen cada día  
en la contemplación de las Sirenas.  
Pues que tienes quien haga y quien te obliga,  
¿por qué te falta, España, quien lo diga?

XXIV  
No se burlen las ínclitas espadas  
de las humildes plumas de estos Numas,  
que las que tiene agora el mundo honradas  
Dios sabe que lo deben a las plumas.  
Mas, ¿dónde voy, las cuerdas destempladas,  
tan lejos del oráculo de Cumas?  
Anima, Apolo, mi pequeño aliento,  
y vos, claro señor, estadme atento (Vega, 2007: 311-312).

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

cronista de sus hazañas, de modo que la interrupción está entre la solicitud y la candidatura a cronista en el núcleo de la acción que la avala.

En el *Isidro. Poema castellano* (1599) también hay intromisiones de la voz narrativa que pueden contemplarse dentro de esta misma estrategia de creación del rastro autorial. La narración de la vida y las vicisitudes del labrador madrileño en su camino a la santidad se ve interrumpida por alusiones de la voz narradora a sí misma, enunciaciones en primera persona, momento en que el narrador traza una identificación con el Lope autor, pues las referencias se corresponden a la realidad del Fénix o a la imagen que este venía proyectando de sí mismo. En el canto VII, por ejemplo, la narración se abre con una de esas intromisiones, que se emparenta con la imagen de Lope como poeta enamorado difundida ampliamente hasta ese momento. El narrador emite quejas sobre la tiranía del amor, parte ineludible del destino del poeta, por mucho que su voluntad se conduzca a las más sagradas tareas (el libro del futuro santo que le ocupa) (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2010e: 37). Lo hace dirigiéndose a él en segunda persona y concretando en su biografía e intimidad los alegatos con los que abre el canto: “Amor ¿quién te trujo aquí, / cuando más lejos, tirano, / estaba mi pluma y mano / de mezclar aquí por ti / lo divino a lo profano? / Si en este templo guardado, / huyendo de tu cuidado, / me acogí de tu rigor, / ¿por qué no me vale, amor, / la inmunidad del sagrado?” (Vega, 2010e: 458). Lo que observamos aquí es la apropiación por parte de Lope de la voz y figura del narrador, lo que repetirá en varias ocasiones a lo largo de la obra, con diferentes intereses.

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

Si en los ejemplos anteriores lanzaba sus quejas al amor para mostrar su arrepentimiento y su deseo de enmienda con el libro sacro que escribe, o utilizaba sus personajes o su asentada imagen de autor, en otras ocasiones la intromisión autorial sirve a los efectos de la comparación de Lope con Isidro. El símil se establece por ser ambos madrileños e ignorantes (Vega, 2010e: 317), ser blanco de la envidia de otros



(Vega, 2010e: 332, 433 y 584), o merecer el premio de los lectores por igual (Vega, 2010e: 633). La voluntad de identificación del narrador con Lope se muestra además con el juego de palabras con el apellido, que utilizará en varios momentos de su carrera, y que aprovecha igualmente para unir madrileñismo, origen humilde y merecimiento de favor, como en la “Canción en loor de San Isidro de Madrid dirigida a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de los Dolores”, que sitúa como cierre del *Isidro*: “Y yo, Vega nacida humildemente / en estos campos de tus pies pisados, / merezca tu favor, que, con más gloria, / a tu cielo mis hombros levantados / [...] yo, el labrador grosero, / tú, el verdadero cortesano, Isidro” (Vega, 2010e: 645).

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

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

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

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

Lo que observamos en estos relatos de Lope en los que aparecen digresiones y alusiones autorreferenciales, donde el autor se proyecta con una imagen específica, generalmente de enamorado, y sobre todo donde se representa relatando, es el tipo de

narrador fenoménico que se nombra a sí mismo y se introduce narrando a través de verbos *dicendi* (recordemos el comienzo del *Orlando furioso*, que Ariosto imita claramente del primer verso de la *Eneida* de Virgilio: “Las damas, héroes, armas, el decoro, amor, audaces obras ahora *canto*” [la cursiva es nuestra]). La distinción entre narrador fenoménico y nouménico es útil para entender la presencia autorial de Lope en *La hermosura de Angélica* y el resto de relatos que comentamos. El narrador fenoménico es aquel que justifica la causa o circunstancias de la enunciación y hace explícita la narración a través de su autorrepresentación en el acto de relatar o de la expresión dirigida directamente al narratario. El nouménico, por su parte, narra sin hacerse notar, poniendo el foco en lo narrado y no en la narración o en sí mismo (Villanueva, 1989: 32-38; Cabo Aseguinolaza y Do Cebreiro, 2006: 195-198). Lope crea la fenomenicidad al justificar su relato por la belleza de Lucinda, inevitablemente comparada con la de Angélica (abre así el camino de una interpretación de la obra como literatura paramimética<sup>466</sup>, aquella en la que el mundo ficcional se crea como un modelo alegórico o metafórico de unas relaciones empíricas), se dirige directamente a Felipe III, el narratario de la obra (“No os espanten, Señor, las digresiones”), y narra introduciéndose a sí mismo a través de verbos de lengua de un narrador que no esconde su tarea, sino que la justifica a cada paso como efecto del amor que le mueve (“Mas ¿cómo podré yo llamar tiranos / aquellos ojos por quien vivo y muero?”).

José Lara Garrido explica con precisión cómo en un primer momento el proyecto de esta obra de épica culta de Lope estaba esbozado como una obra nacional(ista) en la que primaran las hazañas bélicas, pero Lope no pudo evitar que sus versos tendieran hacia el amor novelesco, y esta materia amorosa del segundo proyecto le permitió a Lope el abandono de la neutralidad narrativa y su inserción en la narración como instancia activa, como término de comparación que se va acercando a la materia amorosa novelesca hasta fundirse en ella. Con esta estrategia de incursiones “[l]a irrupción del narrador llega a totalizar el sentido del poema convirtiendo su argumento en posibilidad ideal, latente pero irrealizable, de los propios amores. La fusión establecida entre la realidad biográfica y el mundo poemático es bastante compleja” (Lara Garrido, 1981: 192) y se refleja bien en las redondillas preliminares de la obra: “No volváis mi canto en lloro, / una pintura envidiando, / que me volveréis Orlando /

---

<sup>466</sup> Trambaioli entiende como enunciaciones paramiméticas las interrupciones y digresiones del narrador identificado con Lope de la obra: “Una de las más importantes categorías de intervenciones paramiméticas del yo-lírico es, desde luego, la red de frecuentes alusiones a las vivencias sentimentales del poeta” (en Vega, 2005a: 122).

habiendo sido Medoro; / volved a estar bien conmigo, / pues nunca me ayude Dios, / si no he sacado de vos / cuanto de Angélica digo” (Vega, 2005a: 193). Es decir, que la hermosura de Angélica se parangona a la de Lucinda igual que Lope lo hace con Medoro, ahora ya convertido en Orlando, el narrador que nos relata su historia amorosa con Angélica. Las alusiones a Camila Lucinda (Micaela de Luján) se entremezclan con los recuerdos de otros amores primeros, los de Elena. En general, las referencias metaliterarias sobre los amores con la Osorio han sido entendidas como un camino hacia la acción en prosa de su época final, considerando esta obra una *pre-Dorotea* (Trambaioli en Vega, 2005a: 44-45).

Las intervenciones de una voz cercana o identificable con la de Lope enamorado son constantes, e interrumpen la narración de las acciones de los personajes para virar hacia sí mismo —tornando la obra hacia el género lírico— o hacia reflexiones generales sobre la vivencia amorosa. Como explica Trambaioli, “[e]l yo-poético que dirige sus versos al destinatario supuesto, expresando al mismo tiempo sus alabanzas, vuelve a insinuarse en los versos una y otra vez, superponiendo su función a la del narrador cronista. En la mayoría de los casos asoma al principio de los cantos, pero no deja de aparecer también en el medio de la textura narrativa” (en Vega, 2005a: 53). Sigue así el patrón de la voz narrativa ariostesca, pero introduciéndose en el inicio de los cantos en lugar de al final, como era más habitual en el *Orlando furioso*. Lo hace también en los comentarios metanarrativos sobre sus intervenciones digresivas de tema amoroso: “No os espanten, Señor, las digresiones, / que como describir de todo punto / de una mujer las bellas perfecciones / ha sido de mis versos el asunto, / es fuerza aprovechar las ocasiones / para que del angélico trasunto / se esfuercen los colores necesarios, / que todo se conoce por contrarios” (Vega, 2005a: 276).

La fenomenicidad del relato de la que hablábamos anteriormente se reitera en el género de la narración bizantina<sup>467</sup> en *El peregrino en su patria* (1604): “la de este Peregrino que os refiero...” (Vega, 1973: 142). Como comenta Yndurain, “[e]s curiosa y digna de examen la intrusión del autor en el cuerpo de la novela, guiando y orientando la narración unas veces, discutiendo otras el procedimiento seguido” (1962: 33-34). Volvemos a encontrar los verbos *dicendi* (“llegando los peregrinos que os digo a una pequeña aldea...” [Vega, 1973: 158]), la alusión autorreferencial y a la propia

---

<sup>467</sup> La inclusión del *Peregrino* en el género de la novela bizantina concita dudas tanto por la religiosidad de las experiencias de los protagonistas (Lara Garrido, 2004: 96-97) como por ser el peregrinaje dentro de la propia patria española, la de los personajes así como la del autor.

enunciación (“determinó tomar el camino de Monserrate, dejando la famosa e ínclita ciudad de Barcelona, y yo de poner fin a su primero libro con este enigma, para que juzgue quien me escucha si es amor” [Vega, 1973: 143], “un enigma, con que puso fin a su deseo y yo con su descripción al tercer libro” [Vega, 1973: 332] o “Y así, pues ellos cuelgan en el templo de la Fortuna sus bordones, yo la pluma en el de la Fama con que he escrito sus desdichas” [Vega, 1973: 481]), la muestra del control sobre el relato (“iba entonces camino de Valencia y a su tiempo os diré la historia qué fin tuvieron aquellas lágrimas” [Vega, 1973: 145]) y la inclusión del yo como garante de la veracidad de lo narrado (“Todas estas sentencias visten el alma del Peregrino en su patria, cuyas fortunas refiero como testigo de las mayores y lo confirmará después el límite que tuvieron” [Vega, 1973: 236]), preocupación que se repite a lo largo de la obra, como en “Muchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturaleza y condiciones, tendrán esta historia mía por fábula...” (Vega, 1973: 445), donde justifica la verosimilitud de su historia<sup>468</sup> (el peregrino durmiendo en la posada, con los caballos y hombres que entran en su alcoba y cogen sus joyas, etc.). Además, realiza comentarios sobre su propia narración, lo que recuerda de nuevo a las *Novelas a Marcia Leonarda* (González Rovira, 1996: 244) (“estuvo algunos días padeciendo a cuenta suya tantas descomodidades, que es imposible decirlas, ni cabe en la brevedad de nuestra historia exagerarlas” [Vega, 1973: 281] o “pero como a mí no me toca el disculparla, sino la prosecución de la narración propuesta, para volver a ello sólo digo que me lastima su nuevo pensamiento, porque aunque fuera posible, no hallara Nise género de esperanza de remedio...” [Vega, 1973: 423]), y sobre consideraciones generales de poética e historia: “Si al poeta heroico le conviene el argumento 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” (Vega, 1973: 334). No falta tampoco la alusión a sus propias digresiones en relación a su extensión y la preocupación por la recepción de la obra, como veíamos también en *La hermosura de Angélica*, quizá tomado del *Orlando furioso*, donde Ariosto introduce ya este tipo de referencias.

Como vemos, la intromisión del narrador-autor es constante. La identificación con Lope o con la imagen que este quería proyectar es clara aquí en ciertos juicios que se

---

<sup>468</sup> Sobre la idea de verosimilitud aristotélica y su tratamiento por parte de Lope, sobre todo en el *Arte Nuevo* vid. Cancelliere (2006).

observan en la narración, como en “el padre culpaba al enamorado mozo, a mi parecer inculpable, porque, como el Filósofo [Aristóteles] dice, ...” (Vega, 1973: 470), o “esta santa y venerable Inquisición” (Vega, 1973: 148). Ante afirmaciones como “yo sospecho que los amantes tienen alguna simpatía y conformidad unos a otros”, Juan Bautista Avalle-Arce, editor de la obra, comenta que

la continua intromisión del autor en su relato es característica del *Peregrino*, y se abultará aún más en las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621, 1624), que en muchos sentidos son culminación y remate de ciertas tendencias novelísticas de Lope. El autor (poeta = creador) establece así su absoluta superioridad sobre la materia literaria y aparece, en postura propia del Renacimiento, como el dios de su creación (en Vega, 1973: 262).

Lo que resulta particular en *El peregrino en su patria* es la mezcla entre la identificación consciente del narrador con el autor, como hemos señalado, y la identificación con su protagonista, el peregrino, a través de los paratextos. Esta estrategia es paradójica en tanto el narrador relata en tercera persona, y no se identifica durante la narración con el personaje, sino que en el relato ambos mantienen su autonomía. Por si fuera poco, el narrador heterodiegético se presenta en ocasiones (a partir del libro III) como testigo presencial de las acciones de Pánfilo (González Rovira, 1996: 240). Este amigo del autor (Avallé-Arce, 2004: 76) es el protagonista con el que se identifica en otros niveles narrativos (“cuyas fortunas refiero como testigo de las mayores” [Vega, 1973: 236]) y que por otro lado se nos presenta como un galán de comedia<sup>469</sup> (González Rovira, 1996: 243-245). En otros momentos el narrador aparece, sin embargo, como destinatario de un relato primario de Pánfilo al que no asiste el lector: “me lo decía a mí” (Vega, 1973: 354), “Acuérdoome, en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo” (Vega, 1973: 450). El narrador es, por tanto, a veces Pánfilo mismo, otras testigo de las acciones de este, y otras el oyente de sus historias. Se produce en este sentido un cambio de focalización, pues en los primeros libros el narrador es heterodiegético y omnisciente, refiriéndose desde el principio a la historia como elemento externo que él se limita a relatarnos, ajeno totalmente a la acción, y variando desde cierto momento de la obra hacia un narrador testigo. Del mismo modo

---

<sup>469</sup> La interpretación de *El peregrino en su patria* como una aleación de la novela bizantina con la comedia de capa y espada es controvertida. Mientras Vilanova la defiende como tal (2004: 154), seguido por González Rovira (1996, 2004), Serés niega que así sea, y dice que “sus presupuestos teóricos y morales son otros, y comedias ya las escribía, no tenía por qué injertarlas con otros géneros” (2004: 89). Lara Garrido, por su parte, dice que “lo inexacto de esta definición genérica no obsta para que en el *Peregrino* se note, en efecto, que «los héroes de la fábula novelesca tienen la misma psicología que galanes y damas de la comedia aunque falta en el cuerpo de la novela el contrapunto cómico de la figura del donaire» [cita a Yndurain]” (2004, 96, n. 6).

cambia la persona gramatical de una primera del singular a una tercera o una primera del plural, y lo mismo ocurre con el tiempo verbal, trasladándose a su antojo desde el pasado al presente (*vid.* González Rovira, 2004: 142-143).

Además, las diversas aventuras cuentan a lo largo de la trama con varios paranarradores que muestran una multiplicidad de puntos de vista al servicio de la *variatio* y el deleite del lector. Un buen ejemplo puede ser el personaje de Celio, que además pasa de contar su propia historia a relatar la de Pánfilo al propio Pánfilo (González Rovira, 2004: 143). Lope se autorrepresenta como peregrino en la imagen de la portada (Cayuela, 2009: 383), produciendo una autoestilización (Ehrlicher, 2012); lo hace también a través de la inscripción “*Aut unicus aut peregrinus*”, y a través de terceros, en las palabras de Juan de Piña: “Si el peregrino gallardo / de este libro es propio nombre, / y para eterno renombre, / Lope de Vega o Belardo” (Vega, 1973: 65). José Lara Garrido dirá sobre esto que “[e]l título, aplicado con propiedad al libro, equivale indistintamente al yo empírico y al yo poético del Fénix, pues *peregrino* atiende a su excelsitud como autor y a su experiencia, trascendida al plano lírico, como amante” (2004: 111). En el texto de la novela continúa el juego paralelístico con el nombre-homenaje del protagonista, Pánfilo de Luján, que recuerda a Micaela de Luján<sup>470</sup>, en esos años centro de sus pasiones amorosas, y la bella epístola poética “Serrana hermosa” en el libro IV, que es una de las principales huellas autobiográficas de la obra, junto a la recreación de los amores con Elena Osorio en el libro II (en este sentido la novela sería una pre-*Dorotea* más). De esta forma, mediante la doble identificación, Lope se erige protagonista de la historia (peregrino) y del relato (narrador).

Se añade, además, la introducción en los paratextos del listado de comedias que pretendía atajar la usurpación y mostrar orgullosamente su fértil creación (para un desarrollo del significado y contexto de estas listas *vid.* Giuliani, 2004), precisamente el mismo año en que se publicó la primera *Parte de comedias* atribuida a Lope. Esta añadidura dentro del prólogo sería una inscripción autorial a otro nivel superpuesta a las

---

<sup>470</sup> Explica Avalle-Arce sobre el nombre del protagonista que “se puede explicar como una proyección del propio Lope, otro verdadero «amador de todo», sobre la cual gravitaba probablemente el recuerdo del nombre del amante de la *Fiammetta* de Boccaccio, que es, en esa medida, una proyección del mismo Boccaccio” (2004: 76). José Lara Garrido, por su parte, lo explica de la siguiente manera: “En segundo término el *auctor* ha subjetivizado la narración desde la atalaya de su yo poético (Belardo) construyendo sobre la hipóstasis del relato amoroso el homenaje a su propia pasión: Camila Lucinda. Lo autobiográfico se significa en el nombre simbólico de Pánfilo de Luján [...], en quien se funde la idealización fictiva y el referente antifictivo al identificarse como «peregrino de amor único ejemplo» precisamente en un soneto imaginado por Lope como *De Camila Lucinda al «Peregrino»*” (2004: 112).

de narrador y protagonista. Para González Rovira “[e]sta presencia constante de Lope, identificado como el narrador ya desde los preliminares, en especial la «Tabla de comedias», supone la coincidencia entre el mundo de la ficción y la realidad, con lo que la diégesis propia de los modelos clásicos sufre una considerable alteración” (1996: 241), pero nos parece evidente que la instancia autorial del listado de comedias no es el narrador de la historia del peregrino, aunque el diagnóstico de González Rovira es preciso en cuanto a la ruptura que supone la novela en el género clásico bizantino.

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

La *Jerusalén conquistada, epopeya trágica* (1609) es otra obra épica lopiana<sup>471</sup>, centrada en la narración de la Tercera Cruzada, escrita en octavas reales, compuesta por veinte libros (en el prólogo a las *Rimas* de 1604 había anunciado dieciséis) y donde se introduce la más que improbable presencia de Alfonso VIII de Castilla en dicha cruzada. La obra se dedica a Felipe III y tiene el siguiente propósito: “yo le he escrito con animo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los historiadores extranjeros” (Vega, 1777b, XIV: XIV). Pretende ser continuadora de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (para la relación entre la obra del italiano y la de Lope *vid.* Gariolo, 2005). Sin embargo, aunque Tasso apenas interviene en su narración, excepto por una mínima figuración autorial en la que se refiere al Tasso histórico mediante la imagen tópica del naufrago, Lope crea una epopeya que se caracteriza por la autorrepresentación del autor, es decir, imita una materia histórica propia de Tasso pero

---

<sup>471</sup> Le da Lope el nombre de epopeya, según anuncia en el prólogo, por lo siguiente: “ahora en mi Epopeya. Hele dado este nombre, por no ponerme en disputa en tanta variedad de opiniones sobre esta voz *Poema*, aunque ya tan recibida que el Tasso escribió un discurso de sus preceptos” (Vega, 1777b: XXIV). Carreño explica que “Toma el subtítulo, explica en el *Arte nuevo de hacer comedias*, que incluye en las *Rimas* de 1609, de la *Iliada*, «a cuya imitación llamé epopeya / a mi Jerusalén, y añadí trágica» (vv. 91-92)” (2003a: IX). En cuanto a “trágica”, Florence d’Artois argumentó que “la *tragicidad* de su epopeya no se limita a esta *inventio* fúnebre y que tal vez haya otras maneras de descifrar el enigma del subtítulo de su *Jerusalén*. La idea de un parentesco entre epopeya y tragedia no se debe, ni mucho menos, a Lope: se remonta a la misma *Poética* de Aristóteles que se valía del ejemplo de la *Iliada* para definir la fábula trágica” (2006: 19-20), y que “suscita pasiones trágicas gracias a la *elocutio*, y no a la *compositio*. Cuando Tasso contaba con la *poiesis* de la fábula para maravillar a sus lectores, Lope los movía a terror o piedad gracias a las imágenes de memoria, es decir, gracias a una herramienta estilística. Dicho de otro modo, si bien la *Jerusalén* es trágica para la retórica, no lo es para la poética” (2006: 33). Gariolo (1991) trata también de explicar el carácter *trágico* que da aquí a su *Jerusalén*.



identificando narrador y autor, a la manera narrativa de Ariosto, que también él había practicado ya anteriormente, como hemos visto (Sánchez Jiménez, 2018: 190).

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

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

Da pues licencia tú, que los preceitos  
ídolos haces de tu ingenio vano,  
a que, si no la causa, los efectos  
refiera, no el Latino, el Castellano:  
que los versos no pueden ser sujetos,  
naciendo libres, a señor tyrano,  
que lo que el cielo infunde al que los hace,  
dirá mejor, si para hacerlos nace (Vega: 1777b, XV: 283).

Hay momentos en los que el narrador parece darse cuenta y afirmar que los interludios amorosos no son de recibo en una obra de esas características, oponiendo el suave y melodioso instrumento del amor, probablemente la lira, a la trompeta belicosa de la épica. Pero, para poder reconocerlo, ya se ha tenido que producir la interrupción de nuevo para centrarse en sí mismo y su propio ejercicio narrativo, al estilo de Ariosto y de *La hermosura de Angélica*. Y es que en ambas obras, *La hermosura de Angélica* y *La Jerusalén conquistada*, Lope lleva a cabo una autorrepresentación similar, en la

misma línea de los romances de juventud y de las *Rimas*, pues invita al lector a identificar narrador y autor con la inclusión de alusiones biográficas personales, como hiciera con las instancias de poeta y autor en esas obras líricas anteriores (Sánchez-Jiménez, 2006: 67-68).

No faltan en esta epopeya nacional, además, las notas eruditas tan habituales en Lope. En ellas escribe en tercera persona, también en las notas marginales (“Llama *Sol* al oro, y solícito *Per Metonymiam, quia sollicitos facit*” (Vega, 1777b, XIV: 495), e interviene no solo de forma objetiva. Utiliza también adjetivación: “Tiberiades, Ciudad de Galilea, donde Christo hizo aquel estupendo milagro de los panes” (1777b, XIV: 479); o la varias veces repetida expresión “*Apposita Allegoria*”, que caracteriza ciertos pasajes como alegoría apropiada con unos términos latinos que parecen dar formalidad clásica a unas apostillas subjetivas (Vega, 1777b, XIV: 482, 487, 506, 523, 524, y 554; XV: 350, 352, 360 y 392)<sup>472</sup>. Hay notas que son comentarios, *amplificationes*, o interpretaciones críticas más que explicativas, que parecen digresiones del discurso en los márgenes (marco el texto en cursiva y las apostillas en redonda): “*De un sol que al Cielo nace, a España espira: Allegoricé por el Rey PHELIPE II, el Prudente*” (Vega, 1777b, XIV: 475), “*Que de envidia de ver reinar a Guido. ¡Qué bien pintó Tiberio la envidia!*” (Vega, 1777b, XIV: 479), “*un esquadron de bárbaros vencido. Aquí escribe Nicetas, que un Tudesco dió una cuchillada a un Moro que le cortó desde la cabeza hasta el arzón del caballo: qué hermosa cuchillada!* (1777b, XIV: 509), “El vulgo es facil en creer, y siempre lo peor” (1777b, XIV: 531), “Pocos hombres confiessan sus años, mugeres ninguna” (1777b, XIV: 510). La sensación en la lectura es la de que Lope continúa el discurso del cuerpo del texto en la nota, o aprovecha los *marginalia* para el comentario moral, que mezcla con aclaraciones técnicas de las figuras literarias que hay en su discurso, aclaraciones explicativas de elementos contextuales, o escolios o citas de autores, muchas de ellas sacadas de compendios como los *Ephiteta* de Ravisius Textor o la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner (*vid.* Conde Parrado, 2017).

Lope se adelanta en las apostillas a hacerse a sí mismo el comentario, por más que escueto y hasta telegráfico, que seguramente nadie le escribiría, al estilo del que hicieran Herrera y el Brocense sobre Garcilaso y que harían años después Salcedo Coronel o Pellicer a la poesía de Góngora. Ante la falta de comentarios de sus

---

<sup>472</sup> Pueden verse muchos ejemplos de adjetivación netamente subjetiva en las páginas en las que va desgranando a ingenios amigos y hombres ilustres españoles (1777b, XV: 284 y ss.).

contemporáneos a su obra (*vid.* Carreño, 2010b) y las críticas feroces o murmuraciones negativas de algunos de sus contrincantes, le basta a Lope él mismo para autocanonizarse también por esa vía. No olvidemos que seguramente para él, en esos momentos, la *Jerusalén* era su *opus maximum*, la obra en que tenía puestas más esperanzas de triunfo y gloria literarios. De modo que ya se la ofrecía, como por él mismo o como por otro, comentada al lector, sin que nadie pudiera husmear en ella, corriendo el riesgo de malentenderla y desvirtuarla. Controlaba así (o, al menos, guiaba), creería él, incluso el proceso de recepción y hermenéutica de su propia obra, de manera que nada se escapara.

*La corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda* (1627) es una biografía de la reina escocesa en forma de poema épico. Es una de sus obras finales que contienen también autorrepresentación autorial e inclusiones biográficas en una narración que en principio nada tendría que ver con el *yo* de Lope. Christian Giaffreda explica cómo la obra sobre María Estuardo, de estilo bastante gongorino, se caracteriza por el fuerte autobiografismo que rompe la simetría del poema épico, por la fuerte presencia del *yo* autorial, la constante intrusión del autor en su obra mediante comentarios metatextuales, espacios privilegiados de la voz narrativa, o por las reflexiones sobre la poesía, alocuciones panegíricas y recuerdos personales, como, una vez más y a tantos años de distancia, la supuesta participación en la Armada Invencible (en Vega, 2009b: 56 y 58). El narrador fenoménico se representa desde el principio marcando explícitamente el acto de versificar y sus logros poéticos anteriores: “Canté a Jerusalén, y canto ahora / una divina luz de la triunfante” (Vega, 2009b: 101). Este comienzo no deja de ser una imitación de los clásicos, y en especial de Virgilio, tanto en la *sphragis* final<sup>473</sup> de las *Geórgicas* como en los supuestos cinco hexámetros iniciales de la *Eneida*<sup>474</sup> (“Ille ego qui quondam...”) que aún hoy se sigue debatiendo si son auténticos (*vid.* Béhar, 2014: 147-148; Peirano, 2013).

Giaffreda señala cómo en ocasiones el *yo* narrador deja el puesto al autor mismo, aunque podríamos considerar que se produce más bien una identificación entre autor y

---

<sup>473</sup> “Esto es lo que yo de labranza y ganados cantaba / y del plantío, en tanto el gran César rayos arroja / de guerra en el Éufrates, leyes impone triunfante / a dóciles pueblos y hacia el Olimpo paso se abre. / Dulce hogar era entonces Parténope a mí, Virgilio, / joven en flor que en mi ocio sencillo imitaba el decir / del pastor en audaces poemas: yo, que te canté, / Tí tiro, a ti, tirado a tus anchas debajo del haya...” (Virgilio, 2009b: 227 y 229).

<sup>474</sup> “Yo, aquel que en otro tiempo modulé cantares al son de leve avena y dejando luego las selvas, obligué a los vecinos campos a que obedeciesen al labrador, aunque avariento, obra grata a los agricultores, ahora / Canto las terribles armas de Marte y el varón que, huyendo de las riberas de Troya por el rigor de los hados, pisó el primero la Italia y las costas Lavinias” (Virgilio, 2009a: 22).

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

Encontramos a un Lope plenamente narrador, novelador, con unas interrupciones mucho más constantes (definidas como la poética o la estética de la interrupción [Sánchez Jiménez, 2013a y 2018: 284-285]) en las *Novelas a Marcia Leonarda*: la colección de cuatro novelas cortas (*novellas*) que aparecieron en *La Filomena* en 1621 (*Las fortunas de Diana*) y en *La Circe* en 1624 (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bueno*). En ellas un narrador que se identifica con el Lope autor

relata cuatro historias, que trata con verosimilitud y a las que pretende dar historicidad, a una lectora concreta, Marcia Leonarda (Marta de Nevares). Esta no es solo la dedicataria y la mujer real que supuestamente le solicita al narrador esas novelas, según cuenta él mismo en los prólogos y a lo largo de la diégesis, sino que se convierte también en una instancia más allá del lector implícito del que hablaba Iser (1989): en narrataria, como diría Genette (1989a). Es Marcia, además, una narrataria invocada, puesto que el narrador se dirige a ella constantemente con el tratamiento de “vuestra merced”. La inclusión del narratario en las novelas estaba ya en la obra de los pioneros italianos, como Boccaccio<sup>475</sup>, Bandello y otros *novellieri*, pero en Lope lo que eran lectores lejanos o desconocidos y en plural, se convierte en una personalidad concreta, femenina y muy cercana, a la que se tiene en cuenta constantemente, pudiendo entenderse la narración como una forma de galanteo de Lope con su amada, con la que dialoga “a la vista” del resto de lectores (*vid.* Carreño en Vega, 2002d: 57 y 111, n. 33 e Yndurain, 1962: 54-55).

En *Las fortunas de Diana*, primero de los relatos, ya justifica con humildad la obra y el género, demostrando su —al menos aparente— incomodidad en una tipología textual que no dominaba:

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 el *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<sup>476</sup> (Vega, 2002d: 103)

y

Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil

---

<sup>475</sup> Hay diferencias significativas, sin embargo, entre los narradores de Boccaccio y los de Lope: “Las diferencias principales entre Boccaccio y Lope afectan a sus respectivos modos de concebir el papel del narrador, cuya actitud influye, por supuesto, en la configuración y el sentido de la novela. El narrador-personaje del *Decamerón*, una instancia narrativa de segundo grado, renuncia por lo general a comentar los sucesos que expone, presentándolos de modo distanciado, «objetivo», atento a la causalidad que entrelaza los hechos, como si se refiriera a un acontecer real: no interrumpe con opiniones personales su relación; trata por el contrario de conferirle un tono expositivo, semejante al que requiere el estilo épico. El narrador de Lope, cuya voz es tan personal que produce la ilusión de estar escuchando hablar al propio autor, privilegia en cambio la subjetividad de su discurso, buscando a cada paso el contacto con su destinataria, «Marcia Leonarda» en la literatura, Marta de Nevares Santoyo en la vida: se permite, por tanto, abrir digresiones y volver con la máxima libertad sobre algún detalle temático o estilístico de su exposición” (Güntert, 2010: 229).

<sup>476</sup> Entiendo que no es que Lope pensara que la *Arcadia* o *El peregrino en su patria* no eran novelas, sino que aquí con el término “novela” se está refiriendo no al género clásico en que se insertarían la novela pastoril o bizantina en las que se encuadrarían sus obras mencionadas, sino a las “novellas” de corte y estilo renacentista al modo de las italianas o a las “novelas ejemplares” acuñadas ya por Cervantes, o incluso a la novela moderna, entendida como lo hacemos en nuestra contemporaneidad, que comenzaba con el *Quijote*, ya ampliamente difundido por entonces. Algaba Pacios traza una historia del término para enmarcar después las novelas de Lope (2001).

comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con esta, que por lo menos yo sé que no la ha oído, ni es traducida de otra lengua (Vega, 2002d: 106)<sup>477</sup>.

Junto a la justificación de la obra sitúa la declaración de humildad, y la mención a sus obras anteriores (*Arcadia* y *El peregrino en su patria* y comedias, en las que se presenta experto). En la propia narración también menciona como de pasada obras de su autoría, lo mismo que lo hace con hechos de su vida, mostrando lo imbricadas que estaban ambas materias en su biografía: “De suerte que, habiendo yo escrito *El asalto de Matrique*, dio el autor que representaba esta comedia el papel de un alférez a un representante de ruin persona...” [Vega, 2002d: 187] o “me parece que es más acertado que la busque [la batalla de Lepanto] en uno de los tomos de mis comedias, donde la entenderá con menos cuidado” [se refiere a su comedia *La Santa Liga*] [Vega, 2002d: 300-301]. Incluso en una de las novelas los personajes aprenden una de sus comedias, *La fuerza lastimosa*, para interpretarla [Vega, 2002d: 212]). Encontramos también la reivindicación de la originalidad del argumento, frente a la costumbre de traducir las novelas cortas extranjeras, sobre todo italianas. Al introducir la colección de las otras tres obras hace mención a la primera y al encarecimiento con que la recibió la destinataria, pidiéndole en esta ocasión un manojito de novelas:

Pienso que me ha de suceder con vuestra merced lo que suele a los que [les] prestan, que pidiendo poco y volviéndolo luego, piden mayor cantidad para no pagarlo. Mandome vuestra merced escribir una novela: envíe *Las fortunas de Diana*. Volviome tales agradecimientos, que luego presumí que quería engañarme en mayor cantidad, y hame salido tan cierto el pensamiento, que me manda escribir un libro de ellas, como si yo pudiese medir mis ocupaciones con su obediencia. Pero ya que lo intento, si no en todo, en alguna parte, voy con miedo de que vuestra merced no ha de pagarme; y en esta desconfianza y fuerza que hago a mi inclinación, que halla mayor deleite en mayores estudios, aparece como la luz que guiaba a Leandro, la llama resplandeciente de mi sacrificio, así opuesta al imposible como a las objeciones de tantos; a que está respondido con que es muy propio a los mayores años referir ejemplos, y de las cosas que han visto contar algunas -verdad que se hallará en Homero, griego, y en Virgilio, latino, bastantes a mi crédito, por ser los príncipes de las dos mejores lenguas, que de la santa no se pudieran traer pocos, si mi propósito fuera disculparme (Vega, 2002d: 181-182).

A continuación describe Lope la variedad que va a introducir en su relato, descripción que valdría para las cuatro narraciones, plagadas de episodios, versos, cartas, digresiones, citas, comentarios, valoraciones y reflexiones:

---

<sup>477</sup> Con parecido discurso introduce *La prudente venganza*: “Prometo a vuestra merced, que me obliga a escribir en materia que no sé cómo pueda acertar a servirla, que como cada escritor tiene su genio particular a que se aplica, el mío no debe de ser este, aunque a muchos se lo parezca. [...] Advirtiéndome 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 adversa a quien tiene como yo tan cerca a Júpiter” (Vega, 2002d: 235-236).

Paréceme que vuestra merced se promete con esta prevención la baja del estilo y la copia de cosas fuera de propósito que le esperan; pues hágala a su paciencia desde ahora, 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 los que entienden (Vega, 2002d: 182).

La finalidad que cita en esta parte final recuerda al justo medio que promulga en el *Arte nuevo de hacer comedias* para las obras dramáticas: “diré el que tengo, y perdonad, pues debo / obedecer a quien mandarme puede, / que, dorando el error del vulgo, quiero / deciros de qué modo las querría, / ya que seguir el arte no hay remedio, / en estos dos extremos dando un medio” (Vega, 2016: 91, vv. 151-156). Y es que compara Lope ambos géneros, comedias y novelas, tanto en este prólogo con respecto a la finalidad y la ruptura del arte (“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” [Vega, 2002d: 184]<sup>478</sup>) como a lo largo de su narración en varias ocasiones: “vino a ser Felisardo nada menos que bajá del Turco, que parece de los disfraces de las comedias, donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre” (Vega, 2002d: 209-210), “Silvia criando aquella desdichada prenda suya, que si creciere, como en las comedias, tendrá vuestra merced la segunda parte” (Vega, 2002d: 230), “Fenisa finalmente creyó a Laura, que parece principio de relación de comedia” (Vega, 2002d: 240), “le contó quién era, lo que le había sucedido y lo que buscaba, a la traza que suelen ser las narraciones de las comedias, que hay poeta cómico que se lleva de un aliento tres pliegos de un romance” (Vega, 2002d: 160)<sup>479</sup>.

En cuanto a la inclusión de canciones, letrillas, versos de todo tipo o cartas de personajes, elementos a los que está acostumbrado en sus comedias, Lope conmina a Marcia a que se los salte o escoja los que le parecieren, en unos comentarios que resultan por un lado cómicos, siguiendo el general tono lúdico y paródico de estas

---

<sup>478</sup> Gutiérrez Hermosa verá en este conjunto de afirmaciones todo un arte de hacer novellas: “hay que destacar la peculiar preceptiva que Lope de Vega desarrolla en su obra novelística, que responde a un deseo de dotar de unas «reglas» a un género que había nacido sin ellas. Lo que según Lope se podría denominar un «arte nuevo de hacer novelas» está íntimamente relacionado con su teoría de la comedia” (1997: 171).

<sup>479</sup> No es solo Lope el que encuentra similitudes: también en la recepción y la crítica se han advertido. Carreño recuerda: “es comediesco el uso del disfraz, aunque Yudin ve también en los intercolumnios «vivid markers for theatrical techniques». Yudin (1968) asoció incluso al autor de las comedias con el narrador de las novelas, y observó cómo los personajes y las historias podían transitar del marco narrativo al espacio del corral” (en Vega, 2002d: 48).

novelas (*vid.* Redondo, 2000, Rabell, 1992: 60-69 y Cotello, 1987), y por otro un adelanto de primer orden en el hecho de tener en cuenta al lector para la comprensión, aprehensión y sentido de la obra: “(Y si le parece a vuestra merced que son muchas para novela, podrá con facilidad descartar las que fuere servida)” (Vega, 2002d: 297), “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 lector a cuestras” (Vega, 2002d: 303), o “(y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más de espacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa)” (Vega, 2002d: 132). Lo mismo ocurre con la temática: “donde me ha quedado escrúpulo si a vuestra merced le han parecido muchas las acémilas, y los soldados pocos” (Vega, 2002d: 222). Conecta, además, los comentarios entre sí, diciendo más adelante: “que si a vuestra merced le parecieren como las acémilas, podrá quitar las que fuere servida, porque no tengo cuento a propósito, ni me atrevo a decir que tenía a su devoción en Constantinopla treinta mil hombres” (Vega, 2002d: 225). Podemos plantearnos hasta qué punto “Marcia Leonarda” representa en realidad el hipotético lector coetáneo de sus novelas, o lo que Umberto Eco llamaría el “lector ideal” o “lector modelo” (1992). Esas recomendaciones e instrucciones pueden ir dirigidas en realidad al lector de este “nuevo” género, al que se representaría en la instancia “Marcia Leonarda”, utilizada casi como un truco o pretexto. Es, por cierto, algo bastante novedoso, y una estrategia que podemos considerar (si incurrimos en el anacronismo) postmoderna, que el autor hable con su lector y le “dé permiso” para realizar una lectura más o menos libre de la obra y saltarse partes.

La deferencia con el lector se mezcla con el matiz publicitario al final de la obra, en el que remite a una nueva novela que nunca salió a la luz y no sabemos si escribió (pero sí escribió y publicó un *Laurel de Apolo*, otra obra semi-miscelánea en la que decía que iba a incluir la supuesta novela... Ello, por cierto, quiere decir que al menos en 1624 ya tenía en mente lo que luego sería el *Laurel*, que salió en 1630): “Si a vuestra merced le parecieren pocos amores y muchas armas<sup>480</sup>, téngase por convidada para *El pastor de Galatea*, novela en que hallará todo lo que puede amor, Rey de los humanos afectos, y a lo que puede llegar una pasión de celos, bastardos suyos, hijos de la

---

<sup>480</sup> Guiño intertextual claro al comienzo de la *Eneida* (“*arma virumque cano*”) y, sobre todo, al del *Orlando furioso* (“*Le donne i cauallier: l’arme gli amori / Le cortefie: l’audaci iprefe io canto*”).



desconfianza, ansia del entendimiento, ira de las armas y inquietud de las letras; pero no será en este libro sino en el que saldrá después, llamado *Laurel de Apolo*” (Vega, 2002d: 337).

Los símiles con la comedia no son las únicas reflexiones en torno a la genericidad de sus relatos. Hay entre las digresiones varios comentarios irónicos sobre los libros de pastores: “Paréceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela; pues cierto que he pensado que no por eso perderá el gusto el suceso, ni que puede tener cosa más agradable que su imitación” (Vega, 2002d: 149), “Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión—” (Vega, 2002d: 241). Encontramos también comentarios sobre la historicidad de las novelas. Si los comentarios sobre el género y las comparaciones eran ya indicio de la reflexión metanarrativa, los circunloquios sobre la veracidad de lo narrado suponen un paso importante en la autoconciencia del narrador y su oficio: “Mal he hecho en confesar que escribo historia de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable, porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga” (Vega, 2002d: 186), “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, aunque la escribiera el autor de las *relaciones de los toros*, quejoso de su fortuna adversa” (Vega, 2002d: 218), “Si a Laura no se le da nada del deshonor y del peligro, ¿para qué se fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó?, que aunque parece novela, debe de ser historia” (Vega, 2002d: 277), “esta no es historia sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas, y como dijo el poeta antiguo castellano: Las cosas de admiración / no las cuenten / porque no saben las gentes / cómo son. / Cierto que tiemblo de decirlas, pero la fuerza de este caballero fue tan grande que facilita el crédito” (Vega, 2002d: 303).

Este último comentario conecta con todas las inclusiones del narrador-Lope presentándose a partes iguales bien, como garante testimonial de la materia narrativa, bien como narrador no omnisciente, que duda o incluso inventa: “Aquí tomaré licencia de disfrazar sus nombres, porque no será justo ofender algún respeto con los sucesos y accidentes de fortuna” (Vega, 2002d: 107), “los amigos que le trataban, de los cuales tuvo muchos, y yo participé de su conversación y compañía algunas horas” (Vega, 2002d: 186), “Prometo a vuestra merced que me refirió uno de los que se hallaron

presentes que en su vida había visto más amorosas razones ni más tiernas lágrimas” (Vega, 2002d: 220), “Pero yo le doy palabra a vuestra merced de que pocas veces me suceda, si no es que se me olvida, porque soy flaco de memoria” (Vega, 2002d: 192-193), “Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo nada menos que bajá del Turco” (Vega, 2002d: 209), “Resolvióse Fátima (si a vuestra merced le parece que se llame así, porque yo no sé su nombre)” (Vega, 2002d: 223), “(aunque si bien me acuerdo, no era más de uno)” (Vega, 2002d: 246), “salió Fineo, que este fue su nombre, o lo es agora” (Vega, 2002d: 254), “El temor que me da el mentir, aunque no sea cosa de importancia, me ha hecho traer estos ejemplos” (Vega, 2002d: 305), “(pienso que se llamaban Jarife y Zelimo)” (Vega, 2002d: 326), “Prometo a vuestra merced que no lo sé” (Vega, 2002d: 329-330).

Como explica Carreño, “[e]s común la digresión reflexiva al comentar el proceso mismo de hilar la narración” (en Vega, 2002d: 43): el narrador se nombra a sí mismo, reflexiona con su narrataria (se ha estudiado el tono epistolar de estas novelas [vid. Sobejano, 1978: 485]) sobre la estructura, el avance de la intriga, los personajes, la apreciación de la materia narrativa, las expectativas de lectura en el discurrir del argumento, etc.<sup>481</sup> La metaficcionalidad, clave en el proyecto narrativo de Lope<sup>482</sup>, es clara en estos fragmentos donde el narrador finge tejer la novela a ojos de sus lectores, comentándola en directo, asistiendo tanto a su composición como a su lectura (“(Aquí doble vuestra merced la hoja)” [Vega, 2002d: 227] dirá en un momento<sup>483</sup>).

---

<sup>481</sup> Poco antes que Lope, Cervantes ya había incidido en su narrativa en la permanente presencia del autor en el texto y en la relación con el lector. Tanto en el *Quijote* como en *El coloquio de los perros* y el *Persiles* los propios narratarios emiten sus quejas por las digresiones y la excesiva morosidad del narrador (vid. Garrido Domínguez, 2007: 28-29), si bien es verdad que en estos casos hablamos de una paranarración y el narrador es un personaje, por lo que recibe en un diálogo las quejas de otros personajes, y en Lope es un narrador heterodiegético el que se autocomenta ante una narrataria ausente. El diálogo del narrador con los personajes y el autocomentario sí estaban ya presentes en las obras de los *novellieri* italianos renacentistas. Como señala Profeti: “Il narratore osserva le proprie operazioni da una prospettiva meta-letteraria: commenta sornione i luoghi comuni abbondantemente utilizzati, consiglia la propria lettrice privilegiata di saltare qualcuno dei versi intercalati per seguire più rapidamente le emozionante avventure” (2002: 57).

<sup>482</sup> Para la importancia de los *excursus* metaficcionales vid. Sánchez Jiménez, 2013a.

<sup>483</sup> Tras consultar un ejemplar de la primera edición de la *Circe* donde se incluye *La desdicha por la honra* (Casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alfonso Pérez, 1624), a la que pertenece esta frase, podemos atestiguar que está situada en el extremo inferior derecho de la página 120, justo en el punto en que el lector de la época tenía efectivamente que pasar a la siguiente página para seguir leyendo o detener su lectura para seguir en otro momento. Lope parece indicar a la lectora que doble la página al terminarla para marcar por dónde va y poder retomarla más adelante, haciéndose consciente de la realidad de la lectura, que es interrumpida. Si es una localización consciente del comentario en la página, como parece, esto podría suponer que Lope actuaría incluso sobre el proceso de impresión del propio libro. Si Lope lo pensó a priori como un truco mientras escribía la obra, sería algo ya de una modernidad asombrosa, y una estrategia autorial sin precedentes. Jugar con los elementos extratextuales para interpelar al lector hasta el proceso físico de la lectura es un detalle genial que plantea lo mal que se ha juzgado al Fénix como autor

Rafael Bonilla argumenta que Lope porta aquí la máscara de un autor-lector-gracioso que crea otra máscara, la de Marcia Leonarda, que es un fantasma en una conversación fingida que no es sino soliloquio (2007: 114-115). Esta narrataria desempeñaría “un papel de testafarro de todos los lectores posibles de la obra” (Hernández Valcárcel, 1980: 268) (el “lector modelo” comentado arriba): “de una hija que se llamaba Diana, de quien toma nombre esta novela” (Vega, 2002d: 108), “Páreceme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia...” (Vega, 2002d: 146), “¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera”<sup>484</sup> (Vega, 2002d: 157) (ya había anunciado en otro momento que “quisiera ser un Heliodoro para contarlos o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*” [Vega, 2002d: 112]), “Contenta estará vuestra merced, señora Leonarda, de la mejoría de nuestro cuento, pues ya queda Diana en servicio del Rey Católico, y en pocos días tan privado, que en mil cosas que se le ofrecían holgaba de su parecer y, de lance en lance, ya tenía los papeles de más calidad e importancia. Pues prometo a vuestra merced que no lo estaba la pobre dama, porque tenía el alma en dos Celios” (Vega, 2002d: 168), “Pienso, y no debo de engañarme, que vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y desdichas; pero suplico a vuestra merced me diga, si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla?” (Vega, 2002d: 173-174), “El contento de estos amantes, cuando descansaron en los brazos de tantas fortunas, vuestra merced, con su grande entendimiento, le figure, pues ya su

---

rápido e incluso descuidado. Otra posibilidad es que fuera una manera de rellenar la caja del texto a pie de imprenta, pero no parece el caso en una obra tan repleta de referencias metaliterarias y guiños al lector.

<sup>484</sup> En efecto, esta es característica de la novela griega en general, también de estas *Etiópicas* de Heliodoro. Es un elemento estructural casi obligado por la separación de los amantes. Sin embargo, Lope se basa realmente en mayor medida, más que en Heliodoro o Aquiles Tacio, en novelas bizantinas más cercanas en el tiempo, como la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras, obra más cargada de digresiones de este tipo (Yndurain, 1962: 28; Ehrlicher, 2012: 213). Sánchez Jiménez afirma que seguía el modelo de prestigio Heliodoro en el objetivo de provocar asombro y conmover, mediante aspectos como el comienzo *in medias res*, la separación de los amantes, las tramas secundarias, las peripecias marinas y los acontecimientos inesperados (2018: 149).

imaginación se habrá adelantado a exagerársele” (2002d: 175), “Felisardo (que así se ha de llamar este mancebo, y, como si dijésemos, «el héroe» de la novela)” (Vega, 2002d: 185), “Aquí llegó Felisardo, y me parece que vuestra merced estaba ya cansada de esperarle, no se le dando nada del estado que ahora tiene y tuvo esta ciudad insigne, porque a mujer que tan poca estimación ha hecho de los hombres de su ley, ¿qué se le dará del turco? Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias, y hasta ahora yo no he dado en cosmógrafo por no cansar a vuestra merced, que desde su casa al Prado le parece largo el mundo”<sup>485</sup> (Vega, 2002d: 208), “con la mayor semejanza que ha visto el refrán castellano en materia de esta duda, de que pido perdón a su imaginación de vuestra merced, que bien le merezco, pues no dije adagio” (Vega, 2002d: 216), “podrá vuestra merced no creer sin ser descortés a la novela ni a la grandeza del Turco” (2002d: 227), “Crueldad le habrá parecido a vuestra merced la de Lisardo, aunque no sé si me ha de responder: «No me parece sino hambre». Y cierto que tendrá razón, si no sabe lo que come un enamorado favorecido a tales horas. Pero, porque no le tenga vuestra merced por hombre grosero, sepa que les dio dos doblones de a cuatro” (Vega, 2002d: 242-243), “No se olvide, pues, vuestra merced de Zulema, que así se llamaba, que me importa para adelante que le tenga en la memoria” (Vega, 2002d: 260-261), “Diga ahora vuestra merced, suplícoselo, que si es esta novela sermonario. No, señora, responderé yo, por cierto” (Vega, 2002d: 266), “Vuestra merced juzgue cuál de estos dos tiene ahora en el pensamiento, y perdone a los pocos años de Lisardo el no platonizar con la señora Laura” (Vega, 2002d: 272), “llamábase Susana, pero no la parecía en la castidad como en el nombre, porque puso los ojos... (aquí, claro está, que vuestra merced dice: «en don Felis»<sup>486</sup>; pues engañose, que era más lindo Mendocica)” (Vega, 2002d: 308-309. Modificamos la puntuación), “Pues no se desconsuele vuestra merced, que ya don Felis está convalescente...” (Vega, 2002d: 335).

En ocasiones Lope conduce sus giros a comentar la propia digresión, excusándola, justificándola o criticándola según los parámetros de la retórica: “El referido don Felis estudiaba, como digo (y perdone vuestra merced la digresión, que debo mucho a esta

---

<sup>485</sup> Tal vez sea este el punto de máxima identificación de la lectora con una persona real, Marta de Nevaes: aquí Lope llega a incluir un detalle íntimo referido a ella, e incluso a la relación entre ambos, pues parece pintar a la lectora/Marta como persona a la que no agrada salir mucho de su casa y, de hacerlo, no le gusta ir a sitios demasiado lejanos de su casa (y siempre en Madrid). Que a Marta le dé pereza ir al Prado es un detalle muy positivo para su persona, pues bien sabemos a qué se solía ir al Prado (mirar y ser mirada...).

<sup>486</sup> Parece que Lope presupone que su lectora Marcia ha cogido gran cariño al personaje de don Felis. Evidentemente, que sea precisamente al personaje de ese nombre no es casualidad.

ilustrísima casa)” (Vega, 2002d: 290), “Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas” (Vega, 2002d: 159), o “Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia, y excusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido” (2002d: 220).

Las reflexiones autorreferenciales son a veces metalingüísticas, deteniéndose el narrador en comentar los términos que utiliza, sus usos, etimologías, o justificaciones, o su estilo en general: “como dice en su lenguaje el vulgo, vía luz por sus ojos” (Vega, 2002d: 122), “Creo que aquí vuestra merced me maldice, pues para decir «yo no soy descortés; vos sí, que por dos veces habéis hecho sentir al mundo la braveza de vuestros bigotes», no había necesidad de hablar tan bajamente la lengua toscana. Pues no tiene razón vuestra merced, que esta lengua es muy dulce y copiosa y digna de toda estimación” (Vega, 2002d: 192-193), “le dio dos giros (pienso que en español se llaman «vueltas»; perdone vuestra merced la voz, que pasa esta novela en Italia)” (Vega, 2002d: 192), “¿Dije ya la ciudad? No importa, que aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos, aunque fuese conocida la persona; y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude; que esto de novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio, y después de haberlo entendido es lo mismo que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras” (Vega, 2002d: 198), “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)” (Vega, 2002d: 294), “Tenía David una hija, hermosa como el sol. (Hispanismo cruel, pero de los de la primera clase en el vocabulario del novelar; porque si una mujer fuera como el sol, ¿quién había de mirarla? Las comparaciones, ya sabrá vuestra merced que no han de ser tan uniformes que pareciesen identidades, y así verá vuestra merced por instantes «blanca como la nieve», «hidalgo como el Rey», «más sabio que Salomón» y «más poeta que Homero»)” (Vega, 2002d: 308-309), “Pero antes que pase de aquí, le quiero preguntar a vuestra merced si acaso sabe, pues es persona que conoce a Cicerón, a Ovidio y a otros sabios, y se puede hablar con vuestra merced en materia de definiciones y etimologías, ¿por qué dijo el castellano *mojicón*? Que a mí me ha costado

algún estudio, como a hombre que no se ha despreciado de su lengua; que bien sé yo que un culto le llamará «afirmación de puño clauso en faz opósita con irascible superbia». Pues sepa vuestra merced que no está dicho sin propiedad notable, y es la causa que antiguamente los que querían dar una puñada rociaban y mojaban primero la mano abierta escupiéndola y luego le sacudían, de donde vino llamarse *mojicón*, que quiere decir «con mojado puño». Esto no lo ha topado vuestra merced en el *Tesoro de la lengua castellana*; para que vea que es razón estimarla en su pureza, pues hasta cosas tan viles no las tiene sin causa” (Vega, 2002d: 319-320), o “don Felis festejaba a su hermana, que es lo que agora llaman «galantear» entre los vocablos validos, que cada tiempo trae su novedad” (Vega, 2002d: 334). Similares a estos últimos comentarios sobre el vocabulario de la “nueva poesía” es esta digresión que se refiere a elementos del campo literario de la época, como la abundancia excesiva de poetas o la nueva moda de la poesía culta, que es tema habitual en el Lope de esta época final:

No le será difícil a vuestra merced creer que era poeta este mancebo, en este fertilísimo siglo de este género de legumbres, que ya dicen que los pronósticos y almanaques ponen entre garbanzos, lentejas, cebada, trigo y espárragos: «Habrán tales y tales poetas». Dejemos de disputar si era culto, si puede o no puede sufrir esta gramática nuestra lengua, que ni vuestra merced es de las que madrugan las cuasmas al sermón discreto, ni yo de los que se rinden en esta materia por parecerlo, juzgando lo que desean entender por entendido, y remitiendo al que lo escribió la inteligencia y la defensa (Vega, 2002d: 188).

Las citas de autores clásicos, bastante abundantes, no tienen únicamente el propósito de prestigiar la obra o servir como argumento de autoridad a determinada idea o historia ejemplar, sino que se incorporan al ámbito privado del poeta y su amada Leonarda, en comentarios más personales: “Y en esta parte no puedo dejarme de reír de la definición que da Aristóteles de la Fortuna; no le faltaba más a este buen hombre sino que en las novelas hubiese quien se riese de él” (Vega, 2002d: 217), “a quien él imaginaba sol del mundo Antártico, decía, casi en imitación de Marcial, un poeta latino por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua” (Vega, 2002d: 158), o su recuerdo de un pasaje clave en cuanto al fin del amor cortés y el inicio del carnal de la *Celestina* en un momento de narración de las vicisitudes de los amantes (2002d: 111-112).

Por último, encontramos diversos comentarios sobre la biografía o la vida cotidiana del narrador-Lope, desde su participación en el viaje por las bodas de Felipe III a su “huerto” de la casa en la calle Francos, pasando por el encarecimiento de los condes de Olivares: “Hame acontecido reparar en unas yerbas que tengo en un pequeño

huerto, que con la furia del sol de los caniculares se desmayan de forma que tendidas por la tierra juzgo por imposible que se levanten, y echándoles agua aquella noche, las hallo por la mañana como pudieran estar en abril después de amorosa lluvia” (Vega, 2002d: 252), “condes de Olivares entrambos, que es tanto lo que les debo, que aun en esta novela me alegro de nombrarlos, pues fueron abuelo y padre del que hoy con tanta felicidad honra y premia las armas y las letras” (Vega, 2002d: 300). Muchas de las digresiones, además, tendrán la fórmula de regreso, el “áphodos” (*vid.* Sobejano, 1978), explicitada, como en “Pues, como digo, y volviendo al cuento, estuvieron algunos días...” (Vega, 2002d: 208-209).

En definitiva, Lope trufa sus *novellas* de relatos secundarios, citas, comentarios, alocuciones a la narrataria, valoraciones morales (*vid.* Yndurain, 1962: 53) y digresiones de todo tipo. Lo hace con un tono autoconsciente y a ratos humorístico, que produce una omnipresencia de un narrador que no parece tomarse muy en serio el género que practica o su propia escritura (o al menos pretende que lo parezca). El resultado son una serie de novelas en las cuales la sensación es que el narrador es mucho más importante que la historia, y se sobrepone a ella, pues es más relevante la forma de narrar que la materia relatada, el discurso autorial, su justificación, su estructura, su manera de proceder, su motivación argumental, que el propio argumento. En esto radicaría la modernidad decisiva de estas novelas lopescas, más que en su irregular calidad literaria: Lope se adelanta siglos a un tipo de proceder narrativo que se está dando en nuestra propia época. Como explica Yndurain (1962: 68) “[l]a invención está más que en el asunto o el motivo, en la manera de contar, y su gracia reside en la segunda de las dos maneras de cuentos chistosos que señaló Cicerón: «Duo enim sunt genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto» (*De oratore*, 1. II), y que repite Cervantes: «... los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos» (Cipión, en el *Coloquio de los perros*). Para Lope está el quid de la novela en el modo de contar, en el decir. ¿Es una reminiscencia popularista del cuento oral? No lo afirmaré, aunque me lo parece”. Lope se desliza en el relato a todas horas, ocupando todo el espacio de sus personajes, y en esta ocasión no se hace notar por el estilo, dejando una huella autorial a través de un lenguaje determinado, sino a través de la expresión directa, aunque entrecortada, de sus múltiples y constantes digresiones o intercolumnios. Como expresa Hernández Valcárcel:

Las *Novelas a Marcia Leonarda* agradan sobre todo por su técnica narrativa, y especialmente por el tratamiento que Lope da a un recurso del que no disponía en sus comedias: su propia voz como hilo conductor de un relato. A la voz del narrador

imprime una serie de innovaciones que llenan sus narraciones de vida auténtica, logrando aproximar al lector no sólo sus personajes, sino también, y sobre todo, su propia figura (1980: 264).

Precisamente este hecho de que fuera un recurso “del que no disponía en sus comedias” puede ser una de las claves. ¿Cómo iba a soportar Lope, un autor que siempre habla de sí mismo, aunque fuera en la voz de otros, no poder inmiscuir su yo en nada menos que quinientas, ochocientas o mil quinientas de sus obras? Se las ingenia para incluirlo (incluirse) en obras que, sin ser comedias *dramáticas* como las que le daban de comer, sí lo son en su configuración argumental y estructura general. Después intentaría otra fórmula, en la “acción en prosa”. Podríamos hablar de una casi patológica “ansiedad de presencia”. Por otra parte, probablemente lo único que le faltó fue hablar (e interactuar) él mismo, desde la instancia autorial, con sus propios personajes, pero es este un recurso que no veremos en nuestras letras hasta la *Niebla* de Unamuno.

En suma, “el arte narrativo de Lope se caracteriza fundamentalmente por la digresión” (Sánchez-Jiménez, 2013a: 109), la que puede ser la gran aportación de Lope al género, por la creación de un marco narrativo sustentado en el diálogo unilateral con Marcia Leonarda, que requiere y permite la constante interrupción metanarrativa (*vid.* Fernández-Cifuentes, 2013), y con la que guía, dirige e incluso manipula al lector (Montero Reguera, 2008: 229). En palabras de González Rovira, “[e]s Lope de Vega un narrador temperamental que no se sujeta fácilmente a las normas o modelos de la tradición, sino que busca los mecanismos que mejor le sirvan a su doble propósito de entretener y edificar, que le permitan moverse por la narración con total libertad creativa, interviniendo a su antojo” (2004: 143). Libertad y omnipresencia autorial son las claves, por tanto de las obras lopianas que cuentan con narrador.



## 5. CONCLUSIONS

This doctoral thesis begins with the idea of *the death of the author* proposed by Roland Barthes. Its aim is arriving at a conceptualization of the author that allows us to apply the studies of authorship (with all its background) to a specific author nowadays, and to do it without ingenuity (the author is not just the writer who produced a text or the owner of its meaning, but neither is it a concept of the past). Intuition and certain readings indicated that the chosen case should be Lope de Vega, who had been misread because of an anachronistic idea of authorship, but whose figure was a milestone in the archaeology of the author. *The death of the author*, which had his precedent in the idea of the death of God and the death of “man”, leads to three fundamental consequences.

In the first place, the debate was born in the bosom of hermeneutics and the controversy over authorial intentionality in the reception of texts. The fundamental conclusion on the study of this debate is the idea of the historicity of the concept of author that Foucault proclaimed. The study of author’s genealogy, which we have carried out from Antiquity to the Spanish Golden Age, shows this idea is right: the *author* is a concept in transformation, whose evolution is related to the emergence of interiority and individual self-consciousness, to the poetics and the rationalization of the literary creation of each epoch and to elements of material history such as the printing and the professionalization of the writer that commercial theatre produces. The *author* is a historically created need in the interpretative communities that makes us read in a certain way, longing for his presence. Its development is gradual, from an incipient pride to the establishment of an authorial institution and the current “authors without work”. The *author* is linked to the *episteme* of each era, to the cultural and power fields, and to specific writers who produced a way of reading their works through their texts and their strategic social presence.

Secondly, the study of the controversy over the *death of the author* leads us to a vision of contemporary literary theory influenced by the attitude towards the author. While the vision on authoriality is crucial in all theoretical and critical schools of the 20th century, as we have seen, the concrete debate in the sixties and seventies is far from resulting in the actual death of the author. Rather it produces, from both positions (those who believe that the author remains-survives [anti-death] and those who think that he disappears-dissolves [pro-death] [*vid.* Toda Castán, 2016: 29]), a vast number of studies that propose an alternative to the total disappearance of the authorial instance: an

author of a threshold, a theoretical organism that moves away from the idea of the intentional meaning that the author deposited in the texts and that has to be deciphered. It is presented as an intermediate element between the projection of the writer and the reception of readers. This vision of the author allows the analysis of writers' cases both from the texts and from the different ethos, postures, poses or textual authorial masks (and their reception) —from each text and from the work of an author—, as well as from their social, cultural and literary strategies within a given field.

Foucault began with his concept of the *author-function*: the authorial framework or the instance that is configured as a mould and as a fictitious subject in each case. Jorge J. E. Gracia also distinguished that constructed figure, different from the real author and therefore from his intention, with the concept of “pseudo-historical author”, whose function is primarily epistemological. Hix proposed the “proxy”, which is the author as he emerges from the interaction between the text and the reader. It is a projection that the hypothetical intentionalists such as Tolhurst and Levinson, as well as the “*urauthor*” of Irwin, explain. Other denominations are the “inferred author”, the “textual author”, the “model author”, the “liminal author” or “author in the threshold”. An important step was the idea of “implied author” of Wayne Booth, and the one developed by Nehamas: the idea of the “postulated author”. The latter relies on Foucault in the assumption of historicism, and he proposes authorship determined only as a function of interpretation and criticism. The “implied author” of Booth is immanent to the text, therefore, although the same author writes a set of texts, each text will have its implied author. Nehamas' figure of author, on the other hand, has no relation to a single text, but emerges from a whole *work* (set of texts by a writer). In classical rhetoric and in the current discourse analysis the “implied author” can be equated with the classical concept of *ethos*.

In our study, taking all this into account, we use two conceptions of *author*, in addition to the *author-function*: in the analysis of texts, we use the concept of author as the specific elocutionary instance that is projected in the text and that is perceived from the reading (the *ethos*, the “implied author”). In general, in the global theorization, we work with the concept of author as the sum of the different *ethos* of the whole work plus the different masks, postures and authorial poses, the scenographies or authorial scenarios that the author himself creates within all his work as a writer (historical subject who writes and social self), all filtered by reception. In this second case, we understand the author as the *author's image* or the *authorial figure*. This concept of

author is the one that occupies and specifies in each particular case (in this case, the authorial image of Lope de Vega) the *author-function*, the general notion for the idea of the historically created necessity of the presence of a unifying authority in the reception of written works. It can be inferred from our work that both the second conception of author (set of projections plus reception) and the *author-function* are notions in continuous development. In the first case, reception is an activity where new textual discoveries, new interpretive communities and new concrete readers with their “horizon of expectations” and preconceptions are added all the time. In the second, the social context and the *episteme* are theoretical frameworks in constant historical evolution.

In the third place, the debate about *the death of the author* leads us to a reflection on the change of authorial paradigm and on the agents of authorial reconceptualization beyond epochal or contextual determinism. In this sense, Foucault’s idea of *episteme* is very rigid, its transition to another *episteme* is not progressive, and its essence is not very permeable. However, both he and Barthes, main ideologists of the *death of the author*, define certain empirical authors who are capable (with their exercise) of enabling the creation of new texts, of which their works are models. For Foucault, these are the “founders of discursivity”, authors in a *transdiscursive* situation, since their actions open the possibilities of future writers, and their works inaugurate disciplines, styles, conceptions and theories. For Barthes, they are the “*logotetas*”, the “founders of language”, with similar functions and characteristics. We believe that these authors are important agents in the change of the authorial paradigm, as well as of the *episteme*, since this develops gradually with social and material changes and through the authors that produce the changes of thought, genre, style or social and cultural habit. One of those authors is without a doubt Lope de Vega: with his actions and with his writing he strategically opened new paths on which to establish his authority and his social being, which marked who he was in the world. His decisions and postures (textual and extratextual) reversed the order of things, in the world of books and theatre and in many cases outside of it. Lope created a new authorial space where, due to contextual limitations, he could not include himself completely, but he left the space for other authors.

The historical itinerary from Antiquity to the 17th century also provides us with some conclusions. The literary history shows us proto-authors in different times and places: if Greece was influenced by the idea of inspiration of the *vate* against the *techne*, and by the absence of intimacy for the conception of the self as a social being, in Rome

the writer's career was established imitating the *cursus honorum*. In addition, the authors began to strategically create or follow models and authorial moulds, through which they could move, such as the *Rota Virgilio*. Moreover, the rhetoric and the construction of the speaker's *ethos* in the discourse was already a fundamental element at that time. Saint Augustine discovered a new interiority in writing that sought personal closeness to God. Later, in the Middle Ages, the general anonymity and the stratified authorial function in several subjects concealed an idea of individual creation linked to divine authorship. The closeness to this authorship already produced an incipient birth of individuality in the 10th and 11th centuries. Dante broke with tradition by establishing himself as an *auctor*, something that no previous creator could have done, because of their conception of knowledge, authority and writing and because of the lack of legitimacy of the vernacular language. The Renaissance, with its non-religious anthropocentrism and its humanism, laid the foundations for subjectivity as we know it. This subjectivity is a condition of possibility for the concept of modern authorship. Self-fashioning, self-promotion and the necessary material and contextual conditions crystallised for the birth of the author in Lope's time. The slow and uneven development of these factors and of the concrete authors had as a final result the author as he was forged in the following centuries.

The analysis of Golden Age contextual factors leads us to affirm that the Early Modern *episteme* determines the possibility of social and conceptual action of Spanish individuals, classes and society. The archaeology of this *episteme*, in particular, shows us that it is based on the concept of analogy and representation, incarnated in the idea of the world as theatre and of man as microcosm. On the other hand, we note that in the 17th century there was already an incipient literary field, and that it would not arise, as Bourdieu proposed, in nineteenth-century France, but in our Golden Age. The study of both this field and the *episteme* leads us to infer that the gnoseological determinism is not absolute. Consequently, we believe in the gradual evolution of the *episteme* through Foucault and Barthes' mentioned concepts: the "founders of discursivity", "logotetas" or "founders of the language". They create, through their speeches and actions, new genres, styles, disciplines, concepts, etc. in which the later authors will nest.

In the time of Lope de Vega, the Spanish Golden Age, there were several factors that contribute to the conditions for a "founder of discursivity" to emerge. The new semi-professional authors, of non-noble social classes, were forced to create a new image that did not exist to represent themselves. The successive strategies for the

formation of this image, both of their concrete individual and of the concept of “writer” in which they wanted to be included, shaped the new literary field. The absolutist monarchy produced the transition from a Renaissance court to a fully baroque, courtesan society, which allowed a new way of life and new social conditions for the writer, who began his professionalization. This is carried out by factors such as printing (which influenced the concept of literature. Lope already took advantage of it with real-time publications and without generic restrictions) and the notions of plagiarism and copyright. It is also carried out in the laws on the obligation to stamp the name of the author at a time when the State and the Church had centralized control, that is to say, during the period of the Hispanic Empire and the Counter-Reformation.

In addition, the birth of commercial theatre entails the final step towards commercialization of literature and the birth of its industry (establishment of fixed places for theatre, social regulations on theatre companies, etc.), as well as the economic independence of the writer and the professionalization that follows as a result of that. This brought with it, not only symbolic capital for the writer, who began to claim his right over the creation of his texts and over his name or brand, but also criminal appropriation, which can be dated to Spain in 1558. Although specific intellectual property laws did not exist until the 18th and 19th centuries, there were already many demands and requests from writers in this regard, and we can already see a use of privileges that meant a new idea of intellectual property.

From another point of view, clientelism and patronage, despite apparently clashing with professionalization, emerge not only due to economic need, but also owing to the need for the image and prestige associated with certain people and social classes. Moreover, we see a mutual advantage in these relationships between writers and other social agents, which are no longer repressive, but a different strategic opportunity, that is combined with literature as an industry governed by the taste of the general public.

The analysis of the actions of Lope de Vega and his speech acts, literary and non-literary, shows us the fundamental element that we wanted to demonstrate with this doctoral thesis: Lope de Vega was the first modern author of our literature. This is possible due to the union, in his case, of all the factors mentioned above. In addition to that, he was also the first author because he was the “founder of discursivity” that created the theoretical and discursive framework that makes it possible to read his works and his life from the point of view of the need for his constant presence. Lope

acted continuously to create himself as an author in his texts and outside them, not only to configure the LOPE brand, which he accomplished, but to build, before that, the social figure of the writer that did not exist until then, outside of prediscursive prestige, class or family. Lope is created as an author while building the very concept of modern author, he created the need for this theoretical device to apprehend and read him. This is not another hypothesis, but we believe that precisely the entire reception by his contemporaries and the critical tradition until the 20th and part of the 21st century (with their biographical readings, seeking the man behind the work, as well as spontaneity and sentimental sincerity in the texts) are the irrefutable proof of how Lope triumphed in his configuration of modern authorship for the sake of his own enthronement as author. Our reading has not meant to lower him from that throne (“when Lope wants, wants”), but to show an analysis of the architecture that sustains him.

Lope had a dramatic conception of the world and its representation, even more than any Baroque man. As for his actions and positions, these were always presented within an intricate plot that aims to lead to a certain outcome. He always agreed to any action and representation in public, he accepted commissions of public speeches and poetic jousts, and he participated in academies and literary circles (he created his own as well). In addition, he searched and was awarded with the position of Senior Chaplain of the Congregation of natural priests in Madrid, got the title of Doctor in Theology and the Cross of the Order of St. John for his relations with Pope Urban VIII, he was Prosecutor of the Apostolic Chamber, Family of the Santo Oficio, chaplain of San Segundo and censor of books. He read and acted publicly in the festivities of the double royal weddings in Valencia in 1599. He involved the Duke of Sessa in his personal life: Lope accompanied him, as he had done on other occasions at the service of other nobles, in the entourage of the exchange of future queens between Spain and France. He participated in the famous festivities of Lerma in 1617, and he requested on many occasions the position of royal chronicler.

As for the decisions of the strictly literary field, Lope held a lawsuit against Francisco de Ávila for the publication of comedies in his name without his consent, he decided to participate in the printing of his comedies, risked printing his *Arte nuevo* (he especially dared to create, *de facto*, a new theatrical art), he determined to include his “Poem of the birth of the Prince” in *La vega del Parnaso* at the end of his life. On top of that, he wrote comedies on contemporary history, contravening certain precepts, and he wrote the cycle of the *Arcadia*, *Dragontea*, *Isidro* and *Jerusalén conquistada* in a short

period of time. Furthermore, he took care of the symbols, mottos and portraits of all its paratexts (sometimes he decided to ennoble himself excessively, or to include laudatory texts of others or a load of erudition, other times he removed every element of this type), he took into account the format of his books depending on the genre, the public they were directed at, or the stage of his life and career. Finally, he always considered book approvals.

Regarding the linguistic elements, Lope considered the titles, selected subjects, decided strategically on dedications, included in paratexts innumerable complaints about the state in which his comedies were printed and about the publication with his name of others' works, etc. Thus, he showed great authorial self-awareness and claimed laws about it (copyright is a very clear *desideratum* in Lope). His words did not always have the desired effect, but he put the strategies in place.

In his literary works he used poetry in a way that re-established the previous Petrarchan and Garcilasian tradition. We have demonstrated the fictionality of his poetic self in his Rhymes, both human and divine, together with the insistence on the identification between poet and poetic speaker. Lope pretended to show himself as the leader of Castilian Garcilasian poetry, to enrol in the most classic Spanish Petrarchism. However, he did so by publishing his poetry in an immediate way, fostering (in a very self-conscious form and without any ingenuity) the biographical interpretation, as a method of equating to the classics that did so. He tried to enter in a tradition that he wanted to renew and lead. He made the confessional poetic expression credible again through the rhetoric of sincerity and the rejuvenation of the supposedly direct expression of interiority. He transferred to the social sphere the murmurs and stories about which his poems speak, thus becoming the talk of the court. He was inscribed in the topic of biography and sincerity, fully convincing the readers that the topic was dissolved in him, that its poetry did not apply. His awareness of the convention, the topic and the fictionality of his literature, which we observe through metaliterary reflection, intertextuality, and self-citation or self-plagiarism, is a clear reflection of the fiction that his poetry is.

Lope's self-fashioning as an author is defined by the *varietas*. He is far from being characterized by the identity and creative unity that produced the joint publication of the posthumous work of a poet in the previous tradition. Lope is defined by his variety of masks and authorial poses, which he used with different intentions and varied purposes. The first pose is precisely that of a writer without a mask. He uses as well,

regarding his origin, the one of *montañés*, related to blood integrity and therefore to the nobility, and the one of poet from Madrid-Castilla-Spain, with justifications linked to the path that follows poetic nationalism in the line that he reinstates (against anti-Spanish *culteranismo*). Other poses are those of a Stoic author, in relation to the theme—that obsessed him so much—of envy, or that of scholar, for the ambition of nobility and the search for recognition of that class and the intellectuals. Furthermore, he sometimes showed the pose of a successful poet, which allowed him to crown himself with poetic laurels and which hints, more than pride, at his need for external recognition, his insecurity, the fruit of his humble social background. His Franciscanism can also be recognized, when he opts for the search for nobility with other strategies (nobility in humility and love for God, nobility in individual virtue and his own works). We can see his pose as a repentant sinner, and those of prodigious poet, natural creator, *ingenium* owner, and father of the “*Comedia Nueva*”, reclaiming creative individuality and originality. The creative variety of Lope, in his poses, genres and revolutionary mixtures (“*lo trágico y lo cómico mezclado*”), do not affect the unitary vision of his brand, but the variety and self-consciousness of his writing are hallmarks of the name “Lope de Vega”, who knew how to give universal fame in dimensions not seen until that moment.

On the other hand, Lope projects his image by creating his own bio-bibliography through his works, where he emphasizes a part of his production, offers reading keys, justifies himself, and orders the material in a self-interested way. This occurs especially in three specific works: the *Filomena*, *A Claudio* and *Amarilis*. We can conclude that Lope traced his own literary career both in the course of its creation and publication as *a posteriori*, with an attempt to direct the reception of his person and his Work.

In some literary genres or in certain circumstances, Lope could not be shown in first person in poetry. In spite of this, his brand is the personal expression through another self or speaker, both in paratexts and in literary works, in very different ways. In the first place, we find that the concealment of authorship is not as a way to hide. It is rather a way of authorial revelation by masking, a game which Lope was really fond of. Secondly, the pseudonym allows him not to identify with the author, but to mark the authorship with claims of his creations and the masks that serve as a brand. As a third element, the expression of self through his comedies and fictional works has several focal points: self-citation denotes self-awareness, points out literariness and defines the author through an authorial corpus. The quotations of the romances in their comedies,



which are very abundant, try to appropriate the authorship of some poems that belonged to a traditionally anonymous genre. Naming oneself as an author on stage is a recurring resource. Speaking through his characters (this interpretation has its risks) is a characteristic that goes with use of recognizable pseudonyms or those which can be assured by the net of coincidences with other similar expressions in genres that he intended us to read as confessional. Metafiction is a basic element of authorial self-awareness, and it is not rare in Lope, in the theatre and outside it, and self-parody is growing in his work and goes hand in hand with *desengaño*, especially towards the end of his career, culminating in the *Rimas de Burguillos*.

Precisely the heteronym that occurs in these last *Rimas de Burguillos*, an old acquaintance of Lope before converting him into heteronym, comes at the end of a career where he had rehearsed with some dramatic monologues. In this career he was shaping a growing lyric estrangement, until we reach the spectral creation of speaking with one another, finding Lope in conversation with Burguillos. This work is a revolution, in addition to the realization that what Lope says he does in his work and what he actually does can become opposites: the clarity and simplicity proclaimed in the content are refuted in the form, whose complexity has not allowed experts to reach a full understanding of some of the verses and poems of this work.

Finally, the narrations are a genre that the Phoenix used to appropriate once more the voice of the narrator. The “intercolumnios”, constant digressions and interruptions about the act of narration or about himself, are a mark of Lope’s narrative, from the *Jerusalén* or the *Isidro* to the *Novels to Marcia Leonarda*. Lope made self-comments in the body of the text and even in the margins; he conversed with the narrator of his stories (with the conscience of an “ideal reader” or “model reader”, as Umberto Eco would say) and gave him permission to skip parts, or apologized for his interruptions, showing absolute attention to the receiver. In Lope’s narrative, the most important thing is not the plot or the characters, sometimes deficient in comparison to models such as Cervantes, but the way of telling and the explicit reflection on it. Moreover, the absolute creative freedom and the authorial omnipresence in the narrative can not be missed by an author who claimed the new comic monarchy, the taste of the vulgar, which raised him to the altars of literature and society of his time.

To sum up, Lope listened to Elisio de Medinilla when he wrote “Vence escribiendo; imítate a ti mismo”, and configured for himself, in an unprecedented process, a determined authorial brand, which is varied and extensive in its strategies (the

original and unique LOPE brand). He did so by gradually changing the limits of the concept of author, configuring the first Spanish literary field, and forcing us to read it, even today, from the need of his continuous spectral presence. Lope was, for that reason, the first modern Spanish author and the *transdiscursive* author who produced the reconceptualization of the notion of *author* in the Early Modern Period, anticipating Romanticism in several centuries. Despite the subsequent reception of his person and work (some elements of his biography were still scandalous in the 20th century and his comedies are still read today from the eyes of conservatism and a simplified Hispanic imperialism), Lope was an author as fecund as different from himself, precisely because of the search for strategies to remain in taste and in the canon and for the need to be within the channels of tradition or in those of transgression and originality. “Lope apart, always apart”, as Maxime Chevalier said, he managed to be a phoenix of *ingenium*, a renewing author and renewed in each reading. He made an indelible name based on an original and always-new literature:

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

## CONCLUSIONES

Esta tesis doctoral parte de la idea de *la muerte del autor* planteada por Roland Barthes con el objetivo de llegar a una conceptualización del autor que permita aplicar en la actualidad los estudios de la autoría con todo su bagaje a un autor concreto sin ingenuidad (el autor no es solo el escritor que produce un texto ni el garante de su significado, pero tampoco una idea cadáver, del pasado). La intuición y ciertas lecturas nos indicaban que el caso elegido debía ser Lope de Vega, quien había sido leído sesgadamente a causa de una idea anacrónica de la autoría, pero cuya figura era un hito en la arqueología del autor europeo. *La muerte del autor*, que tuvo su precedente en la idea de la muerte de Dios y la muerte del “hombre”, nos lleva a tres consecuencias fundamentales.

En primer lugar el estudio de su polémica, que nacía en el seno de la hermenéutica y la controversia sobre la intencionalidad autorial en la recepción de los textos, tiene como conclusión fundamental la idea de la historicidad del concepto de autor que proclamaba Foucault. El estudio de su genealogía, que hemos llevado a cabo desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro, da la razón a esta idea: el *autor* es una idea en transformación, cuya evolución tiene que ver con el surgimiento de la interioridad y la autoconsciencia individual, con la poética y la racionalización de la creación literaria de cada época y con elementos de la historia material como la imprenta y la profesionalización del escritor que produce el teatro comercial. El *autor* es una necesidad históricamente creada en las comunidades receptoras que nos hace leer de una determinada manera, anhelando su presencia. Su desarrollo es paulatino, desde un orgullo incipiente hasta la instauración de casi una institución alrededor de este y a los actuales “autores sin obra”. El autor está ligado a la *episteme* de cada época, a los campos culturales y de poder, y a escritores concretos que produjeron un tipo de lectura de sus obras mediante sus textos y su presencia social estratégica.

En segundo lugar, el estudio de la controversia sobre *la muerte del autor* nos lleva a una visión de la teoría literaria contemporánea mediatizada por el posicionamiento respecto al autor. Si bien la influencia de la visión respecto a la autorialidad es crucial en todas las corrientes teórico-críticas del siglo XX, como hemos podido comprobar, el debate concreto en los años sesenta y setenta está lejos de dar como resultado un autor cadáver, una figura fantasmagórica del autor. Más bien produce, desde ambas posiciones (las que creen que el autor permanece-pervive [anti-muerte] y las que opinan

que desaparece-se disuelve [pro-muerte] [*vid.* Toda Castán, 2016: 29]), una infinidad de estudios que plantean, como alternativa a la desaparición total de la instancia autorial, un autor como figura liminar o intersticial, un organismo teórico que se aleja de la idea de la intención de significado que el autor depositaba en los textos y que hay que descifrar, y se presenta como elemento intermedio entre la proyección del escritor y la recepción de los lectores. Esta visión del autor permite el análisis de los casos de escritores tanto desde los textos y los distintos *ethos*, posturas, poses o máscaras autoriales textuales (y su recepción) —desde cada texto y desde el concepto de Obra de un autor—, como desde sus estrategias sociales, culturales y literarias dentro de un campo determinado.

Comenzó Foucault con su concepto de la función-autor, el marco autorial o la instancia que se va configurando como molde y como sujeto ficticio en cada caso; Jorge J. E. Gracia también distinguía esa figura construida, diferente al autor real y por tanto a su intención, con el concepto de “pseudo-historical author”, cuya función es primordialmente epistemológica; Hix proponía el “proxy”, que es el autor tal como surge de la interacción entre el texto y el lector, proyección sobre la que disertan los intencionalistas hipotéticos como Tolhurst y Levinson y el *urauthor* de Irwin. Otras denominaciones son el *inferred author*, el autor textual, el autor modelo, el autor liminal o autor en el umbral. Un paso importante fue la idea de *implied author* de Wayne Booth, y la que desarrolla Nehamas, la idea del *postulated author*. Este último se apoya en Foucault en la asunción del historicismo, y propone la autoría determinada solo como una función de la interpretación y la crítica. El autor implícito de Booth es inmanente al texto: por tanto, aunque un conjunto de textos sea del mismo escritor, cada texto tendrá su autor implícito; la figura del autor de Nehamas, en cambio, no tiene relación con un solo texto, sino que emerge de toda una *obra* (conjunto de textos de un autor). En la retórica clásica y en el análisis del discurso actual el autor implícito se puede equiparar al concepto clásico de *ethos*.

En nuestro estudio, teniendo todo esto en cuenta, utilizamos dos concepciones de *autor*, además de la de *función autor*: en el análisis concreto de textos usamos el concepto de autor como la instancia elocutiva concreta que se proyecta en el texto y que se percibe desde la lectura (el *ethos*, el autor implícito). En el conjunto del estudio, en la teorización global, trabajamos con el concepto de autor como la suma de los diferentes *ethos* del conjunto de la obra más las diferentes máscaras, posturas y poses autoriales, las escenografías o escenarios que crea el propio autor en todo su proceder como

escritor (sujeto histórico que escribe e individuo social), todo ello pasado por el tamiz de la recepción. En este segundo caso entendemos el autor como la *imagen de autor* o la *figura autorial*. Este concepto de autor es el que ocupa y concreta en cada caso específico (en este caso la imagen autorial de Lope de Vega) la función-autor, noción general para la idea de la necesidad históricamente creada de la presencia de una autoridad unificadora en la recepción de las obras escritas. Se puede inferir de nuestro trabajo que tanto la segunda concepción que utilizamos de *autor* (conjunto de proyecciones textuales y actuacionales más la recepción) como la *función autor* son nociones en continuo desarrollo, pues en el primer caso la recepción es una actividad en la que se suman a tiempo real nuevos descubrimientos textuales, nuevas comunidades interpretativas, nuevos lectores concretos con su horizonte de expectativas y preconcepciones, y en la segunda el contexto social y la *episteme* son marcos teóricos en continua evolución histórica.

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

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

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

lengua”: aquellos que, mediante sus discursos y acciones crean nuevos géneros, estilos, disciplinas, conceptos, etc. en las que anidarán los autores posteriores.

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

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

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

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

Lope tiene una concepción dramática del mundo y su representación, más si cabe que cualquier hombre barroco. En cuanto a sus acciones y tomas de posición, estas se presentan siempre como situadas en un arco de acción dentro de un intrincado nudo que pretende que lo conduzca a un determinado desenlace. Está dispuesto siempre a toda acción y representación en público, acepta encargos de discursos públicos, justas poéticas, participa en academias y círculos literarios (crea los suyos propios). Busca y consigue ser capellán Mayor de la Congregación de sacerdotes naturales de Madrid, logra por sus tratos con el Papa Urbano VIII el título de Doctor en Teología y la Cruz de la Orden de san Juan, llega a ser Procurador fiscal de la Cámara apostólica, Familiar del Santo Oficio, capellán de san Segundo y censor de libros, lee y actúa públicamente en las fiestas por las dobles bodas reales en Valencia en 1599, involucra en su vida personal al duque de Sessa, al que acompaña, como había hecho en otras ocasiones al servicio de otros nobles, en la comitiva del intercambio de futuras reinas entre España y Francia, participa de las célebres fiestas de Lerma de 1617, y solicita en múltiples



ocasiones el puesto de cronista real. Hay una constante ansiedad de presencia, pues, no solo en sus obras, sino también en la sociedad en que vive. El mismo que se queja siempre de ser ‘fabula’ del vulgo, busca serlo sin pausa alguna, y lo es porque él mismo lo promueve.

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

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

En sus obras literarias utiliza la lírica de una manera en la que refunda la tradición petrarquista y garcilasiana anterior. Hemos demostrado la ficcionalidad de su *yo lírico* en sus *Rimas*, tanto humanas, como divinas, junto a la insistencia de la identificación entre poeta y *yo* poético enunciador. Lope pretende mostrarse el adalid de la poesía castellana continuadora de Garcilaso, inscribirse en el petrarquismo español más clásico. Sin embargo, lo hace publicando su lírica en tiempo real, fomentando de forma muy autoconsciente y sin pizca de ingenuidad la interpretación biográfica como forma

de equipararse a los clásicos que así lo hicieron y de inscribirse en una tradición que quiere renovar y encabezar, y haciendo de nuevo creíble la expresión poética confesional mediante la retórica de la sinceridad, el rejuvenecimiento de la expresión pretendidamente directa de la interioridad y trasladando al ámbito social los murmullos e historias sobre aquello de lo que habla en sus poemas, convirtiéndose así en comidilla de la corte, de todo Madrid y de gran parte de España. Se inscribe en el tópico plenamente convenciendo a los lectores de que en él se disuelve el tópico, de que a su poesía no se aplica. Su conciencia de la convención, del tópico y de la ficcionalidad de su literatura, que observamos a través de la reflexión metaliteraria, de la intertextualidad, y de la autocita o el autoplagio, es reflejo claro de la ficción enunciativa que es su lírica.

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

autoconsciente de su decir son señas de identidad del nombre “Lope de Vega”, al que supo dar fama universal en cotas no vistas hasta ese momento.

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

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

Precisamente la heteronimia que se da en estas últimas *Rimas* del licenciado Burguillos, viejo “conocido” de Lope antes de convertirlo en heterónimo, viene al final de una carrera en la que había ensayado con algunos monólogos dramáticos, y donde fue perfilando un distanciamiento lírico cada vez mayor, hasta llegar a la creación espectral de hablar consigo desde un otro, encontrándonos a un Lope en conversación

con Burguillos. Esta obra es toda una revolución, además de la constatación de que lo que Lope dice que hace en su obra y lo que hace pueden llegar a ser opuestos: la claridad y sencillez proclamadas en el contenido se desmienten en la forma, cuya complejidad no ha permitido llegar a día de hoy a la comprensión plena de algunos de los versos y poemas de esta obra.

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

En suma, Lope hizo caso a Elisio de Medinilla cuando este le escribió “Vence escribiendo; imítate a ti mismo”, y configuró para él, en un proceso sin precedentes, una marca autorial determinada, variada y extensa en sus estrategias (la original y única marca LOPE). Lo hizo cambiando paulatinamente los límites del concepto de autor, configurando el primer campo literario español, y obligándonos a leerlo, todavía hoy, desde la necesidad de su presencia espectral continua. Lope fue por ello el primer autor español moderno y el *autor transdiscursivo* que produjo la reconceptualización de la noción de *autor* en la altomodernidad hispánica, adelantándose al Romanticismo en varios siglos. A pesar de la recepción posterior de su persona y obra (algunos elementos de su biografía fueron aún escandalosos en el siglo XX y sus comedias se leen aún hoy desde los ojos del conservadurismo y un imperialismo hispánico simplificado), Lope fue un autor tan fecundo como diferente a sí mismo, precisamente por la búsqueda de estrategias para permanecer en el *gusto* y en el *canon* y por la necesidad de *ser*, para sí mismo y para los otros, a través de su obra, fuera en los cauces de la tradición o de la

transgresión y la originalidad. “Lope aparte, siempre aparte”, como decía Maxime Chevalier, consiguió ser fénix de los ingenios, autor renovador y renovado en cada lectura. Se hizo un nombre imborrable sustentado en una original —en varios modos— y siempre nueva literatura:

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

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, L. (1966), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang.
- ACEREDA, A. (1990), “Hacia una revalorización de *La Gatomaquia*”, *Anales de Filología Hispánica*, 5, pp. 183-190.
- ACOSTA GÓMEZ, L. A. (1989), *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- AGUIAR E SILVA, V. M. DE (1992), *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.
- AGUILAR FERNÁNDEZ-ABELLÁN, B. (2013), *La odontología en la vida y en la obra de Lope de Vega. Nuevas aportaciones a la historia de la odontología de los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- ALBALADEJO, T. (1998), “Textualidad y comunicación: persistencia y renovación del sistema retórico (La *rhetorica recepta* como base de la retórica moderna)”, en A. Ruiz Castellanos, A. Viñez Sánchez y J. Sáez Durán (coords.), *Retórica y texto. III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 3-14.
- ALGABA PACIOS, N. (2001), “Inserción, función y estructura del relato breve: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 19, pp. 9-30.
- ALONSO VELOSO, M. J. (2005), “La virtud retórica de la claridad en los preliminares literarios de Lope de Vega y Quevedo”, *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 9-28.
- ALONSO VELOSO, M. J. (2011), “Apuntes sobre la «crítica» literaria en España en las primeras décadas del siglo XVII”, *Analecta malacitana*, XXXIV(2), pp. 355-396.
- ALONSO, Á. (2006), “Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral”, en V. Beltrán Pepió y J. S. Paredes Núñez (eds.), *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*. Granada: Universidad de Granada, pp. 55-66.
- ALONSO, D. (1955), “Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope”, en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, pp. 480-501.
- ALONSO, D. (1972), *En torno a Lope: Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, Los Cardenios*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. (1987), *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ALVAR EZQUERRA, A. (1996), *Demografía y sociedad en la España de los Austrias, Cuadernos de Historia*. Madrid: Arco/Libros.

- ALVAR EZQUERRA, A. (2010), "Ovid in Exile: Fact or Fiction?", *Annals of Ovidius University Constanta*, 21, pp. 107-126.
- ÁLVAREZ AMO, F. J. (2011), "«Yo no presumo de poeta...» La trayectoria de Juan De Jáuregui", *Etiópicas*, 7, pp. 2011-2138.
- ÁLVAREZ, F. J., I. G. AGUILAR E I. OSUNA (2008), "Seventeenth-Century Academies in the City of Granada: A Comparatist Approach", en A. Van Dixhoorn y S. Speakman Sutch (eds.), *The Reach of the Republic of Letters: Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*. Leiden-Boston: Brill, pp. 309-336.
- ÁLVAREZ, J. (2006), "Contrafactum profano de un tema divino (con un cuervo de por medio)", *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 9-17.
- ALVITI, R. (2017), "El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía", en J. Matas Caballero (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 15-27.
- AMELANG, J. S. (2003), *El vuelo de Ícaro: la autobiografía popular en la Europa Moderna*. Traducción de P. Gil Quindós. Madrid: Siglo XXI.
- AMOSSY, R. (1999a), "L'ethos au carrefour des disciplines: rhétorique, pragmatique, sociologie des champs", en R. Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana: Delachaux et Niestlé, pp. 127-154.
- AMOSSY, R. (1999b), "La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours", en R. Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, pp. 9-30.
- AMOSSY, R. (2009), "La double nature de l'image d'auteur", *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3: <http://journals.openedition.org/aad/662>
- AMSELEM-SZENDE, L. (2003), "Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*", *Criticón*, 87-88-89, pp. 19-34.
- APARICIO MAYDEU, J. (2003), "Calderón de la Barca", en J. Huerta Calvo (dir.), A. Madroñal Durán y H. Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid: Gredos, pp. 1097-1148.
- APARICIO MAYDEU, J. (2015), *La imaginación en la jaula: razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.
- ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (2009), "Notas para un estado de la cuestión (sobre el canon literario)", *Signa: Revista de la Asociación española de Semiótica*, 18, pp. 13-19.
- ARAGÓN FERNÁNDEZ, A. (1932), *Lope de Vega difamado en un libro con lenguaje muy suelto y acusaciones graves*. Barcelona: Lucet.

- ARATA, S. Y D. VACCARI (2002), “Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI”, *Rivista de Filologia e Letteratura Ispaniche*, V, pp. 25-68.
- ARELLANO, I. (1998), “Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo”, en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 1-26.
- ARELLANO, I. (2002), “Literatura sin libro: literatura de repente y oralidad en el Siglo de Oro”, en C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al Prof. Fernando González Ollé*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), pp. 101-119.
- ARELLANO, I. (2011a), “El Poema 167 de Tomé de Burguillos. Paravicino, Gustavo Adolfo De Suecia, Felipe IV y otras notas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIX(2), pp. 447-466.
- ARELLANO, I. (2011b), “Un soneto de Lope (Duerme el sol de Belisa en noche oscura), supuestamente envilecido, y su fuente”, *Revista de Filología Española*, XCI(2), pp. 337-342.
- ARELLANO, I. (2011c), *El arte de hacer comedias: estudios sobre teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARELLANO, I. (2011d), *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: «ingenio y espectáculo»*. Sevilla: Renacimiento.
- ARELLANO, I. (2012a), “La canción 162 en las Rimas de Burguillos, de Lope de Vega. Sus dos versiones y algunas dificultades de interpretación”, *Bulletin Hispanique*, 114(1), pp. 99-115.
- ARELLANO, I. (2012b), *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Nueva York: IDEA.
- ARELLANO, I. Y A. FEROS (2013), “Reflexiones generales sobre autoridad y poder en el Siglo de Oro”, en I. Arellano, A. Feros y J. M. Usunáriz (eds.), *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 7-24.
- ARELLANO, I. Y M. VITSE (eds.) (2004), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.
- ARELLANO, I., C. STROSETZKI Y E. WILLIAMSON (eds.) (2009), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.
- ARELLANO, I. Y C. MATA (2011), *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid: Homo legens.
- ARISTÓTELES (1999), *Retórica*. Edición y traducción de Q. Racionero. Madrid: Gredos.
- ARMISÉN, A. (1987), “Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética”, *Bulletin Hispanique*, 87(3), pp. 277-303.



- ARREDONDO, M. S., P. CIVIL Y M. MONER (2009), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- ARTIGAS, M. (1925), “Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El anti-Jáuregui del liz. Luis de la Carrera”, *Boletín de la Real Academia Española*, XII, pp. 587-605.
- ASCOLI, A. R. (2008), *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASENSI, M. (1996), *La maleta de Cervantes o El olvido del autor*. Valencia: Episteme.
- ASENSIO, E. (1989), “Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)”, en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*. Madrid: Taurus, pp. 229-248.
- ASH, R. (2013), “Drip-feed invective: Pliny, self-fashioning, and the Regulus letters”, en A. Marmorodoro y J. Hill (eds.), *The Author's Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 207-232.
- ATIENZA, B. (2002), “A una hermosa con ojo de cristal: *La Dorotea* y las *Rimas de Burguillos* en el ciclo *De senectute*”, *Anuario Lope de Vega*, 8, pp. 9-18.
- AUBERT, S. (2014), “La estratificación autorial en una crónica medieval: el caso de las Crónicas de Burgos”, en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 11-20.
- AUERBACH, E. (1988), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1953), “Dos notas a Lope de Vega”, *Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 426-432.
- AVALLE-ARCE, J. B. (2004), “Sentido y género de «El peregrino en su patria»”, en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 61-7.
- ÁVILA, F. J. (1995), “*La Dorotea*: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación”, *Edad de Oro*, XIV, pp. 9-27.
- AVILÉS ICEDO, C. (2018), “El apéndice poético de las *Rimas* (1609 [1602]) y su relevancia en la figuración de Lope de Vega como autor”, *ArteNuevo. Revista de estudios áureos*, 5, pp. 1-30.
- AZAR, I. (1989), “Tradition, Voice and Self in the Love Poetry of Garcilaso”, en B. M. Damiani y R. El Saffar (eds.), *Studies in Honor of Elias Rivers*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, pp. 24-35.
- AZORÍN (1960), “Lope en silueta (Con una aguja de navegar Lope)”, en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, pp. 595-655.

- BAJTÍN, M. (1989), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, M. (1999), *Estética de la creación verbal*. Traducción de T. Bubnova. Madrid: Siglo XXI.
- BALCELLS, J. M. (1995), “*La Gatomaquia: De la innovación al canon*”, *Edad de Oro*, XIV, pp. 29-35.
- BALLART, P. (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno: una aproximación retórica*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BARBERO, S. Y L. AGUIRRE (2012), “«Imitación» en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega”, en G. Balestrino y M. B. Sosa (eds.), *Letras del siglo de oro español. Actas del VII Congreso internacional «Letras del siglo de oro español»*. Pamplona: Eunsa, pp. 111-117.
- BARCHIESI, A. Y P. HARDIE (2010), “The Ovidian Career Model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio”, en *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 59-88.
- BARONE, L. (2012), *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE LA (1973), *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid: Atlas.
- BARTHES, R. (1977), *Sade, Fourier, Loyola*. Traducción de N. Leal. Caracas: Monte Ávila.
- BARTHES, R. (1984a), “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*. Traducción de B. Dorriots y A. N. Vaisse. México: Premià, pp. 7-38.
- BARTHES, R. (1984b), *El placer del texto, seguido por: Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Traducción de N. Rosa y Ó. Terán. México: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1987a), “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, pp. 65-71.
- BARTHES, R. (1987b), *Crítica y verdad*. Traducción de J. Blanco. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2005), *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Traducción de P. Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI.

- BAUMGARTNER, E. (2001), “Sur quelques constantes et variations de l’image de l’écrivain (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)”, en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. Paris: École des Chartes, pp. 391-400.
- BAUMLIN, J. S. (2001), “Ethos”, en T. O. Sloane (ed.), *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, pp. 263-277.
- BAYARD, P. (2010), *Et si les œuvres changeaient d’auteur?* Paris: Minuit.
- BEAUJOR, M. (1991), *Poetics of the Literary Self-portrait*. Traducción de Y. Milos. Nueva York: New York University Press.
- BÉHAR, R. (2014), “El fantasma del autor y el intérprete. Esbozo de un motivo literario”, en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 147-166.
- BÈGUE, A. (2014), “El oficio del poeta: claves para el estudio de la figura del poeta a finales del siglo XVII”, en A. Bègue y A. Pérez Lasheras (eds.), *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*. Zaragoza: Prensas Universitarias Universidad de Zaragoza-CELES XVII- XVIII, pp. 41-83.
- BENEDETTI, C. (2005), *The Empty Cage: Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Ithaca: Cornell University Press.
- BENNASSAR, B. (1994), *La España del Siglo de oro*. Traducción de P. Bordonaba. Barcelona: Crítica.
- BENNETT, A. (2005), *The Author*. Oxford: Routledge.
- BENVENISTE, E. (1980), *Problemas de lingüística general*. Traducción de J. Almela. México: Siglo XXI.
- BERENSMEYER, I., G. BUELENS Y M. DEMOOR (2016), “La autoría como performance cultural: nuevas perspectivas de estudios autoriales”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de M. Gama Leyva, A. Pérez Fontdevila y M. Torras. Madrid: Arco/Libros, pp. 205-239.
- BERNADET, A. (2001), “L’Historicité de l’auteur: une catégorie problématique”, en N. Jacques Lefèvre y F. Regard, F. (eds.), *Une histoire de la «fonction-auteur» est-elle possible?* Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, pp. 13-31.
- BERNAS, S. (2001), *Archéologie et évolution de la notion d’auteur*. Paris: L’Harmattan.
- BERSHAS, H. N. (1963), “Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler”, *Hispanic Review*, 31, pp. 109-117.

- BIAGGINI, O. Y C. MENCÉ-CASTER (2014), “Posturas e imposturas autoriales en el *Libro de buen amor*”, en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 125-146.
- BINET, L. (2016), *La séptima función del lenguaje*. Traducción de A. García Ortega. Barcelona: Seix-Barral.
- BIRIOTTI, M. (1993), “Introduction: Authorship, Authority, Authorisation”, en M. Biriotti y N. Miller (ed.), *What is an Author?* Mánchester: Manchester University Press, pp. 1-18.
- BLANCHARD, J. Y J.-C. MÜHLETHALER (2002), *Ecriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*. París: Presses Universitaires de France.
- BLANCO GONZALEZ, B. (1962), *Del cortesano al discreto: examen de una «decadencia»*. Madrid: Gredos.
- BLANCO, E. (2012), “La construcción de una identidad literaria en la corte de Carlos V: el caso de Fray Antonio de Guevara”, *E-Spania*, 13: <http://journals.openedition.org/e-spania/21163>
- BLANCO, M. (1998), “De la tragedia a la comedia trágica”, en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 38-60.
- BLANCO, M. (2000), “La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, en M. G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*. Florencia: Alinea, pp. 219-240.
- BLANCO, M. (2004), “Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura”, *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 213-233.
- BLANCO, M. (2010), “Góngora et la querelle de l'hyperbate”, *Bulletin Hispanique*, 112(1), pp. 169-217.
- BLANCO, M. (2012), *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BLÁZQUEZ RODRIGO, M. (1995), *«La Gatomaquia» de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- BLECUA, A. (1999), “Lope en la *Heroïda ovidiana* de Alvarado y Alvear”, *Anuario de Lope de Vega*, V, pp. 31-41.
- BLECUA, J. M. (1977), *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*. Barcelona: Ariel.
- BLOOM, H. (1995), *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de D. Alou. Barcelona: Anagrama.
- BLOOM, H. (1997), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

- BOADAS, S. y P. CONDE PARRADO (en prensa), “La erudición jurídica en Lope de Vega: el *De methodo* de Matteo Gribaldi”, en *Droit et littérature, Anejos de Criticón*, coordinado por C. Couderc y A. Merle. Presses Universitaires du Mirail.
- BOKOBZA KAHAN, M. Y R. AMOSSY (dir.) (2009), Dossier “Ethos discursif et image d’auteur”, *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3: <https://journals.openedition.org/aad/656>
- BONILLA, R. (2007), “Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Edad de Oro*, XXVI, pp. 91-146.
- BONNET, J.-C. (2016), “El fantasma del escritor”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de M. Cantero Sánchez, A. Pérez Fontdevila y M. Torras. Madrid: Arco/Libros, pp. 307-339.
- BONNEVILLE, H. (1977), “La muerte de la gata de Juan Crespo, poema del Siglo de Oro”, en M. Chevalier, J. Pérez, F. López y N. Salomon. (eds.), *Actas del V congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bourdeaux III, pp. 210-221.
- BOOTH, W. C. (1974), *La retórica de la ficción*. Traducción de S. Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch.
- BOOTH, W. C. (1986), *Retórica de la ironía*. Traducción de J. Fernandez Zulaica y A. Martínez Benito, A. Madrid: Taurus.
- BOTTERILL, S. (2005), “The Trecento Commentaries on Dante’s *Commedia*”, en A. J. Minnis y I. Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism; vol. 2: The Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 590-611.
- BOURDIEU, P. (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traducción de T. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Traducción de T. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2008), *Homo academicus*. Traducción de A. Dillon. Madrid: Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (2012), *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de M. C. Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.
- BOUREAU, A. (2001), “Peut-on parler d’auteurs scolastiques?”, en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: École des Chartes, pp. 267-279.
- BOURGAIN, P. (2001), “Les verbes en rapport avec le concept d’auteur”, en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture*

- médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: École des Chartes, pp. 361-374.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (1992), *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta edad moderna (siglos XV- XVII)*. Madrid: Síntesis.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (1997), “Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 18, pp. 31-50.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (2001), *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (2008), “Realeza, aristocracia y mecenazgo (del ejercicio del poder Modo calamo)”, en A. Egidio y J. E. Laplana Gil (eds.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*. Zaragoza: Instituto de estudios altoaragoneses; Institución Fernando el católico, pp. 69-88.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (2010), *Hétérographies: formes de l’écrit au Siècle d’or espagnol*. Traducción de J.-M. Saint-Lu. Madrid: Casa de Velázquez.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (2012), *Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- BREA, J. L. (2008), “Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)”, en *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* Murcia: Cendeac, pp. 81-88.
- BRIAND, M. (2001), “Quand Pindare nomme Homère...Théories du nom propre, étymologies, intertextualités et énonciation lyrique”, en S. Dubel y S. Rabau (eds.), *Fiction d’auteur? Le discours biographique sur l’auteur de l’Antiquité à nos jours*. París: Honoré Champion, pp. 25-46.
- BRIOSO, H. (2005), “Metateatralidad en algunas loas atribuidas a Lope de Vega”, en R. Archer, V. Astvaldsson, S. Boyd y M. Thompson (eds.), *Antes y después del «Quijote», Cincuentenario de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda*. Valencia: Generalitat valenciana, pp. 163-170.
- BRITO DÍAZ, C. (1996), “«Odore enecat svo»: Lope de Vega y los emblemas”, en S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. Coruña: Universidad de Coruña: Servicio de publicaciones, pp. 355-377.
- BRITO DÍAZ, C. (1998), “La memoria de la fama: escrituras de Lope de Vega contra la muerte y el olvido”, en M. C. García de Enterría y A. Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, t. I. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 299-308.
- BRITO DÍAZ, C. (2012), “La estela del *Arte nuevo* de Lope: varia lección sobre la comedia en s(r)azón de su licitud”, en G. Balestrino y M. B. Sosa (eds.), *Letras del*

*siglo de oro español. Actas del VII Congreso internacional «Letras del siglo de oro español»*. Pamplona: Eunsa, pp. 141-147.

- BROOKS, C. (1995), "The Primacy of the Author", en *Community, Religion, and Literature: essays*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, pp. 170-183.
- BROWN, G. J. (1974), *Rhetoric, structure and Petrarchan pose in the Spanish Siglo de Oro love sonnet*. University of Wisconsin.
- BROWN, G. J. (2009a), "Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: The Dedicatory Epistle to Arguijo (Rimas, 1602)", *Hispanofila*, 156, pp. 29-49.
- BROWN, G. J. (2009b), "Lope Defending Poetry vs. Lope Writing Poetry: The Conflicts of «donde habla amor puro»", *MLN*, 124(2), pp. 350-371.
- BROWN, G. J. (2010), "Reading Lope de Vega: On Writing and the Articulation of Poetic Voice", *eHumanista*, 15, pp. 2010-2075.
- BROWN, G. J. (2011), "Rhetoric, Poetry and Politics in Lope's *Al nacimiento del príncipe*: «canto, arte, erudición y ingenio»", *eHumanista*, 17, pp. 496-539.
- BROWNLEE, K., I. JOHNSON, T. HUNT, A. J. MINNIS Y N. PALMER (2005), "Vernacular literary consciousness c. 1100-c. 1500: French, German and English evidence", en A. J. Minnis y I. Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism; vol 2: The Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 422-471.
- BRUERTON, C. (1937), "Lope's Belardo-Lucinda Plays", *Hispanic Review*, V, pp. 309-315.
- BRUNN, A. (2001), *L'auteur*. París: Flammarion.
- BUCH-JEPSEN, N. (2001), "Le Nom propre et le propre auteur. Qu'est-ce qu'une «fonction-auteur?»", en N. Jacques-Lefèvre y F. Regard (eds.), *Une histoire de la «fonction-auteur» est-elle possible?* Saine-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 49-64.
- BUESCU, H. (1998), *Em busca do autor perdido: Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Cosmos.
- BURCKHARDT, J. (2004), *La cultura del Renacimiento en Italia*. Traducción de T. Blanco y J. Barja. Madrid: Akal.
- BURGUILLO, J. (2019), "Un epitafio de Pellicer a la muerte de Lope anterior a la *Fama póstuma*", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV, pp. 209-230.
- BURKE, J. F. (2002), "Authority and Influence - Vocation and Anxiety: The Sense of a Literary Career in the Sentimental Novel and *Celestina*", en P. Cheney y F. A. De Armas (eds.), *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 129-145.

- BURKE, S. (1992), *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- BURKE, S. (1995), *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1998), “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 11-39.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. Y M. DO CEBREIRO (2006), *Manuel de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.
- CABRANES-GRANT, L. (2004), *Los usos de la repetición en la obra de Lope de Vega*. Madrid: Pliegos.
- CACHO CASAL, R. (2004), “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, 88(1), pp. 61-72.
- CAIN, W. E. (1980), “Authors and Authority in Interpretation”, *Georgia Review*, 34(3), pp. 617-634.
- CALAME, C. (2004), “Identités d’auteur à l’exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations”, en C. Calame y R. Chartier (eds.), *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, pp. 11-39.
- CALAME, C. (2005), *Masques d’autorité: fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*. París: Les Belles Lettres.
- CALHOUN, C. (2000), “Pierre Bourdieu”, en G. Ritzer (ed.), *The Blackwell Companion to Major Social Theorists*. Oxford: Blackwell, pp. 696-730.
- CAMBRONERO ARMERO, V. (2010), “Lope de Vega: un escritor «pro pane lucrando»”, *Tonos*, XIX.
- CAMPANA, P. (1997a), “«Et per tal varier nature è bella»: apuntes sobre la variatio en el *Quijote*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17(1), pp. 109-121.
- CAMPANA, P. (1997b), “La polémica «epístola» Amarilis a Belardo”, *Anuario Lope de Vega*, 3, pp. 7-24.
- CAMPANA, P. (1998), “Sátira y epístola en el primer Lope”, *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 65-74.
- CAMPANA, P. (1999), “Las canciones de Lope de Vega. Catálogo y apuntes para un estudio”, *Anuario Lope de Vega*, V, pp. 81-96.



- CAMPANA, P. (2000), “La *Filomena* de Lope de Vega como género literario”, en F. Sevilla y C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de Julio de 1998, tomo I*. Madrid: Castalia, pp. 425-431.
- CAMPANA, P. (2001), “La silva en Lope de Vega”, en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 249-259.
- CAMPANA, P. L. GIULIANI, M. MORRAS Y G. PONTÓN (2004), “La “Parte primera” de comedias: historia editorial”, en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 33-42.
- CANCELLIERE, E. (2006), “Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil”, *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 35-56.
- CANET VALLÉS, J. L. (1991), “Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda”, en M. V. Diago y T. Ferrer Valls, (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 79-90.
- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, E. (1997), “De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero*”, en J. M. López de Abiada, P. Ramírez Molas e I. Andrés Suárez (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso, Calderón*. Madrid: Verbum, pp. 99-110.
- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, E. (2005a), “El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación”, en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003*. Pau: Eunsà (Anejos de Rilce), pp. 131-148.
- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, E. (2005b), “Usos y funciones del latín eclesiástico en la obra dramática de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 41-62.
- CAÑAS MURILLO, J. (2000), “Lope de Vega, Alba de Tormes, y la formación de la comedia”, *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 75-92.
- CAÑAS MURILLO, J. (2012), “Corte y Academias literarias en la España de Felipe IV”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXV, pp. 5-26.
- CÁRDENAS LUNA, R. (2019), “Retrato y estatus. Una aproximación a la imagen de autor”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2(1), pp. 135-158.
- CARERI, G. (1993), “El artista”, en R. Villari (ed.), *El hombre barroco*. Traducción de R. Villari. Madrid: Alianza, pp. 349-373.
- CARREIRA, A. (1998), *Gongoremas*. Barcelona: Península.

- CARREIRA, A. (2006), “Apostillas filológicas a algunos poemas de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 67-79.
- CARREÑO-RODRÍGUEZ, A. Y A. CARREÑO (2014), “Introducción”, en L. de Vega, *Corona trágica*. Madrid: Cátedra, pp. 11-77.
- CARREÑO, A. (1978), *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- CARREÑO, A. (1981), “Los engaños de la escritura: Las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega”, en M. de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, pp. 547-563.
- CARREÑO, A. (1982a), “Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones”, *Hispanic Review*, 50(1), pp. 33-52.
- CARREÑO, A. (1982b), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara: Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J. L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*. Madrid: Gredos.
- CARREÑO, A. (1995), “Los mitos del yo lírico: las *Rimas* (1609) de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV, pp. 55-72.
- CARREÑO, A. (1996), “«De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé»: la biografía lírica de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 25-44.
- CARREÑO, A. (2002), “«Que érades vos lo más sutil del mundo»: de Burguillos (Lope) y Quevedo”, *Caliope*, 8(2), pp. 25-50.
- CARREÑO, A. (2003a), “Introducción a *La Jerusalén conquistada*”, en L. de Vega, *Poesía, III. Jerusalén conquistada*. Edición de A. Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, pp. I-XXXVIII.
- CARREÑO, A. (2003b), “Introducción”, en L. de Vega, *Poesía, II. Rimas. Rimas sacras. Rimas de Tomé de Burguillos*. Edición de A. Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, pp. IX-XXXIX.
- CARREÑO, A. (2004a), “«De esta manera de escribir tan nueva»: Lope y Góngora”, en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 43-59.
- CARREÑO, A. (2004b), “El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles”, *Bulletin Hispanique*, 106(1), pp. 103-128.
- CARREÑO, A. (2010a), “«Amor de Dios en portugués sentido»: Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega”, en J. Olivares (ed.), *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias Universidad de Zaragoza, pp. 49-78.
- CARREÑO, A. (2010b), “«Yo me sucedo a mí mismo» (Lope de Vega): el espejo y la máscara”, *Miríada Hispánica*, 1, pp. 27-36.

- CARROLL, N. (2003), "Interpretation and Intention: the Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism", *Metaphilosophy*, 31(1/2). Nueva York: Cambridge University Press, pp. 197-213.
- CASTÁN, A. (2009), *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*. Madrid: Reus.
- CASTILLO, D. Y N. SPADACCINI, N. (1995), *La construcción de identidades en la primera modernidad española*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría de Espectáculo.
- CASTRO DÍAZ, A. (1980), "Prosa y pensamiento", en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, pp. 156-172.
- CASTRO, A. (1918), "Alusiones a Micaela de Luján en las obras de Lope de Vega", *Revista de Filología Española*, 5, pp. 256-292.
- CASTRO, A. Y H. A. RENNERT (1968), *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca: Anaya.
- CASTRO, E. (2004), *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conflictos y autores*. Quilmes: Universidad nacional de Quilmes.
- CATTANEO, M. (2008), "Transformaciones de Ginés, actor y mártir", en F. B. Pedraza y A. García (eds.), *La comedia de santos: coloquio internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 255-268.
- CATULO (2008), *Poesía completa*. Traducción de J. M. Rodríguez Tobal. Madrid: Hiperión.
- CAVELL, S. (1958), "Must we mean what we say?", *Inquiry*, 1(1), pp. 172-212.
- CAYUELA, A. (1996), *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose Romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Ginebra: Droz.
- CAYUELA, A. (2000), "De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro", *Criticón*, 79, pp. 37-46.
- CAYUELA, A. (2009), "Adversa cedunt principi magnanimo. Paratexto y poder en el siglo XVII", en M. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 379-394.
- CERQUIGLINI TOURLET, J. (1993), *La couleur de la mélancolie: la fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle (1300-1415)*. París: Hatier.
- CERQUIGLINI TOURLET, J. (2001), "Polyphème et Prométhée. Deux voies de la «création» au XIV<sup>e</sup> siècle", en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: Écoles des Chartes, pp. 401-410.

- CERVANTES SAAVEDRA, M. (2005), *Don Quijote de la Mancha*. Edició de F. B. Pedraza Jiménez. Madrid: Algaba.
- CHARTIER, R. (1993), “¿Qué es un autor?”, en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Traducción de M. Armiño. Madrid: Alianza, pp. 58-89.
- CHARTIER, R. (1996), “Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVII)”, *Manuscripts*, 14, pp. 193-211.
- CHARTIER, R. (1999), “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la «función-autor»”, *Signos históricos*, 1(1), pp. 11-27.
- CHENEY, P. (2002), “Introduction”, en P. Cheney y F. A. De Armas (eds.), *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 3-23.
- CHENU, M. D. (1927), “Auctor, actor, autor”, *Bulletin du Cange*, 3, pp. 81-86.
- CHEVALIER, M. (1976), *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- CHEVALIER, M. (2004), “Los novelistas áureos entre retórica y agudeza”, *Bulletin Hispanique*, 106(1), pp. 203-211.
- CHIVITE TORTOSA, E. (2008), *La sátira contra la mala poesía: antología de poesía satírica del Siglo de Oro*. Córdoba: Berenice.
- CLEMIT. *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. Base de datos: <http://www.clemit.es>
- COLLINS, M. S. (2009), “The Shaping of Collective Memory in Lope’s *Isidro* (1599)”, *Bulletin of Spanish Studies*, 86, pp. 293-322.
- COMPAGNON, A. (1998), *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. París: Editions du Seuil.
- COMPAGNON, A. (2002), *Théorie de la littérature: qu’est-ce qu’un auteur?* Cours de l’Université Paris IV-Sorbonne: <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>
- CONDE PARRADO, P. (2004), “El viaje religioso”, en F. M. Mariño y M. Oliva Herrer (eds.), *El viaje en la literatura occidental*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 61-80.
- CONDE PARRADO, P. (2010a), “Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos”, en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo: congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 41-54.
- CONDE PARRADO, P. (2010b), “«Creed que ha sido fuerza»: Lope y el arte por el arte”, en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del*

«Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. XIV Congreso de la AITENSO (Olmedo, 2009). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 391-400 (del CD adjunto).

CONDE PARRADO, P. (2012), “Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega”, *Castilla: Estudios de literatura*, 3, pp. 37-93.

CONDE PARRADO, P. (ed.) (2015a), *Anónimo («un señor de estos reinos»); Lope de Vega. Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía. Respuesta de Lope de Vega Carpio. Del mismo señor a Lope de Vega. La respuesta*. Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL: [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1621\\_censura-lope](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1621_censura-lope)

CONDE PARRADO, P. (ed.) (2015b), *Epístolas de Diego de Colmenares y Lope de Vega (en La Circe)*. Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL: [obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1624\\_colmenares-contra-lope](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1624_colmenares-contra-lope)

CONDE PARRADO, P. (2017), “Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, pp. 366-421.

CONDE PARRADO, P. (2018), “Las fuentes de erudición y el Humanismo cristiano en la poesía de Lope de Vega: el comienzo del décimo canto del *Isidro*”, en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Lope de Vega y el Humanismo cristiano*, Madrid: Iberoamericana pp. 81-106.

CONDE PARRADO, P. (en prensa), “La erudición al servicio de la épica en el canto II del *Isidro* de Lope de Vega: la infernal Envidia contra el santo de Madrid”, en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

CONDE PARRADO, P. Y S. BOADAS (en prensa), “Las *Sententiae* de Andrés Eborense (Lyon, 1557) en las dedicatorias de comedias y en otras obras de Lope de Vega”, *Bulletin of the Comediantes*.

CONDE PARRADO, P. Y J. GARCÍA RODRÍGUEZ (2002), “Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica”, *Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos*, 4: <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm>

CONDE PARRADO, P. Y J. GARCÍA RODRÍGUEZ (2011), “Aprovechando que el Esgueva....: Góngora (y Quevedo) en la Corte vallisoletana (1603)”, *La Perinola*, 15, pp. 57-94.

CONDE PARRADO, P. Y X. TUBAU (2015), *La Expostulatio Spongiae en defensa de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

COntEXtES (ed.) (2011), Dossier “La posture. Genèse, usage et limites d’un concept”, *COntEXtES. Revue de sociologie de la littérature*, 8.

- COOLIDGE, J. S. (1965), "Great Things and Small: the Virgilian Progression", *Comparative Literature*, 17, pp. 1-23.
- CORNEJO POLAR, A. (1962), "Lope de Vega: de la Sumisión a la Rebeldía. Notas sobre el «Arte nuevo de hacer comedias»", *Separata de la revista Letras*, 68-69, pp. 22-37.
- CORNEJO, M. (2007), "Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de «las fiestas de Castilla» en *Lo que pasa en una tarde*", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37(1), pp. 179-198.
- CORTIJO OCAÑA, A. (2013), *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*. Barcelona: Anthropos.
- COSSÍO, J. M. DE (1952), *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- COSSÍO, J. M. DE Y E. G. GOMEZ (1948), *Lope, personaje de sus comedias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- COUDERC, C. (2010), "Ironie et métathéâtralité dans la Comedia Nueva", en P. Vendrix (ed.), *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*. Tours: Centre d'études Supérieures de la Renaissance, pp. 89-110.
- COURCELLES, D. DE (2011), "Humanismo y lengua latina en la España del Renacimiento: la *dignitas* del autor en lengua latina", en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 51-64.
- COUTURIER, M. (1995), *La figure de l'auteur*. París: Editions du Seuil.
- CULLER, J. (2002), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londres: Routledge.
- CRÍADO DE VAL, M. (1981), "Lope y sus colaboradores frente a Cervantes", en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 3-15.
- CRÓQUER PEDRÓN, E. (2012), "Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra", *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, pp. 89-103.
- CRÓQUER PEDRÓN, E. (2015), "Hacer excepción, cuando se habla la lengua de un continente oscuro (I). El corpus enfermo de la autor(a) y su demanda de una escucha por venir", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, pp. 69-83.
- CRÓQUER PEDRÓN, E. (2016), "Curriculum Vitae. Notas para una definición del «caso de autor»", en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 107-128.

- CRUICKSHANK, D. W. (1976), "Some Aspects of Spanish Book-production in the Golden Age", *The Library*, 31, pp. 1-19.
- CRUICKSHANK, D. W. (1978), "Literature and the Book Trade in Golden-Age Spain", *The Modern Language Review*, 73(4), pp. 799-824.
- CRUICKSHANK, D. W. (2011), *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. Traducción de J. L. Gil Aristu. Madrid: Gredos.
- CRUZ, A. J. (1992), "Self-fashioning in Spain: Garcilaso de la Vega", *Romanic Review*, 83(4), pp. 517-538.
- CUENCA, P. (2019), "Lope de Vega en sus firmas", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV, pp. 231-256.
- CULLER, J. (1976), "Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism", *Comparative Literature*, 28(3), pp. 244-256.
- CULPEPPER STROUP, S. (2013), "«When I read my Cato, it is as if Cato speaks»: the Birth and Evolution of Cicero's Dialogic Voice", en A. Marmodoro y J. Hill (eds.), *The Author's Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 123-151.
- CURTIUS, E. R. (1995), *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de M. Frenk y A. Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- D'AGOSTINI, F. (2000), *Analíticos y continentales: Guía de la filosofía de los últimos treinta años*. Traducción de M. Pérez Gutiérrez. Madrid: Cátedra.
- D'ARTOIS, F. (2005), "El teatro en el teatro en *Lo fingido verdadero*. Nuevo intento de aproximación", en B. Pellistrandi y C. Couderc (eds.), «*Por discreto y por amigo*»: *mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 181-189.
- D'ARTOIS, F. (2006), "Las «imágenes agentes» y lo trágico en la *Jerusalén conquistada*", *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 19-34.
- D'ARTOIS, F. (2007), *Du nom au genre. Lope de Vega, la tragedia et son public*. Madrid: Casa de Velázquez.
- D'ARTOIS, F. (2012), "La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?", en M. Blanco (dir.), *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez, 42.1, pp. 95-119.
- DASCAL, M. (1999), "L'ethos dans la argumentation: une approche pragma-rhétorique", en *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana: Delachaux et Niestlé, pp. 61-73.
- DAZA SOMOANO, J. M. (2011), "Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)", en A. Azaustre Galiana y S.

- Fernández Mosquera (coords.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 245-251.
- DE ARMAS, F. A. (2014), “*Los tres mayores prodigios: alabanza y menosprecio del teatro mitológico de Lope de Vega*”, en S. Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 103-119.
- DEACON, P. (2014), “*Máscaras culturales: tácticas y juegos autoriales en la España dieciochesca*”, en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV-XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 107-121.
- DEMATTÈ, C. (2017), “*Entre ingenios anda el juego: Juan Pérez de Montalbán y las comedias en colaboración con Lope y Calderón*”, en J. Mata Caballero (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 229-242.
- DEN BOER, H. (1998), “*Configuración de la persona en la poesía religiosa del siglo XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios*”, en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 247-266.
- DERRIDA, J. (1971), *De la gramatología*. Traducción de Ó. del Barco y C. Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DIAGO, M. V (1990), “*Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional*”, *Criticón*, 50, pp. 41-65.
- DÍAZ MARTÍNEZ, J. (2014), *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados*. Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada .
- DIAZ, J.-L. (2007), *L'écrivain imaginaire: scénographies autoriales à l'époque romantique*. París: Honoré Champion.
- DIAZ, J.-L. (2015), “*Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica*”, *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, pp. 31-50.
- DIAZ, J.-L. (2016a), “*Las escenografías autoriales románticas y su «puesta en discurso»*”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de M. Torras y C. Gouailler. Madrid: Arco/Libros, pp. 155-185.
- DIAZ, J.-L. (2016b), “*Muertes y renacimiento del autor*”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de A. Pérez Fontdevila y C. Gouailler. Madrid: Arco/Libros, pp. 55-77.
- DICKIE, G. Y W. K. WILSON (1995), “*The Intentional Fallacy: Defending Beardsley*”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(3), pp. 233-250.



- DÍEZ BORQUE, J. M. (1975), “¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante sus obras”, *Segismundo*, VIII(15-16), pp. 65-90.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1977), *Estructura social del Madrid de Lope de Vega*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (dir.), I. OSUNA Y E. LLERGO (eds.) (2010), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los siglos de oro*. Madrid: Visor Libros.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1980), “La égloga “Amarilis” de Lope”, *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*, 38, pp. 251-275.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1999), “De Garcilaso a Cervantes, con Petrarca al fondo”, en P. L. Ladrón de Guevara, A. Pablo Zamora y G. Mascali (eds.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, pp. 79-90.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2003), “«Blancas coge Lucinda...»: amor y lírica tradicional en el teatro de Lope de Vega”, en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 129-151.
- DIXON, V. (2005), “La huella en Lope de la tradición clásica: ¿honda o superficial?”, *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 83-96.
- DIXON, V. (2013a), “«Ya tienes la comedia prevenida...la imagen de la vida»: *Lo fingido verdadero*”, en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Edición de A. García González. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 159-182.
- DIXON, V. (2013b), “El Post-Lope: *La noche de san Juan*, meta-comedia urbana para palacio”, en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Edición de A. García González. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 257-281.
- DIXON, V. (2013c), *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Edición de A. García González. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- DIXON, V. (2013d), “La intervención de Lope en la publicación de sus comedias”, en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Edición de A. García González. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 93-115.

- DOCHERTY, T. (1993), "Authority, history and the question of postmodernism", en M. Biriotti y N. Miller (eds.), *What is an Author*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 53-71.
- DOMENECH, R. Y A. ZAMORA VICENTE (eds.) (1987), «*El castigo sin venganza*» y el teatro de Lope de Vega. Madrid: Cátedra.
- DOMÍNGUEZ BÚRDALO, J. Y A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2009), "El mundo del libro a través de las relaciones clientelares en la Sevilla de entresiglos (1582-1621)", *RILCE*, 25, pp. 256-318.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1985), *Introducción al comentario de textos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993), *Orígenes del discurso crítico: teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Madrid: Gredos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1998), "Sobre teoría literaria y hermenéutica bíblica", *Signa: Revista de la Asociación española de Semiótica*, 8, pp. 201-217.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1992a), *La sociedad española en el siglo XVII: el estamento nobiliario*. Granada: Universidad de Granada.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1992b), *La sociedad española en el siglo XVII: el estamento eclesiástico*. Granada: Universidad de Granada.
- DRAGONETTI, R. (1980), *La vie de la lettre au Moyen Âge*. Paris: Seuil.
- DRONKE, P. (1981), *La individualidad poética en la Edad Media*. Traducción de R. Berga Rossell. Madrid: Alhambra.
- DUGAN, J. (2005), *Making a New Man: Ciceronian Self-fashioning in the Rhetorical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- DUPONT, F. (2004), "Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile et Pollion", en C. Calame y R. Chartier (eds.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, pp. 171-189.
- EAGLETON, T. (1982), "The Revolt of the Reader", *New Literary History*, 13(3), pp. 449-452.
- EAGLETON, T. (1993), "Self-authoring subjects", en M. Biriotti, M. y N. Miller (eds.), *What is an Author?* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 42-50.
- ECO, U. (1984), *Obra abierta*. Traducción de R. Berdague. Barcelona: Ariel.
- ECO, U. (1992), *Los límites de la interpretación*. Traducción de H. Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.

- EDELMAN, B. (2004), *Le sacre de l'auteur*. París: Seuil.
- EGGINTON, W. (1996), "An Epistemology of the Stage: Theatricality and Subjectivity in Early Modern Spain", *New Literary History*, 27:3, 1996, pp. 391-413.
- EGGS, E. (1999), "Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne", en *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana: Delachaux et Niestlé, pp. 31-59.
- EGIDO, A. (1988), "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro", *Edad de Oro*, VII, pp. 69-87.
- EGIDO, A. (1998), "Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica", en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 68-101.
- EGIDO, A. (2000), "La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope", en M. G. Profeti (ed.), *«Otro Lope no ha de haber»*. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*. Florencia: Alinea, pp. 11-49.
- EGIDO, A. (2003a), "Lope al pie de la letra", en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada, pp. 51-81.
- EGIDO, A. (2003b), *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada.
- EHRLICHER, H. (2012), "Poetas peregrinos: autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes", *eHumanista/Cervantes*, 1, pp. 211-225.
- EISENSTEIN, E. L. (1994), *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Traducción de F. Bouza. Madrid: Akal.
- EL SAFFAR, R. (1987), "The Making of the Novel and the Evolution of Consciousness", *Journal of Oral Tradition*, 2(1), pp. 231-248.
- ELIAS, N. (1982), *La sociedad cortesana*. Traducción de G. Hirata. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELLIOTT, J. H. (1991), *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Traducción de T. de Lozoya. Barcelona: Crítica.
- ELLIOTT, J. H. (2007), *España y su mundo, 1500-1700*. Traducción de A. Rivero Rodríguez y X. G. Pujol. Madrid: Taurus.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I. (2007), *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el Conde de Lemos*. San Sebastián de los Reyes, Madrid: Actas.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I. (2008), "Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes", *Anales cervantinos*, XL, pp. 47-61.

- ENTRAMBASAGUAS, J. DE (1935), “Un amor de Lope de Vega desconocido. La «Marfisa» de La Dorotea”, *Fénix*, 1, pp. 455-499.
- ENTRAMBASAGUAS, J. DE (1946), *Estudios sobre Lope de Vega*. 3 vol. Madrid: CSIC.
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2011), “Credulidad y pacto de ficción en la blognovela: Nuevas relaciones autor-lector en la narrativa digital”, en S. Montesa (ed.), *Literatura e Internet: Nuevos textos, nuevos lectores*. Málaga: Universidad de Málaga/AEDILE, pp. 307-317.
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2014), “Estética del simulacro. Inscripciones del autor en el espacio de la blognovela”, en D. Sánchez Mesa (ed.), *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios*. Granada: Universidad de Granada, pp. 1319-1332.
- ESCANDELL MONTIEL, D. (2015), “Alteridad y avatar: la red de egos telemáticos en la autoría digital”, en F. Noguero (ed.), *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*. Reichenberger: Kassel, pp. 107-118.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2010), “Erudición y canon poético en las letras españolas del Siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria”, en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, pp. 151-192.
- ESCOLA, M. (2002), *Dix variations sur l'autorité de l'auteur*: [http://www.fabula.org/atelier.php?Dix\\_variations\\_sur\\_l'autorite\\_de\\_l\\_auteur](http://www.fabula.org/atelier.php?Dix_variations_sur_l'autorite_de_l_auteur)
- ESCUADERO BAZTÁN, J. M. (2011), “Sobre realidad y ficción. Notas muy sueltas para una aproximación al autor en la novela picaresca”, en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 89-102.
- ESTEVA DE LLOBET, L. (2004), “Los Cancioneros de Jorge de Montemayor: el Cancionero del poeta (1554) y el Segundo cancionero espiritual (1558)”, en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la Palabra: Actas del VI congreso de la asociación internacional Siglo de oro*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 761-774.
- ETTINGHAUSEN, H. (2000), “¿Lope reportero?: su *Relación de las fiestas de san Isidro*”, *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 93-105.
- FARINELLI, A. (1936), *Lope de Vega en Alemania*. Traducción de E. Massaguer. Barcelona: Bosch.
- FARRÉ, J. (2002), “Juntad el cetro a su divino arado: la retórica lopesca del encomio a Felipe IV en las fiestas de canonización de san Isidro (1622)”, *Anuario Lope de Vega*, 8, pp. 35-46.
- FARRELL, J. (2002), “Greek Lives and Roman Careers in the Classical Vita Tradition”, en P. Cheney y F. A. De Armas (eds.), *European Literary Careers. The Author*

- from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 24-46.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (1999), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Edición de F. García Salinero. Madrid: Castalia.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (2011), *El Quijote apócrifo*. Edición de A. Rodríguez López Vázquez. Madrid: Catedra.
- FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, J. A. (2007), “Giro interpretativo y reflexividad”, en C. Lisón Tolosana (ed.), *Introducción a la antropología social y cultural*. Madrid: Akal, pp. 517-546.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (1986), “Los autores ficticios del Quijote”, *Anales cervantinos*, 24, pp. 47-65.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (2010), “El «otro» como definidor del «yo» en el Siglo de Oro: la estrategia imagológica”, *RILCE*, 26(1), pp. 52-61.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, A. (2015), “Los cómicos del arte en la profesión teatral española del siglo XVI (y en la del XXI)”, en G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada y P. Conde Parrado (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid-Olmedo Clásico, pp. 351-359.
- FERNÁNDEZ VARGAS, V. (1999), “La población española en el siglo XVII”, en J. M. Jover (ed.), *Historia de España Menéndez Pidal. 23, la crisis del siglo XVII: la población, la economía, la sociedad*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 1-156.
- FERNÁNDEZ-CIFUENTES, M. Á. (2013), *Tradición e innovación en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega*. Nueva York: Peter Lang.
- FERNÁNDEZ, L. Y R. RAMOS (2003), “Lope de Vega en el «índice» portugués de 1624”, *Anuario Lope de Vega*, 9, pp. 231-239.
- FEROS, A. (2002), *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- FERRARESI, M. (1990), *I segni dell'invenzione: neoemi in letteratura e scienza*. Milán: Guerini Studio.
- FERRARIS, M. (2000), *Historia de la hermeneutica*. Traducción de A. Perea. Madrid: Akal.
- FERRER VALLS, T. (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*. Valencia: UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.

- FERRER VALLS, T. (1995), “Teatros y representación cortesana. La *Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, pp. 213-232.
- FERRER VALLS, T. (1996), “*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* [en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez]”, en J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro. Actas jornadas XII-XIII Almería*. Almería: Instituto de estudios almerienses, pp. 49-63.
- FERRER VALLS, T. (2003), “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I. Madrid: Gredos, pp. 239-67.
- FERRER VALLS, T. (2005), “Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación”, en F. Tomás y I. Justo (ed.), *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos, pp. 99-112.
- FERRER VALLS, T. (2008), “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa”, en A. Egido y J. E. Laplana Gil (eds.), *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, pp. 113-134.
- FERRER VALLS, T. (2012), “Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 40-62.
- FERRER VALLS, T. (2014), “El diálogo militar a honor del marqués de Espínola: Lope de Vega y el afán de proyección social”, en S. Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 163-182.
- FERRERO DE SAHAB, G. (1989), “*Lo fingido verdadero* y la dramatización de la doctrina teatral lopesca”, en L. Arrigoni de Allamand (ed.), *Actas II Congreso argentino de hispanistas*, vol. I. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 179-189.
- FISCHER, S. L. (1976-1977), “Lope’s *Lo fingido verdadero* and the dramatization of the theatrical experience”, *Revista hispánica moderna*, XXXIX(4), pp. 156-166.
- FISH, S. (1980), *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press.
- FISH, S. (1989a), “Commentary: The Young and the Restless”, en H. A. Veese (ed.), *The New Historicism*. Nueva York: Routledge, pp. 303-316.
- FISH, S. (1989b), “La literatura en el lector: Estilística afectiva”, en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Traducción de R. Sánchez Ortiz. Madrid: Visor, pp. 111-132.
- FITZGERALD, W. (2007), *Martial. The World of the Epigram*. Chicago: University of Chicago Press.

- FLORIT DURÁN, F. (2006), “La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega”, en *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: PUM-Consejería de educación de la Embajada de España en Francia.
- FLORIT DURÁN, F. (2008), “Una comedia de encargo: *La vida de San Pedro Nolasco* (1629)”, en F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (eds.), *La comedia de santos: coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 201-218.
- FORCIONE, A. (1969), “Lope’s Broken Clock: Baroque Time in *The Dorotea*”, *Hispanic Review*, 37, pp. 459-490.
- FOSALBA, E. (2009), “Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, pp. 39-104.
- FOUCAULT, M. (1968), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de E. C. Frost. México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (2002), *El orden del discurso*. Traducción de A. González Troyano. Barcelona: Tusquets.
- FOUCAULT, M. Y D. LINK (2010), *¿Qué es un autor? seguido de Apostillas a «¿Qué es un autor?»*. Traducción de S. Mattoni. Córdoba: Ediciones literales.
- FRECCERO, J. (1975), “The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics”, *Diacritics*, 5(1), pp. 34-40.
- FREUND, E. (1987), *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. Londres-Nueva York: Methuen.
- FRIEDMAN, N. (1955), “Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept”, *PMLA*, 70(5), pp. 1160-1184.
- FROLDI, R. (1968), *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Traducción de F. Gabriele y de Gabriele. Salamanca: Anaya.
- FRYE, N. (1973), *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press: Princeton.
- FUHRER, T. (2014), “La dédicace littéraire et la mise en scène de l’auteur”, en J. C. Julhe (ed.), *Pratiques latines de la dédicace: Permanences et mutations, de l’Antiquité à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier, pp. 215-240.
- FUNES, L. (2000), “Paradojas de la voluntad de autoría en la obra de don Juan Manuel”, en F. Sevilla y C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de Julio de 1998, tomo I*. Madrid: Castalia, pp. 126-133.

- GAGLIARDI, D. (2009), “Espejismos y desengaños en la Nápoles virreinal: los *Viajes al Parnaso* de Cervantes y Cortese”, *Anales cervantinos*, 41, pp. 251-265.
- GÁLLEGO, J. (1976), *El pintor: de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada.
- GAMBIN, F. (2010), “De una extraña melancolía: beber y tomar oro en, *La Dorotea* de Lope de Vega”, en E. Fosalba y C. Vaíllo, *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, Studia Aurea Monográfica 1*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 269-295.
- GARCÍA AGUILAR, I. (2006a), “La retórica prologal de Lope ante la tradición clásica”, *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 113-126.
- GARCÍA AGUILAR, I. (2006b), *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones del Orto.
- GARCÍA AGUILAR, I. (2009), *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- GARCÍA AGUILAR, I. (2011), “Poéticas y construcción de la imagen de autor”, en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 103-115.
- GARCÍA AGUILAR, I. (2013), “El huerto rehecho: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el *Lope de senectute* (con una nota sobre Amarilis)”, *eHumanista*, 24, pp. 80-107.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2009), “El autor y el público en la ficción teatral: Paradojas de la ausencia y la presencia”, en M. de la Torre, V. Béguelin-Arguimón y R. Eberenz (eds.), *Sobre tablas y entre bastidores. Acercamientos al teatro español (Homenaje al profesor Antonio Lara Pozuelo)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 15-34.
- GARCÍA BERRIO, A. (1978), *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro: lección de apertura del curso académico 1978-79*. Málaga: Universidad de Málaga.
- GARCÍA BERRIO, A. (2006), *Introducción a la poética clasicista: (comentario a la Tablas Poéticas de Cascales)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CÁRCEL, R. (1988), “La identidad de los escritores del Siglo de Oro”, *Studia Historica. Historia Moderna*, 6, pp. 327-337.
- GARCÍA HUBARD, G. (2015), “Del cambio de autor al autor espectral”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, pp. 140-156.
- GARCÍA LANDA, J. A. (1998), *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GARCÍA REIDY, A. (2006), “Lope de Vega y la apología de su musa: autoridades clásicas «pro domo sua»”, *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 127-140.



- GARCÍA REIDY, A. (2009a), “Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial Barroco”, en X. Tubau (ed.), *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 243-284.
- GARCÍA REIDY, A. (2009b), *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- GARCÍA REIDY, A. (2013a), “Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, LXXXV(150), pp. 417-438.
- GARCÍA REIDY, A. (2013b), “Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)”, *eHumanista*, 24, pp. 108-131.
- GARCÍA REIDY, A. (2013c), *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA REIDY, A. (2014), “Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599”, en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 77-92.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (1998), *La Escuela de Chicago: Historia y Poética*. Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (ed.) (2000), *Neoaristotélicos de Chicago*. Traducción de J. García Rodríguez. Madrid: Arco/Libros.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. Y P. CONDE PARRADO (2005), “Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)”, *Edad de Oro*, XXIV, pp. 107-144.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2000a), *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2000b), “Lope, ventrílocuo de Lope: capital social, capital cultural y estrategia literaria en las «Rimas de Tomé de Burguillos» (1634)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77(4), pp. 287-304.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2004), *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Iberoamericana.
- GARGANO, A. (2011), “Tomé de Burguillos, un «discípulo inesperado» de Quevedo”, *La Perinola*, 15, pp. 131-155.
- GARIOLO, J. (1991), “¿Por qué la *Jerusalén libertada* de Lope de Vega lleva por subtítulo las palabras *epopeya trágica*?”, *Romance Notes*, XXXI, pp. 225-233.
- GARIOLO, J. (2005), *Lope de Vega's Jerusalén conquistada and Torcuato Tasso's Gerusalemme Liberata: Face to Face*. Kassel: Reichenberger.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997), “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-40.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2007), *Aspectos de la novela en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2012), “La pretendida resurrección del autor en la narrativa contemporánea”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XV(2), pp. 51-71.
- GASS, W. H. (1984), “The death of the author”, *Salmagundi*, 65, pp. 3-26.
- GAYLORD RANDEL, M. (1986), “Proper Language and Language as Property: the Personal Poetics of Lope’s *Rimas*”, *Modern Language Notes*, 101(2), pp. 220-246.
- GAYLORD RANDEL, M. (1993), “Góngora and the Footprints of the Voice”, *Modern Language Notes*, 108(2), pp. 230-253.
- GENETTE, G. (1989a), *Figuras III*. Traducción de C. Manzano. Barcelona: Lumen
- GENETTE, G. (1989b), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- GERGEN, K. J. (1996), *Realidades y relaciones: aproximaciones a la construcción social*. Traducción de R. Meler Orti. Barcelona: Paidós.
- GIBBS, R. W. (1999), *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIDDENS, A. (1988), “Structuralism, Post-structuralism and the Production of Culture”, en A. Giddens y J. Turner (eds.), *Social Theory Today*. Stanford: Stanford University Press, pp. 195-223.
- GIL DE BIEDMA, J. (2001), *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Mondadori.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, S. (2011), “«Que no hay tan diestra mentira / que no se venga a saber». Teorías de la falsificación literaria”, en J. Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 17-32.
- GILLET, J. E. (1928), “Caramuel de Lobkowitz and his commentary (1668) on Lope de Vega’s *Arte nuevo de hacer comedias*”, *Philological Quarterly*, VII, pp. 120-137.
- GILMAN, S. (1981), “Lope, dramaturgo de la historia”, en M. de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del primer congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, pp. 19-26.
- GIULIANI, L. (2002), “La Cuarte parte: historia editorial”, en L. Giuliani y R. Valdés (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Lleida: Milenio, pp. 7-30.

- GIULIANI, L. (2004), “El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*”, en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 123-136.
- GIULIANI, L. Y V. PINEDA (2005), “La *Sexta parte*: historia editorial”, en V. Pineda y G. Pontón (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Lleida: Milenio, pp. 7-53.
- GODZICH, W. Y N. SPADACCINI (1998), “Cultura popular e Historia de la Literatura Española”, en *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra, pp. 90-116.
- GOFFMAN, E. (2006), *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Traducción de J. L. Rodríguez. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- GOFFMAN, E. (2009), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Traducción de M. A. Oyuela de Grant. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ CANSECO, L. (2000), “Introducción”, en A. Fernández de Avellaneda. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ, D. A. (1996), “(Auto)parodia y renovación en «Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos»”, *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 51(1), pp. 44-65.
- GÓMEZ, J. (2013), *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. DE (1972), *Obras completas*. Edición de J. Millé y Giménez. Madrid: Aguilar.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. DE (1978), *Sonetos completos*. Edición de B. Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2002), “Lope, la corte y los «pájaros nuevos»”, *Anuario Lope de Vega*, VIII, pp. 139-162.
- GONZÁLEZ MAESTRO, J. (1998), “La expresión dialógica en los sonetos de «Las Rimas de Tomé de Burguillos»”, en M. C. de Enterría y A. Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones Universidad de Alcalá, pp. 711-722.
- GONZÁLEZ MAESTRO, J. (2014), “Crítica del concepto de Autor: la falacia descriptivista. La construcción de la literatura. Contra el nihilismo mágico de la deconstrucción”, en *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo: Pentalfa, pp. 224-230.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Á. (1921), “Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3, pp. 17-26.

- GONZÁLEZ ROVIRA, J. (1996), “Mecanismos de recepción en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega”, en I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta (eds.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. III, Pamplona: GRISO, pp. 239-246.
- GONZÁLEZ ROVIRA, J. (2004), “Estrategias narrativas en *El peregrino en su patria*”, en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 137-149.
- GONZÁLEZ-BARRERA, J. (2007), “Lope de Vega y los ‘librotos de lugares comunes’: su lectura particular de Ravisio Textor”, *Anuario Lope de Vega*, 13, pp. 51-72.
- GONZÁLEZ-BARRERA, J. (2008), *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*. Universidad de Alicante.
- GONZÁLEZ-BARRERA, J. (2010), “*Las bizzarrias de Belisa* o la última bala contra los «pájaros nuevos»”, *Monteagudo*, 15, pp. 105-118.
- GONZÁLEZ-BARRERA, J. (2011), *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel: Reichenberger.
- GONZÁLEZ-BARRERA, J. (2012), “El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la «Spongia» en *La Filomena* de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVIII(2), pp. 153-168.
- GONZÁLEZ, L. (2011), “El autor de comedias en el siglo XVII. Entre creación literaria y recepción. A propósito de Baltasar de Pinedo”, en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 129-139.
- GOYRI, M. (1953), “Los romances de Gazul”, *Nueva revista de filología hispánica*, 7(3/4), pp. 403-416.
- GRACIA, J. J. E. (2002), “A Theory of the Author”, en W. Irwin (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?* Westport: Greenwood Press, pp. 161-190.
- GRAZIOSI, B. (2013), “The poet in the Iliad”, en A. Marmodoro y J. Hill (eds.), *The Author’s Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 9-38.
- GREEN, O. H. (1957), “On the Attitude Toward the Vulgo in the Spanish Siglo de Oro”, *Studies in the Renaissance*, 4, pp. 190-200.
- GREENBLATT, S. (1984), *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare..* Chicago: University of Chicago Press.
- GREENBLATT, S. (1989), “Towards a Poetics of Culture”, en H. A. Veenser (ed.), *The New Historicism*. Nueva York: Routledge, pp. 1-14.

- GREENBLATT, S. (1998), “La circulación de la energía social”, en A. Penedo y G. Pontón (eds.), *Nuevo historicismo*. Traducción de S. Mas Sañe et al. Madrid: Arco/Libros, pp. 33-58.
- GREENE, T. M. (1968), “The Flexibility of the Self in Renaissance Literature”, en P. Demetz, T. Greene y L. Nelson Jr (eds.), *The Disciplines of Criticism*. New Haven y Londres: Yale University Press, pp. 241-264.
- GREENE, T. M. (1982), *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*. New Haven: Yale University Press.
- GREER, M. R. (1998), “La consolidación de la comunidad: el Nuevo Historicismo y los autos de Calderón”, en A. Penedo y G. Pontón (eds.), *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arco/Libros, pp. 339-370.
- GRIEVE, P. E. (1992), “Point and Counterpoint in Lope de Vega’s *Rimas* and *Rimas sacras*”, *Hispanic Review*, 60(4), pp. 413-434.
- GRONDEUX, A. (2001), “Auctoritas et glose. Quelle place pour un auteur dans une glose?”, en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: École des Chartes, pp. 245-254.
- GROYS, B. (2005), *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Traducción de M. Fontán. Valencia: Pre-Textos.
- GRUBBS, A. J. (2006), “The Dramatization of the *Arte nuevo*: Revisiting *Lo fingido verdadero*”, *Bulletin of the Comediantes*, 58(2), pp. 341-357.
- GUILLÉN, C. (1995), “Las epístolas de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV, pp. 161-177.
- GÜNTERT, G. (2010), “Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*”, en E. Fosalba y C. Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro, Studia Aurea Monográfica 1*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 227-247.
- GUREVICH, A. (1997), *Los orígenes del individualismo europeo*. Traducción de M. García Barris. Barcelona: Crítica.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, L. M. (1997), “La constitución de un «arte nuevo de hacer novelas»: apuntes a una teoría de la novela corta en el Siglo de Oro”, *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 1, pp. 157-178.
- GUTIÉRREZ, C. M. (2004), “Hacia una teoría de la interautorialidad para el Siglo de Oro”, en F. D. Matito y M. L. Lobato (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 993-1002.
- GUTIÉRREZ, C. M. (2005a), “The Challenges of Freedom: Social Reflexivity in the Seventeenth-Century Spanish Literary Field”, en N. Spadaccini y L. Martín-

- Estudillo (eds.), *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, pp. 137-161.
- GUTIÉRREZ, C. M. (2005b), *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- HALL, H. G. (1983), "Ilusion et vérité dans deux pieces de Lope de Vega: *La fiction vraie* et *Le chien du jardinier*", en M. T. Jones Davies (ed.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*. Paris: Touzot, pp. 41-54.
- HALPERIN, J. (1988), "The Return of the Author", *AUMLA. Journal of the Australasian Universities language and literatura association*, 69, pp. 48-67.
- HARDIE, P. Y H. MOORE (2010), "Introduction: Literary careers – Classical models and their receptions", en P. Hardie y H. Moore (eds.), *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-16.
- HARRISON, S. (2010), "There and back again: Horace's poetic career", en P. Hardie y H. Moore (eds.), *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 39-58.
- HARRISON, S. (2013), "Author and speaker(s) in Horace's *Satires* 2", en A. Marmodoro y J. Hill (eds.), *The Author's Voice in Classical & Late Antiquity*. Exford: Oxford University Press, pp. 153-171
- HARTZENBUSCH, J. E. (2004), "Cervantes y Lope en 1605. Citas y aplicaciones relativas a estos dos esclarecidos ingenios", en E. Suárez Figaredo (ed.), *Las 1633 notas de Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición foto-tipográfica del «Quijote»*. Barcelona, pp. 250-262.
- HATZFELD, H. (1972), *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos.
- HAUSER, A. (2009), *Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco*. Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona: Debolsillo.
- HEIPLE, D. L. (1986), "Lope's Arte Poética", en B. M. Damiani (ed.), *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*. Potomac, Maryland: Scripta humanistica, pp. 106-119.
- HELGERSON, R. (1983), *Self-crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the literary system*. Berkeley: University of California Press.
- HERNÁNDEZ MIÑANO, J. DE D. (2015), *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
- HERNÁNDEZ NIETO, H. (1976), "La epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega", *Segismundo*, 23-24, pp. 203-288.

- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. (1980), “El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 37(4), pp. 263-281.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. (1989), “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega”, *Anales de Filología Hispánica*, 4, pp. 75-96.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, S. (1986), “El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática”, *Imprevue*, 1, pp. 61-73.
- HERRNSTEIN SMITH, B. (1983), *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago: Chicago University Press.
- HEYWORTH, S. (2010), “An elegist’s career: from Cynthia to Cornelia”, en P. Hardie y H. Moore (eds.), *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89-104.
- HINDS, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HIRSCH, E. D. (1967), *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- HIRSCH, E. D. (1983), “Past Intentions and Presents Meanings”, *Essays in Criticism*, XXXIII(2), pp. 79-98.
- HIRSCH, E. D. (1997), “Tres dimensiones de la hermenéutica”, en J. Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*. Traducción de F. Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, pp. 137-158.
- HIX, H. (1987), “Morte D’Author: An Autopsy”, *The Iowa Review*, 17(1), pp. 131-150.
- HIX, H. L. (1990), *Morte d’Author: an autopsy*. Philadelphia: Temple University Press.
- HOLUB, R. C. (1984), *Reception Theory: A Critical Introduction*. Londres: Methuen.
- HORACIO FLACO, Q. (2002), *Horacio. Epístolas. Arte poética*. Traducción de F. Navarro Antolín. Madrid: C.S.I.C.
- HUARTE, A. (1922), “Lope de Vega y Tomé de Burguillos”, *Revista de Filología española*, 9, pp. 171-178.
- HUNZINGER, C. (2001), “Miracles et merveilles dans les vies des poètes anciens”, en S. Dubel y S. Rabau (eds.), *Fiction d’auteur? Le discours biographique sur l’auteur de l’Antiquité à nos jours*. París: Honoré Champion, pp. 47-61.
- ICAZA, F. A. DE (1927), *Lope de Vega. Sus amores y sus odios*. Segovia: Gran Estab. Tip. de “El Adelantado de Segovia”.
- IGLESIAS LAGUNA, A. (1963), “Bernardino de Albornoz y su antilopesco poema «La gaticida famosa»”, *Cudernos Hispanoamericanos*, 161-162, pp. 647-672.

- INFANTES, V. (2004), “Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XV - XVII)”, *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 23-44.
- IRIARTE, L. I. (2011), “Barroco, hermenéutica y modernidad II”, *Studia aurea*, 5, pp. 99-127.
- IRWIN, W. (2002), “Intentionalism and author constructs”, en W. Irwin (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?* Westport: Greenwood Press, pp. 191-203.
- ISER, W. (1989), “El proceso de lectura”, en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Traducción de R. Sánchez Ortiz. Madrid: Visor, pp. 149-164.
- JAMESON, A. K. (1937), “The Sources of Lope de Vega’s Erudition”, *Hispanic Review*, 5, pp. 124-139.
- JAMESON, F. (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de J. L. Pardo. Barcelona: Paidós.
- JAURALDE POU, P. (1998a), “El Madrid de Quevedo”, *Edad de Oro*, XVII, pp. 59-95.
- JAURALDE POU, P. (1998b), *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Cátedra.
- JÁUREGUI, J. DE (2002), *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades por Juan de Jáuregui*. Edición de J. M. Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- JAUSS, H. R. (2000), “La historia literaria como provocación a la ciencia de la literatura”, en *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de J. Godo Costa y J. L. Gil Aristu. Barcelona: Península, pp. 139-193.
- JAUSS, H. R. (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*. Traducción de D. Innerarity. Barcelona: Paidós.
- JAY, P. (1984), *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca: Cornell University Press.
- JIMÉNEZ BELMONTE, J. (2001), “Lope por Lope en la *Epístola a Claudio*”, *Calíope*, 7(2), pp. 5-21.
- JIMÉNEZ BELMONTE, J. (2004), “La Poesía «frecuentada de ministros grandes»: amateurismo y poesía barroca”, *Alfinge*, 16, pp. 131-146.
- JIMÉNEZ BELMONTE, J. (2007), *Las Obras en Verso del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamesis.
- JORNET SOMOZA, A. (2010), *El autor en los tiempos de Góngora. Hacia una teoría de los regímenes autoriales*. Trabajo de investigación para la obtención del D.E.A., inédito. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.



- JUÁREZ ALMENDROS, E. (2000), “Ideología y creación de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro: el papel de la ropa en el Guzmán de Alfarache”, en F. Sevilla y C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de Julio de 1998, tomo I*. Madrid: Castalia, pp. 609-615.
- KAMUF, P. (2016), “Una sola línea dividida”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de A. Pérez Fontdevila, M. Gama y M. Torras. Madrid: Arco/Libros, pp. 79-105.
- KEANE, C. (2010), “Persona and satiric career in Juvenal”, en P. Hardie y H. Moore (eds.), *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 105-117.
- KENDRICK, L. (2001), “L’image du troubadour comme auteur dans les chansonniers”, en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: Ecole des Chartes, pp. 507-519.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1997), *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Traducción de G. Anfora y E. Gregores. Buenos Aires: Edicial.
- KERR, L. G. (2017), *Luis de Góngora and Lope de Vega: masters of parody*. Woodbridge: Tamesis.
- KINDT, T. Y H.-H. MÜLLER (2006), *The Implied Author: Concept and Controversy*. Berlin: Walter de Gruyter.
- KING, W. F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: Rae. Imprenta Silverio Aguirre Torre.
- KIRSCHNER, T. J. Y D. CLAVERO (2007), *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- KNAPP, S. Y W. B. MICHAELS (1982), “Against Theory”, *Critical Inquiry*, 8(4), pp. 723-742.
- KNAPP, S. Y W. B. MICHAELS (1987), “Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction”, *Critical Inquiry*, 14(1), pp. 49-68.
- KUHN, T. S. (2012), *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de C. Solís Santos. México: Fondo de Cultura Económica.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1935), *Los retratos de Lope de Vega*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional.
- LAKS, A. (2004), “‘Qu’importe qui parle’: sur l’anonymat platonicien et ses antécédents”, en C. Calame y R. Chartier (eds.), *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, pp. 99-117.

- LAMARQUE, P. (2002), "The Death of the Author: an Analytical Autopsy", en W. Irwin (ed.), *The Death and Resurrection of the Author?* Westport: Greenwood Press, pp. 79-92.
- LAPLANA GIL, J. E. (1996), "Lope y los «Sucesos y prodigios de amor» de J. Pérez de Montalbán, con una nota al «Orfeo en lengua castellana»", *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 87-101.
- LAPUENTE, F.-A. (1981), "Más sobre los seudónimos de Lope de Vega", en M. de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del primer congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, pp. 657-669.
- LARA ALBEROLA, E. (2011), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universitat de València.
- LARA GARRIDO, J. (1981), "Fusión novelesca y épica culta en Lope (de *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*)", *Analecta malacitana*, 4, pp. 187-202.
- LARA GARRIDO, J. (1999), *Los mejores plectros: Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga: Analecta malacitana.
- LARA GARRIDO, J. (2004), "El peregrino en su patria de Lope de Vega desde la poética del romance griego", en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 95-122.
- LASPÉRAS, J.-M. (2004), "Novelar a dos luces", *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 185-202.
- LÁZARO CARRETER, F. (1966), *Lope de Vega. Introducción a su vida y su obra*. Salamanca: Anaya.
- LE GUELLEC, M. (2014), "Introducción", en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 1-8.
- LE GUELLEC, M. (ed.) (2014), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez.
- LEAHY, C. (2007), "Entre Lope y Padecoepo: la traducción en los *Soliloquios amorosos*", *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 73-92.
- LEAHY, C. (2009), "*Legant prius et postea despiciant*: Lope y san Jerónimo en la portada de la *Jerusalén conquistada*", *Criticón*, 106, pp. 57-71.
- LECOINTE, J. (1993), *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ginebra: Librairie Droz.
- LEE, C. H. (2003), "The Rethoric of Courtship in Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXX(1), pp. 13-31.
- LEE, D. (1990), "Text, Meaning, and Author Intention", *Journal of Literary Semantics*, XIX(3), pp. 167-187.

- LEERSSEN, J. (2007), "Imagology: History and Method", en M. Beller y J. Leerssen (eds.), *Imagology: History and Method*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 17-32.
- LENTRICCHIA, F. (1983), "E. D. Hirsch: The Hermeneutics of Innocence", en *After the New Criticism*. Londres: Methuen, pp. 256-280.
- LETT, D. (2001), "Deux hagiographes, un saint et un roi. Conformisme et créativité dans les deux recueils de miracula de Thomas Becket", en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: École des Chartes, pp. 201-216.
- LEVIN, S. R. (1987), "Consideraciones sobre qué tipo de habla es un poema", en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Traducción de F. Alba y J. A. Mayoral. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.
- LEVINSON, J. (1996), "Intention and Interpretation in Literature", en *The Pleasure of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press, pp. 175-213.
- LEZCANO TOSCA, H. (2009), "San Agustín en la literatura religiosa de Lope", *Criticón*, 107, pp. 137-150.
- LIPKING, L. (2010), "Epilogue: Inventing a life – a personal view of literary careers", en P. Hardie y H. Moore (eds.), *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 287-299.
- LIU, A. (1998), "El poder del formalismo: el Nuevo Historicismo", en A. Penedo y G. Pontón (eds.), *Nuevo Historicismo*. Traducción de S. Mas Sañe et al. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-261.
- LLAMAS MARTÍNEZ, J. (2013), "Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre *La Filomena*, *La Circe* y el *Burquillos*", *eHumanista*, 24, pp. 132-146.
- LOEWENSTEIN, J. (2002), *The Author's Due: Printing and the Prehistory of Copyright*. Chicago: University of Chicago Press.
- LONGLEY, G. (2013), "«I, Polybius»: self-conscious didacticism?", en A. Marmorodoro y J. Hill (eds.), *The Author's Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 175-205.
- LÓPEZ BUENO, B. (2005), "Las tribulaciones literarias del Lope anciano: una lectura de *La Dorotea*, I, II y III", *Anuario Lope de Vega*, 11, pp. 145-164.
- LÓPEZ BUENO, B. (ed.) (2010), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO.
- LÓPEZ BUENO, B. (2012a), "Las Advertencias de Almansa y Mendoza, el «apócrifo correspondiente» de Góngora", *Criticón*, (116), pp. 5-27.

- LÓPEZ BUENO, B. (2012b), “Poesía, poética y retórica en el siglo de oro español: la teoría frente al espejo”, en N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 97-117.
- LÓPEZ BUENO, B. (2013), “A propósito de las décimas «Por la estafeta he sabido»”, en J. Matas Caballero, J. M. Micó y J. Ponce Cárdenas (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 123-142.
- LÓPEZ BUENO, B. Y E. B. DAVIS (eds.) (2005), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO.
- LÓPEZ GARCÍA, D. (1993), *Ensayo sobre el autor*. Madrid: Júcar.
- LÓPEZ GRIGERA, L. (1998), “Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I”, *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 179-191.
- LÓPEZ VIÑUELA, A. C. (1996), “Quevedo y «el pobre Lope de Vega» en un soneto gongorino”, en I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Pamplona-Toulouse: GRISO, pp. 377-385.
- LORENZO, E. DE (ed.) (2017), *Ser autor en la España del siglo XVIII*. Gijón: Trea.
- LORENZO, J. (2005), “Traducción y cortesanía: la construcción de la identidad cortesana en los prólogos al libro de *El Cortesano* de Juan Boscán”, *Modern Language Notes*, 120, pp. 249-261.
- LOZANO MIJARES, M. DEL P. (2007), *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- LUCAS, C. (1989), “Vers une nouvelle image de l'écrivain. *Della dedicatione de' libri* de Giovanni Fratta”, en C. A. Fiorato y J.-C. Margolin (eds.), *L'écrivain face a son public en France et en Italie a la Renaissance. Actes du Colloque International de Tours (4-6 Décembre 1986)*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 84-105.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (1999), “El libro impreso ante el poder: claros y sombras del control ideológico”, *Voz y Letra*, X(1), pp. 41-50.
- LUCIANI, F. (2004), *Literary self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Cranbury, NJ: Rosemont Publishing and Printing Corp.
- LYOTARD, J. F. (1994), *La posmodernidad: (explicada a los niños)*. Traducción de E. Lynch. Barcelona: Gedisa.
- MACCABE, C. (2003), “The Revenge of the Author”, en V. Wright Wexman (ed.), *Film and Authorship*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 30-41.
- MACPHERSON, C. B. (2005), *La teoría política del individualismo posesivo: de Hobbes a Locke*. Traducción de J. R. Capella. Madrid: Trotta.

- MADROÑAL DURÁN, A. (1999), *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII: con la edición de sus «Obras divinas»*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- MADROÑAL DURÁN, A. (2012), “Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604”, *eHumanista/ Cervantes*, 1, pp. 300-332.
- MAGGI, E. (2012), “El teatro de Lope como fuente hagiográfica: Juan de Dios y Antón Martín y la biografía juandediana de Dionisio Celi”, *Rassegna Iberistica*, 96, pp. 3-21.
- MAINGUENEAU, D. (1993), *Le contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. París: Dunod.
- MAINGUENEAU, D. (1999), “Ethos, scénographie, incorporation”, en *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana: Delachaux et Niestlé, pp. 75-100.
- MAINGUENEAU, D. (2002), “Problèmes d'ethos”, *Pratiques*, 113-114, pp. 55-67.
- MAINGUENEAU, D. (2004), “La situation d'énonciation entre langue et discours”, en *Dix ans de S.D.U.* Craiova: Editura Universitaria Craiova, pp. 197-210.
- MAINGUENEAU, D. (2009), “Auteur et image d'auteur en analyse du discours”, *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3: <http://journals.openedition.org/aad/660>
- MAINGUENEAU, D. (2015), “Escritor e imagen de autor”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, Traducción de C. Gouaillier, pp. 17-30.
- MAINGUENEAU, D. (2016), “El ethos: un articulador”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de A. Pérez Fontdevila, M. Cantero y C. Guailier. Madrid: Arco/Libros, pp. 131-154.
- MAN, P. de (1991), *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Traducción de H. Rodríguez-Vecchini y J. Lezra. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- MARAÑÓN, G. (1975), *El Conde-Duque de Olivares*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARAVALL, J. A. (1958), *Teoría del saber histórico*. Madrid: Revista de Occidente.
- MARAVALL, J. A. (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- MARAVALL, J. A. (1980), *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARCIAL, M. V. (2014), *Antología de epigramas*. Traducción de P. Conde Parrado. Gijón: Trea.

- MARCOS MARTÍN, A. (2000), *España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad*. Barcelona: Crítica.
- MARÍN CEPEDA, P. (2015), *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.
- MARÍN, D. (1955), “Culteranismos en *La Filomena*, de Lope”, *Revista de Filología Española*, XXXIX(1/4), pp. 314-323.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1988), *Lope: vida y valores*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- MARSÁ, M. (2001), *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1984), *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2006), “El manuscrito de la primera parte del Quijote y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega”, *Etiópicas*, 2, pp. 255-334.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2014), “Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: «La Arcadia» y la primera parte del «Quijote»”, *Cincinnati Romance Review*, 37, pp. 67-92.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Berna: Peter Lang.
- MARTÍN MORÁN, J. M. (1998), “Autoridad y autoría en el *Quijote*”, en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, pp. 1005-1016.
- MARTÍN MORÁN, J. M. (2011), “Los prólogos de Cervantes. Retrato de un autor in progress”, en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 251-264.
- MARTIN, J. (1997), “Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe”, *The American Historical Review*, 102(5), pp. 1309-1342.
- MARTIN, J. (2004), *Myths of Renaissance Individualism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1983), *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍNEZ CUADRADO, J. (1983), *La polémica Barthes-Picard*. Murcia: Departamento de francés Universidad de Murcia.

- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. (2010), “«En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos». Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 35, pp. 35-67.
- MARTÍNEZ, J. F. (2012), *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*. Barcelona: PPU.
- MASCIA, M. J. (2000), “Poetry as Theory: Lope de Vega’s Epístola as Arbiter of Proper Discourse”, *Hispanic Journal*, 21(2), pp. 481-499.
- MASCIA, M. J. (2001), “To Live Vicariously through Literature: Lope de Vega and His Alter Ego in the Sonnets of the *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*”, *Romance Studies*, 19(1), pp. 1-15.
- MASCIA, M. J. (2002), “De/Reconstructing Appearances: Lope de Vega’s Inversion of Female Beauty in the *Rimas Humanas y Divinas Del Licenciado Tome de Burguillos*”, *Romance Notes*, XLII(3), pp. 313-322.
- MASCIA, M. J. (2005), “Constructing Authority in Lope De Vega’s *Egloga a Claudio*: Self Referentiality, Literary Judgment, and Ethics”, *Romance Notes*, 45(2), pp. 181-191.
- MATAS CABALLERO, J. (2002), “La sátira contra la nueva poesía en *La Filomena* de Lope de Vega”, en *Estudios de literatura comparada*. León: Universidad de León, pp. 375-390.
- MATAS CABALLERO, J. (2005), “Lope de Vega tras la estela de Góngora: unos versos de *La Filomena*”, en *Espada del olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*. León: Universidad de León, pp. 153-181.
- MATAS CABALLERO, J. M. MICÓ JUAN Y J. PONCE CÁRDENAS (2011), *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- MAZZOTTA, G. (1978), “The Canzoniere and the Language of the Self”, *Studies in Philology*, 75, pp. 271-296.
- MCGRADY, D. (2002), “Gerarda, la más distinguida descendiente de Celestina”, en I. Arellano y J. M. Usunáriz (eds.), *El mundo social y cultural en la época de La Celestina*. Pamplona-Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana, pp. 237-251.
- MCKENDRICK, M. (2000), *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Londres: Tamesis.
- MCKENDRICK, M. (2003), *El teatro en España: (1490-1700)*. Traducción de J. A. Desmonts. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- MCLUHAN, M. (1972), *La galaxia Gutenberg: génesis del «homo typographicus»*. Traducción de J. Novella. Madrid: Aguilar.

- MEIZOZ, J. (2007), *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*: Ginebra: Slatkine.
- MEIZOZ, J. (2009), “Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur”, *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3: <http://journals.openedition.org/aad/667>
- MEIZOZ, J. (2016), “¿Qué entendemos por postura?”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de J. Zapata. Madrid: Arco/Libros, pp. 187-204.
- MENDES GALLINARI, M. (2009), “La “clause auteur”: l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire”, *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3: <http://journals.openedition.org/aad/663>
- MENÉNDEZ PIDAL, R., J. M. JOVER ZAMORA Y A. DOMÍNGUEZ ORTIZ (1999), *Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MICÓ, J. M. (2015), *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado.
- MICÓ, J. M. (2018), “Prólogo”, en Dante, *Comedia*. Barcelona: Acantilado, pp. 7-29.
- MILLER, N. (1993), “Changing the subject: authorship, writing and the reader”, en N. Biriotti y M. Miller (eds.), *What is an Author?* Manchester: Manchester University Press, pp. 19-41.
- MINNIS, A. J. (2000), “The Significance of the Medieval Theory of Authorship”, en S. Burke (ed.), *Authorship. From Plato to the Postmodern*. Edinburgo: Edinburgh University Press, pp. 23-30.
- MINNIS, A. J. Y A B. SCOTT (1988), *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100-c.1375: The Commentary-Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- MINUZZI, S. (2017), “Authors, or the Inventors of Something New”, en S. Minuzzi (ed.), *The Invention of the Author. The Privilegio di Stampa in Renaissance Venice*. Venecia: Marsilio, pp. 9-22.
- MOLL, J. (1974), “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, pp. 97-103.
- MOLL, J. (1979), “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?”, 1616. *Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, 2, pp. 7-11.
- MOLL, J. (1992), “De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Tomo III: Literatura española de los siglos XV- XVII*. Madrid: Castalia, pp. 199-211.
- MOLL, J. (1998), “Escritores y editores en el Madrid de los Austrias”, *Edad de Oro*, XVII, pp. 97-106.



- MOLL, J. (2008), “La narrativa castellana a comienzos del siglo XVII: aspectos editoriales”, *Anales cervantinos*, 40, pp. 31-46.
- MONTANER FRUTOS, A. (2011), “Factores empíricos en la conformación del canon literario”, *Studia aurea*, 5.
- MONTERO REGUERA, J. (1999), “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX, pp. 313-336.
- MONTERO REGUERA, J. (2008), “Prosas de Lope”, *Lectura y signo*, 3, pp. 195-235.
- MONTERO REGUERA, J. (2009), “La dignidad de un escritor: Lope de Vega en los preliminares de *La Dorotea* (1632)”, en M. Baxmeyer, M. Peters y U. Schaub (eds.), *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Muße in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*. Tübinga: Gunter Narr Verlag, pp. 187-200.
- MONTERO, J. Y A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2017), “Introducción: carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro”, *eHumanista*, 35, pp. i-vii.
- MONTESINOS, J. F. (1967), *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- MONTROSE, L. A. (1989), “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”, en H. A. Veenser (ed.), *The New Historicism*. Nueva York: Routledge, pp. 15-36.
- MONTROSE, L. A. (1998), “Los nuevos historicismos”, en A. Penedo y G. Pontón (eds.), *Nuevo Historicismo*. Traducción de S. Mas Sañe *et al.* Madrid: Arco/Libros, pp. 151-191.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2018), “La imagen afterpop del escritor: de la televisión a las redes sociales”, *Letral*, 20, pp. 39-56.
- MORBY, E. S. (1943), “Some Observations on Tragedia and Tragicomedia in Lope”, *Hispanic Review*, 11(3), pp. 185-209.
- MORBY, E. S. (1953), “A Pre-Dorotea in *El Isidro*”, *Hispanic Review*, 21, pp. 145-146.
- MOREL-FATIO, A. (1901), “L’Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, (3), pp. 365-405.
- MORLEY, S. G. (1951), “The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega”, *University of California Publications In Modern Philology*, 33(5), pp. 421-484.
- MORLEY, S. G. Y R. W. TYLER (1961), *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega (Estudio de onomatología)*. Madrid: Castalia.
- MORO ABADÍA, Ó. (2003), “Michel Foucault: de la épistémè al dispositivo”, *Revista de filosofía Universidad de Costa Rica*, XLI(104), pp. 27-37.

- MORRISON, J. C. (2015), “El autor ha muerto. ¡Larga vida al autor!”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, Traducción de N. Rosa, pp. 211-223.
- MORROS, B. (2001), “El género en *La Dorotea* y la imitación de *La Celestina*”, en M. Güell (ed.), *Lope de Vega. La Dorotea*. París: Elipses, pp. 93-111.
- MORROS, B. (2008), “Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las Obras de Boscán”, *Revista de Filología española*, 88(1), pp. 89-123.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R. (2018), *Estudios de literatura del Siglo de Oro*. Turín: Università degli Studi di Torino.
- NAGAO, T. (1991), “On Authorial Intention: E. D. Hirsch’s *Validity in Interpretation Revisited*”, *The annual reports on cultural science*, 40(1), pp. 161-180.
- NAGY, G. (2004), “L’aède épique en auteur: la tradition des Vies d’Homère”, en C. Calame y R. Chartier (eds.), *Identités d’auteur dans l’Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, pp. 41-67.
- NAKLÁDALOVÁ, I. (2013), *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*. Madrid: Abada.
- NAVARRETE, I. (1997), *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- NEHAMAS, A. (1981), “The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal”, *Critical Inquiry*, 8(1), pp. 133-149.
- NEHAMAS, A. (1986), “What an Author is”, *The Journal of Philosophy*, LXXXIII(11), pp. 685-691.
- NEHAMAS, A. (1987), “Writer, Text, Work, Author”, en J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 265-291.
- NEIRA, J. Y M. MARTOS (eds.) (2018), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*. Madrid: UNED.
- NÉRAUDAU, J. P. (1996), “Ovide ou la difficulté d’être un auteur. Réflexions sur les Tristes et les Pontiques”, en G. Chamarat (ed.), *L’auteur*. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 17-35.
- NEWELS, M. (1974), *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. Traducción de A. Solé-Leris. Londres: Tamesis.
- NOVO, Y. (1990). *Las Rimas Sacras de Lope de Vega: disposición y sentido*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- NOVO, Y. (1991), “«Erlebnis» y «poesis» en la poesía de Lope de Vega: el ciclo de arrepentimiento y las *Rimas sacras* (1614)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVII, pp. 35-74.
- NOVO, Y. (1992), “Sobre el marbete *Rimas*. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro”, *Revista de Literatura*, 107, pp. 129-148.
- NOVO, Y. (1998), “«Canté versos ‘bucólicos’ / con pastoril zampoña, melancólicos»: formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)”, *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 253-282.
- OEHRLEIN, J. (1998), “Las compañías de título: Columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época”, en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 246-262.
- OHMANN, R. (1987), “Los actos de habla y la definición de literatura”, en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Traducción de F. Alba y J. A. Mayoral. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.
- OJEDA CALVO, M. DEL V. (2011), “Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la comedia nueva”, en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 291-303.
- OLEZA, J. (1986), “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, en J. L. Canet Vallés (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*. Londres: Tamesis-Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 325-343.
- OLEZA, J. (1994), “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*. Kassel: Reichenberger, pp. 235-250.
- OLEZA, J. (2004), “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, en J. M. Díez Borque y J. Alcalá Zamora (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid: SEACEX, pp. 257-276.
- OLEZA, J. (2008), “De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada”, en R. Macciuci (ed.), *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 15-48.
- OLEZA, J. (2009), “De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión”, *Revista de Literatura*, LXXI(141). La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 39-56.
- OLEZA, J. (2011), “De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego”, *RILCE*, 27(1), pp. 144-160.
- OLEZA, J. (2014), “Lope y Lemos. A propósito del linaje de los Castro, señores de Galicia (I)”, en S. Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al*

- profesor Luis Iglesias Feijoo. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 379-391.
- OLEZA, J. (2015), "Las comedias genealógicas de Lope y el linaje de los Castro", *Bulletin of Hispanic Studies*, 92, pp. 223-241.
- OLEZA, J. Y ANTONUCCI, F. (2013), "La arquitectura de géneros en la «comedia nueva»", *Monográfico «Varia lección de teatro áureo», Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29(3), pp. 689-741.
- OLNEY, J. (1998), *Memory and Narrative: the Weave of Life-writing*. Chicago: University of Chicago Press.
- ONG, W. J. (1975), "The Writer's Audience Is Always a Fiction", *PMLA*, 90(1), pp. 9-21.
- ONG, W. J. (1976), "From Mimesis to Irony: The Distancing of Voice", *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 9(1/2), pp. 1-24.
- OROZCO DÍAZ, E. (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*. Barcelona: Planeta.
- OROZCO DÍAZ, E. (1973), *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- OROZCO DÍAZ, E. (1978), *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?: anotación previa a una reconsideración crítica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ØSTENSTAD, I. (2009), "Quelle importance a le nom de l'auteur?", *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3: <http://journals.openedition.org/aad/665>
- OSUNA, I. (2003), *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la «Poética silva»*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- OSUNA, R. (1972), *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*. Madrid: Real Academia Española.
- OTEIZA, B. (2011), "Las «autoridades» de Bances Candamo, poeta dramático", en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 305-316.
- PAILLER, C. (1980), "El gracioso y los "guiños" de Calderón: Apuntes sobre "autoburla" e ironía crítica", en M. Vitse (ed.), *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro/Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*. Paris: Centre Nat. de la Recherche scientifique, pp. 33-48.
- PAPPAS, N. (1989), "Authorship and Authority", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(4), pp. 325-332.

- PARKER, J. H. (1953), "Lope de Vega, the Orfeo and the estilo llano", *Romanic Review*, 44, pp. 3-11.
- PASCUAL BAREA, J. (2012), "Los primeros poetas laureados por la Universidad Complutense (1552-1554): Benito Arias Montano, Juan de Santacruz Cárcamo y Diego de Guevara", en J. Luque, M. D. Rincón e I. Velázquez (eds.). *Dulces Camenae: Poética y Poesía Latinas*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 775-803
- PASK, K. (1996), *The Emergence of the English author. Scripting the Life of the Poet in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAZ, A. DE (1999), "Góngora... ¿y Quevedo?", *Criticón*, 75, pp. 29-47.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1978), "El desengaño barroco en las *Rimas de Burguillos*", *Anuario de Filología*, pp. 391-418.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1981a), "La *Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope", en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, pp. 565-580.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1981b), "La parodia del petrarquismo en las «Rimas de Tomé de Burguillos» de Lope de Vega", en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, pp. 615-638.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1993), "Prólogo", en *La vega del Parnaso (facsimil de la edición príncipe, Madrid, 1637)*. Madrid: Ara Iovis, pp. vii-xvi.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1995), "Las primeras ediciones de las *Rimas*", *Edad de Oro*, XIV, 235-245.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1998), "Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega", *Criticón*, 74, pp. 109-124.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2000), "Las *Rimas sacras* y su trasfondo", en M. G. Profeti (ed.), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*. Florencia: Alinea, pp. 51-83.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2001a), "De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática", en J. Alcalá Zamora y E. Belanguer (eds.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios políticos y constitucionales, pp. 831-853. Publicado de nuevo en *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 217-240.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2001b), "Imágenes sucesivas de Lope", en I. Pardo y A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: [Almería, 5 al 15 de marzo 1998]*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 211-232.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2003), *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid: Laberinto.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2006a), “Lope de Vega, poeta de la experiencia”, *Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos en la enseñanza secundaria. Hispanogalia*, anejo I, pp. 69-97.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2006b), *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad, y otros estudios cervantinos*. Barcelona: Octaedro.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2008a), *Lope de Vega, genio y figura*. Granada: Universidad.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2008b), *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2009), “Notas para la lectura del *Arte nuevo de hacer comedias*”, en F. B. Pedraza Jiménez (ed.), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Facsímil de las ediciones de Madrid, 1609, 1613 y 1621*. Madrid/Toledo/Cuenca: Teatro Español/ Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales/Universidad de Castilla la Mancha.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2010a), “Lope de Vega y el canon poético”, en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, pp. 367-394.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2010b), “Precisiones sobre el *Arte Nuevo*: la Academia del Conde de Saldaña”, en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 53-68.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2012), “Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 1-39.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2013), “*Arte nuevo*, un rótulo polémico ¿y paradójico?”, *Monográfico «Varia lección de teatro áureo», Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29(3), pp. 742-757.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2014a), “Fénix, génesis de un sobrenombre”, en S. Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 393-409.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2014b), “*La vega del Parnaso* de Lope: la estructura que quiso ser y no fue”, *Criticón*, 122, pp. 27-40.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2016), “«A Claudio», de Lope de Vega, al trasluz: entre manuscritos e impresos”, en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 1621-1638.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2018a), “En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los Reyes*”, en *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 33-52.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2018b), “Lope de Vega en el contexto de la «querrela calderoniana»”, en *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 297-319
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2018c), “Lope y sus actores”, en *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La-Mancha, pp. 155-174.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., R. GONZÁLEZ CAÑAL Y E. E. MARCELLO (eds.), (2010), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo: congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. Y M. RODRÍGUEZ CÁCERES (eds.) (2009), *El teatro según Lope de Vega*. 2 Vol. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. Y M. RODRÍGUEZ CÁCERES (eds.) (2011), *El Siglo de Oro habla de Lope*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- PEIRANO, I. (2013), “*Ille ego qui quondam*: on authorial (an)onymity”, en A. Marmodoro y J. Hill (eds.), *The Author’s Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 251-285.
- PELLING, C. (2013), “Xenophon’s and Caesar’s third-person narratives—or are they?”, en A. Marmodoro y J. Hill (eds.), *The Author’s Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 39-73.
- PELORSON, J.-M. (1970), “Lope de Vega et Alonso de Contreras. Une mise au point à propos de *El rey sin reino*”, *Bulletin Hispanique*, 72, pp. 251-276.
- PENAS IBAÑEZ, M. A. (2000), “Gramática y retórica en los sonetos de la parte primera de las *Rimas* de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIX, pp. 189-206.
- PERCEVAL VERDE, J. M. (2004), *Opinión pública y publicidad (siglo XVII). Nacimiento de los espacios de comunicación pública en torno a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Habsburgo*. Edición de A. Moreno. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Periodisme.
- PERELMAN, C., L. OLBRECHTS TYTECA (2006), *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Traducción de J. Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos.
- PÉREZ BOLUDA, A. (2006), “Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el Tomé de Burguillos de Lope de Vega”, *Caliope*, 12(2), pp. 57-75.

- PÉREZ DE MONTALBÁN, J. (2001), *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Edición de E. Di Pastena. Pisa: Ets.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. (2017), *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y M. TORRAS FRANCÉS (eds.) (2015), Dossier “Autoría y género”, *Mundo nuevo. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 15.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y M. TORRAS FRANCÉS (eds.) (2019), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y M. TORRAS FRANCÉS (2016), “Hacia una biografía del concepto de autor”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-51.
- PÉREZ LASHERAS, A. (1995), *Más a lo moderno: sátira, burla y poesía en la época de Góngora*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- PÉREZ LASHERAS, A. (2010), “Gracián y la recepción del canon clásico”, en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, pp. 453-474.
- PÉREZ, L. C. Y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO (1961), *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*. Madrid: CSIC.
- PERROMAT AUGUSTÍN, K. (2010), *El plagio en las literaturas Hispánicas: Historia, teoría y práctica*. París: Université Paris-Sorbonne.
- PEYRE, H. (1969), *Literature and Sincerity*. New Haven: Yale University.
- PIQUERAS, M. (2013), “La *Dorotea*, tragicomedia definitiva”, *Voz y letra: Revista de literatura*, 24(1), pp. 43-58.
- PITCHER, L. (2009), *Writing Ancient History: An Introduction to Classical Historiography*. Londres: I. B. Tauris.
- POGGI, G. (2001), “La bruja decaída: apuntes sobre la figura de Gerarda en *La Dorotea* de Lope de Vega”, en M. J. Porro (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000), III Reunión científica internacional*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 27-40.
- POLLETTA, G. T. (1984), “The Author’s Place in Contemporary Narratology”, en A. Mortimer (ed.), *Contemporary approaches to narrative*. Tubinga: Gunter Narr Verlag, pp. 109-123.



- POLO DE BEAULIEU, M.-A. (2001), “L’émergence de l’auteur et son rapport à l’autorité dans les recueils d’exempla (XII<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup> siècle)”, en M. Zimmermann (ed.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: Ecole des Chartes, pp. 175-200.
- POMEL, F. (2001), “La Fonction-auteur dans le Roman de la Rose de Jean de Meun: le double jeu de la consécration et de l’esquive”, en N. Jacques Lefèvre y F. Regard (eds.), *Une histoire de la «fonction-auteur» est-elle possible?* Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, pp. 89-106..
- PONCE CÁRDENAS, J. (2010), “Introducción”, en L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, pp. 9-141.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2018), “Lope de Vega y Arias Montano: ecos de los *Humanæ Salutis Monumenta* en el *Isidro*”, en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Lope de Vega y el Humanismo cristiano*, Madrid: Iberoamericana, pp. 11-60.
- PONCET, C. (1940), “Consideraciones sobre el episodio de Belardo en la tragicomedia *Peribáñez*”, *Revista cubana*, pp. 78-99.
- PONTÓN, G. (1996), “Las sendas del nuevo historicismo”, *Revista de Literatura*, 58(1), pp. 5-26.
- PONTÓN, G. (1998), “Introducción”, en G. Pontón y A. Penedo (eds.), *Nuevo Historicismo*. Madrid.
- PONTÓN, G. (2011), “Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)”, en J. M. Pozuelo Yvancos (ed.), *Historia de la literatura española. Las ideas literarias (1214-2010)*. Madrid: Crítica, pp. 145-294.
- PONZIO, A. (1995), *El juego del comunicar: entre literatura y filosofía*. Valencia: Episteme.
- POPPENBER, G. (1998), “La licitud del teatro. Los argumentos del debate y el argumento del drama a partir de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”, en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 283-304.
- PORQUERAS MAYO, A. (1985), “El Arte nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro”, *Hispanic Review*, LIII, pp. 399-414.
- PORRES, G. DE Y L. DE VEGA (1614), “A los lectores”, en L. Giuliani (ed.), *Doce comedias de Lope de Vega Carpio Familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales. Cuarta parte*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/PorresVega-CuarteParte-Preface.html>
- PORTÚS, J. (1999), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid: Nerea.

- PORTÚS, J. (2008), “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”, *Anales de Historia del Arte*, pp. 135-149.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1994), “Teoría de la narración”, en D. Villanueva (ed.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, pp. 219-240.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1998), “¿Enunciación lírica?”, en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 41-66.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2009), “Razones para un canon hispánico”, *Signa: Revista de la Asociación española de Semiótica*, 18, pp. 87-97.
- PRESOTTO, M. (2006), “Marcia Leonarda en la estrategia promocional de Lope de Vega”, *Rassegna Iberistica*, 84, pp. 3-18.
- PROFETI, M. G. (1996), “El último Lope”, en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9-11 de julio*. Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 11-39.
- PROFETI, M. G. (1998), *Nell' Officina di Lope*. Florencia: Alinea.
- PROFETI, M. G. (2000), “Estrategias editoriales de Lope de Vega”, en F. Sevilla Arroyo, y C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Madrid: Castalia, pp. 679-685.
- PROFETI, M. G. (2002), “Introduzione”, en C. Giaffreda (ed.), *Laurel de Apolo*. Florencia: Alinea, pp. 7-97.
- PROFETI, M. G. (2003), “Lope de Vega”, en J. Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 783-825.
- PROFETI, M. G. (2004), “Introducción”, en *Fiestas de Denia*. Florencia: Alinea, pp. 7-30.
- PROFETI, M. G. (2013), “Comedias en la «Vega del Parnaso»”, *Orillas*, 2, pp. 1-11.
- PRON, P. (2014), *El libro tachado: prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner.
- PUEYO ZOCO, V. (2014), *Góngora: hacia una poética histórica*. Barcelona: Montesinos.
- PUJANTE, D. (2003), *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.
- QUEVEDO, F. DE (2003), *Poesía varia*. Edición de J. O. Crosby. Madrid: Cátedra.
- QUEVEDO, F. DE (2011), *Teatro completo*. Edición de I. Arellano y C. C. García Valdés. Madrid: Cátedra.

- QUINT, D. (1983), *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*. New Haven: Yale University Press.
- QUINT, D. (1986), "Introduction", en P. Parker y D. Quint (eds). *Literary Theory/Renaissance Texts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 1-19.
- RABELL, C. R. (1992), *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*. Londres: Tamesis.
- RACIONERO, Q. (1999), "Introducción", en Q. Racionero (ed.), *Retórica de Aristóteles*. Madrid: Gredos, pp. 7-149.
- RAVASINI, I. (2010), "Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán", en E. Fosalba y C. Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro: Barcelona - Gerona, 21-24 de octubre de 2009*. Bellaterra, Barcelona: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 69-92.
- REBOLLEDO, B. DE (1997), *Edición crítica de los «Ocios» del Conde de Rebolledo*. Edición de R. González Cañal. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- REDONDO, A. (2000), "La desdicha por la honra: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica", en M. G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*. Florencia: Alinea, pp. 159-173.
- REGUERA, F. DE (2017), *La lira y la zampoña (primera parte de las Rimas humanas)*. Edición de T. Gregoriadu y P. Conde Parrado. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- REY HAZAS, A. (2005), *El nacimiento del «Quijote». Edición y estudio del «Entremés de los romances»*. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote.
- RIBARD, D. (2004), "Anonymat philosophique et exigence autoriale à l'époque moderne", en C. Calame y R. Chartier (eds.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, pp. 119-126.
- RICO GARCÍA, J. M. (2010), "«Sin poetas hay poéticas»: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII", en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Grupo PASO, pp. 93-124.
- RICO GARCÍA, J. M. (2016), *Contra el Antídoto de Jáuregui y en favor de don Luis de Góngora, por un curioso*, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2016: [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1624\\_opusculo-curioso](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1624_opusculo-curioso)
- RICO, F. (1970), *El pequeño mundo del hombre: Varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid: Castalia.
- RICO, F. (dir.) (2001), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- RICO, F. (2003), “¡Que salga el autor!”, en *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. Barcelona: Destino, pp. 297-299.
- RICO-AVELLO, C. (1969), *Lope de Vega (flaquezas y dolencias)*. Madrid: Aguilar.
- RICOEUR, P. (2002), *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica*. Traducción de P. Corona. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIFFATERRE, M. (1973), “The Self-Sufficient Text”, *Diacritics*, 3(3), pp. 39-45.
- RIFFATERRE, M. (1989), “Criterios para el análisis del estilo”, en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Traducción de R. Sánchez Ortiz. Madrid: Visor, pp. 89-109.
- RILEY, P. (2004), *Character and Conversion in Autobiography: Augustine, Montaigne, Descartes, Rousseau, and Sartre*. Charlottesville: University of Virginia.
- RÍO BARREDO, M. J. DEL (1998), “Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid”, *Edad de Oro*, XVII, pp. 149-168.
- RÍO BARREDO, M. J. DEL (2000), *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía católica*. Madrid: Marcial Pons.
- RIVERA SALMERÓN, E. (2018), *Las armas y las letras en el teatro clásico español. Estudio y edición crítica de Cautelas son amistades de Felipe Godínez*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2007), *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2018), *El sol de Flandes: Imaginarios bélicos del Siglo de Oro español*, 2 vol. Salamanca: Delirio.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, F. (2008), “«Como es uso y costumbre»: el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes”, *Lexis*, XXXII(2), pp. 281-303.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1914), *Lope de Vega y Camila Lucinda*. Madrid: RAE.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1993), “Procesos dialógicos en el *Arte nuevo* de Lope de Vega”, en M. García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 865-868.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. (2016), “Sobre la fuente, las circunstancias de creación y la fecha del «Diálogo militar a honor de Espínola», de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 22, pp. 387-408.
- RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, A. M. (2013), *Letras liberadas: cautiverio, escritura y subjetividad en el Mediterráneo de la época imperial española*. Madrid: Visor.

- RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, A. M. (2015), *Vicisitudes del yo autobiográfico en los textos de cautivos*. Madrid: Visor.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2003), *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*. Barcelona: Debate.
- ROMANOS, M. (2012), “Todos contra el Antídoto: sobre defensas e ilustraciones de la Soledad primera de Góngora”, en G. Balestrino y M. B. Sosa (eds.), *Letras del siglo de oro español. Actas del VII Congreso internacional «Letras del siglo de oro español»*. Pamplona: Eunsa, pp. 53-60.
- ROMERA-NAVARRO, M. (1929), “La defensa de la lengua española en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 31(3), pp. 204-255.
- ROMERA-NAVARRO, M. (1935), *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*. Madrid: Yunque.
- ROQUAIN, A. (2014), *Más allá del exlibris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca: Historia de un libro inédito*. París: Michel Houdiard Éditeur.
- ROSES LOZANO, J. (1988), “Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega”, *Inti: Revista de filología hispánica*, 1(28), pp. 89-105.
- ROSES LOZANO, J. (1994), *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*. Madrid: Tamesis.
- ROTHBERG, I. P. (1981), “Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope”, en M. de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del primer congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, pp. 61-65.
- ROZAS, J. M. (1976), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- ROZAS, J. M. (1990), *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- ROZAS, J. M. y A. QUILIS (1962), “El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la Elocuencia Española en Arte”, *Revista de Literatura*, XXI, pp. 35-54.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1998), “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón”, *Criticón*, 72, pp. 35-47.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (2005), *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*. Madrid: Arco-Libros.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (2009), *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*. Vigo: Academia de Hispanismo.

- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (2011), “Arte nuevo, 240-45: Lope contra Lope”, *Rilce*, 27(1), pp. 191-203.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (2015), “Restitución textual y visualización espacial: dos casos en *Lo fingido verdadero*”, *eHumanista*, 30, pp. 99-114.
- RUIZ PÉREZ, P. (1987), “Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento”, *Criticón*, pp. 15-44.
- RUIZ PÉREZ, P. (1990), “Los repertorios latinos en la edición de textos áureos. La *Officina poetica* de Ravisio Textor”, en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis, pp. 431-441.
- RUIZ PÉREZ, P. (1998), “La corte como espacio discursivo”, *Edad de Oro*, 17, pp. 195-212.
- RUIZ PÉREZ, P. (2004), “Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 45-80.
- RUIZ PÉREZ, P. (2005), “Lope en *Filomena*: mitografía y mitificación”, *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 195-220.
- RUIZ PÉREZ, P. (2009), *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, *Literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- RUIZ PÉREZ, P. (2010a), *El parnaso versificado: la construcción de la república de los poetas en los siglos de oro*. Madrid: Abada.
- RUIZ PÉREZ, P. (2010b), *Historia de la literatura española. 3, El siglo del arte nuevo, 1598-1691*. Madrid: Crítica.
- RUIZ PÉREZ, P. (2011), “Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma”, en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 361-377.
- RUIZ PÉREZ, P. (2013), “Los pliegos de Lope”, *eHumanista*, 24, pp. 165-193.
- RUIZ PÉREZ, P. (2019), “Subjetividad sentimental y sujeto autorial: trayectoria y niveles (en la lírica áurea)”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2(1), pp. 159-180.
- RUIZ RAMÓN, F. (2005), “La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)”, en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso*. Madrid: Fundamentos, pp. 203-224.
- RUSSO, A. (2016), “En el tricentenario de Lope de Vega: *La Dorotea* de Eduardo Marquina”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, pp. 238-260.

- SABAT DE RIVERS, G. (1989), "Amarilis's Verse Epistle and her Love for Lope: Seeing and Hearing", en B. M. Damiani y R. El Saffar (eds.), *Studies in Honor of Elias Rivers*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, pp. 152-168.
- SABAT DE RIVERS, G. (1990), "Amarilis: Innovadora peruana de la epístola horaciana", *Hispanic Review*, 58(4), pp. 455-467.
- SÁEZ TAJAFUERCE, B. (2015), "Del autor como espectro o de la fantomaquia. Del arte de lidiar (con) fantasmas", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, pp. 157-164.
- SÁEZ, A. J. (2013), "Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursu calderoniano)", *eHumanista*, 24, pp. 271-292.
- SÁEZ, A. J. (2015), "Entre versiones anda el juego: la reescritura del gracioso en los dramas de Calderón", en G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada y P. Conde Parrado (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid-Olmedo Clásico, pp. 601-617.
- SÁEZ RAPOSO, F. (2011), "El otro *Arte Nuevo*: cuestiones de preceptismo dramático en las dedicatorias de las comedias de Lope de Vega", en G. Poggi y M. G. Profeti (eds.), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi dl teatro intorno all'«Arte nuevo». Seminario internazionale (Firenze, 2009)*, Florencia: Alinea, pp. 173-183.
- SAID, E. W. (2008), *El mundo, el texto y el crítico*. Traducción de R. García Pérez. Barcelona: Debolsillo.
- SAÏD, S. (2001), "De l'homme à l'oeuvre et retour. Lectures de l'auteur dans l'Antiquité", en S. Dubel y S. Rabau (eds.), *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. París: Honoré Champion, pp. 9-15.
- SALAZAR RINCÓN, J. (2010), "Hidalgos contra oficiales. Trasfondo ideológico y social de la polémica entre Cervantes y Lope", *Anales cervantinos*, XLII, pp. 209-250.
- SALDAÑA, A. (1997), *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Episteme.
- SALOMON, N. (1974), "Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española", en J.-F. Botrel y S. Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, pp. 15-39.
- SALOMON, N. (1985), *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Traducción de B. Chenot. Madrid: Castalia.
- SAMSON, A. (2011), "Outdoor pursuits: Spanish gardens, the huerto and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*", *Renaissance Studies*, 25(1), pp. 124-150.

- SAN JOSÉ LERA, J. (2007), “Tomé de Burguillos o el triunfo del Quijote. Una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega”, *Criticón*, 100, pp. 167-199.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. Y A. PORQUERAS MAYO (1965), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen de autor en la poesía de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2008a), “Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor”, *Anuario Lope de Vega*, 14, pp. 269-290.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2008b), “Muy contrario a la verdad’: los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera”, *Bulletin of Spanish Studies*, 85, pp. 569-580.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2009), “La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho loresco y la polémica gongorina”, *Anuario Lope de Vega*, 15, pp. 203-218.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2010a), “«Verde primavera», «si es cantar llorar en ellas»: metáforas de biografía lírica en las *Rimas sacras* (1614), de Félix Lope de Vega Carpio”, en J. Olivares (ed.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 79-98.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2010b), “La génesis del *Isidro* (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega: a propósito de la rota Vergilii”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 16, pp. 143-153.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2011a), “Del *Quijote* al *Persiles*: rota Virgilii, fortitudo et sapientia y la trayectoria literaria de Cervantes”, *RILCE*, 27(2), pp. 477-500.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2011b), “La apreciación de la obra de Lope de Vega entre *La fama póstuma* (1636) y el *Diccionario de Autoridades* (1726-1737)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, pp. 123-149.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2011c), “Paralelos entre pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas”, en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 379-395.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2011d), “Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, pp. 727-742.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2011e), *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2012), “Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (*Isidro*),



- cantos VIII y IX) y «La virgen de la Almudena»”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 175-209.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2013a), “La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega”, en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 99-114.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2014), “Métrica y secreto en Lope de Vega: el endecasílabo encadenado en la *Parte XI (El amigo hasta la muerte y El mayordomo de la duquesa de Amalfi)*”, *Criticón*, 122, pp. 117-129.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2016a), “De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega”, *Studia Aurea*, 10, pp. 153-171.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2016b), “Lope de Vega de ultratumba: tres calas fantasmales en la recepción póstuma del Fénix”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII, pp. 261-286.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2017), “El lopismo de Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*”, *Etiópicas*, 13, pp. 75-102.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2018), *Lope de Vega. El verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2019), “Lope reservado: facetas del erotismo en las *Rimas (1604)*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV, pp. 311-341.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, L. (2000), “«Dice Aristóteles»: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro”, *Criticón*, 79, pp. 9-36.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1983), “Petarquismo y parodia: Góngora y Lope”, en *Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona: Mall, pp. 9-33.
- SÁNCHEZ ROMERALO, J. (1973), “Lope de Vega y Hernando Grandío”, *Boletín de la Real Academia Española*, 53, pp. 507-534.
- SÁNCHEZ, J. (1961), *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- SAUNDERS, D. Y I. HUNTER (1991), “Lessons from the «Literatory»: How to Historicise Authorship”, *Critical Inquiry*, 17(3), pp. 479-509.
- SCHAEFFER, J.-M. (2006), *¿Qué es un género literario?* Traducción de J. Bravo Castillo y N. Campos Plaza. Madrid: Akal.
- SCHAEFFER, J.-M. (2016), “Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de M. Cantero et al. Madrid: Arco/Libros, pp. 243-278.

- SCHEVILL, R. (1941), "Lope de Vega and the year 1588", *Hispanic Review*, IX(1), pp. 65-78.
- SCHWARTZ, L. (1995), "Tradition and Authority in Lope de Vega's *La Dorotea*", en M. S. Brownlee y H. U. Gumbrecht. (eds.), *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 1-27.
- SCHWARTZ, L. (2002), "La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio", *Anuario Lope de Vega*, 8, pp. 177-196.
- SEARLE, J. R. (1975), "The logical Status of Fictional Discourse", en *New Literary History*, 6, pp. 319-332.
- SEGRE, C. (1985), *Principios de análisis del texto literario*. Traducción de M. Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica.
- SELDEN, R. (1996), *La teoría literaria contemporánea*. Traducción de J. G. López Guix. Barcelona: Ariel.
- SENDÍN VINAGRE, J. J. (2001), *Un libro que los acote todos: repertorios, erudición y anotación erudita en el Siglo de Oro. Un modelo: la Arcadia de Lope de Vega y su «Exposición de los nombres poéticos, y históricos, contenidos en este libro»*. Tesis doctoral inédita. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SÉNECA, L. A. (1991), *Tratados morales*, vol. I. Edición y traducción de J. M. Gallegos Rocafull. México D.F.: UNAM.
- SERÉS, G. (1995), "Temas y composición de los Soliloquios de Lope", *Anuario Lope de Vega*, I, pp. 209-228.
- SERÉS, G. (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- SERÉS, G. (2004), "La poética historia de *El peregrino en su patria*", en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 79-93.
- SERÉS, G. (2011), "Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega", *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 87-117.
- SERRERA CONTRERAS, R. M. (2007), "Lope de Vega y *El arenal de Sevilla*", *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 35, pp. 149-168.
- SEVILLA ARROYO, F. (2010), "La voz del Cervantes «creador» en el Quijote", *Anales cervantinos*, XLII, pp. 89-116.
- SIEBER, H. (1998), "Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en M. C. García de Enterría y A. Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*

- (AISO), (*Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 95-116.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1976), “Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII, pp. 65-75.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1977), “Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro. II (1616-1625)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIV, pp. 197-202.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1983a), “Censo de escritores al servicio de los Austrias”, en *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, pp. 7-32.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1983b), *El libro español antiguo: un análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger.
- SMITH, P. J. (1986), “Affect and Effect in the Lyric of Quevedo”, *Forum of Modern Language Studies*, 22(1), pp. 62-76.
- SMITH, P. J. (1988), *Writing in the Margin: Spanish literature of the Golden Age*. Oxford: Clarendon Press.
- SNELL, B. (2007), *El descubrimiento del espíritu: estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Traducción de J. Fontcuberta. Barcelona: Acanalado.
- SOBEJANO, G. (1978), “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, II*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 469-494.
- SOBEJANO, G. (1993), “Lope de Vega y la epístola poética”, en *Estado actual sobre los estudios de siglo de oro. II congreso internacional de hispanistas de siglo de oro, t. I*. Universida, pp. 17-36.
- SOKAL, A. Y J. BRICMONT (1999), *Imposturas intelectuales*. Traducción de J. Caries Guix Vilaplana. Barcelona: Paidós.
- SONTAG, S. (1984), “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Traducción de M. Pessarrodona Artigas y H. Vazquez Rial. Barcelona: Seix-Barral, 1984, pp. 15-27.
- SPADACCINI, N. Y J. TALENS (1988), *Autobiography in Early Modern Spain*. Minneapolis: Prisma Institute.
- SPITZER, L. (1932), *Die Literarisierung des Lebens in Lope's «Dorotea»*. Bonn: L. Röhrscheid Verlag.
- STALLYBRASS, P. Y A. WHITE (1994), “Smithfield and Authorship: Ben Jonson”, en R. Wilson y R. Dutton (eds.), *New Historicism and Renaissance Drama*. Londres: Longman, pp. 207-218.

- STECKER, R. (1987), "Apparent, Implied and Postulated Authors", *Philosophy and Literature*, 11(2), pp. 258-271.
- STERN, S. (2002), "From Author's Right to Property Right", *University of Toronto Law Journal*, 62, pp. 29-91.
- STROSETZKI, C. (1997), *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*. Kassel: Reichenberger.
- SVENBRO, J. (1996), "La notion d'auteur en Grèce ancienne", en G. Chamarat (ed.), *L'auteur*. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 15-26.
- SVENBRO, J. (2004), "La naissance de l'auteur dans une inscription grecque (Anthologie palatine 6, 197)", en C. Calame y R. Chartier (eds.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, pp. 77-87.
- SWINDEN, P. (1999), *Literature and the Philosophy of Intention*. Londres: Macmillan.
- TAYLOR, C. (2006), *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Traducción de Ana Lizón. Barcelona: Paidós.
- TERRY, A. (1993), *Seventeenth-Century Spanish Poetry: the Power of Artifice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THACKER, J. (2002), *Role-play and the World as Stage in the Comedia*. Liverpool: Liverpool University Press.
- THACKER, J. (2009), "La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega", en I. Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuet, pp. 175-188.
- TIETZ, M. Y M. TRAMBAIOLI (eds.) (2011), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- TIETZ, M., M. TRAMBAIOLI Y G. ARNSCHEIDT (2011), "Prólogo", en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 13-22.
- TOBAR QUINTANAR, M. J. (2013), "Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora", *Castilla*, 4, pp. 177-203.
- TODA CASTÁN, C. (2016), *La tensión autorial: autoría y traducción y su dependencia mutua*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- TODOROV, T. (1984), "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*. Traducción de B. Dorriots. México: Premià, pp. 159-195.
- TODOROV, T. (ed.) (1987), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de A. N. Nethol. Madrid: Siglo XXI.

- TODOROV, T. (2004), *Poética estructuralista*. Traducción de R. Pochtar. Madrid: Losada.
- TOMILLO, D. A. Y D. C. PÉREZ PASTOR (1901), *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid: Fortanet.
- TORRE, G. DE (1965), “Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII”, en *La difícil universalidad española*. Madrid: Gredos, pp. 31-47.
- TORRES COROMINAS, E. (2008), *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI: estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*. Madrid: Polifemo.
- TORRES NEBRERA, G. (2001), “Lope, personaje de sus comedias”, *Anuario Lope de Vega*, VII, pp. 105-125.
- TORRES, I. (2008a), “Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV(3), pp. 273-288.
- TORRES, I. (2008b), “Lope de Vega’s *La Gatomaquia* and positive parody”, *Calíope* 14(1), pp. 5-22.
- TRAMBAIOLI, M. (2002), “El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca”, *Revista de Filología española*, XCII(1), pp. 180, 210.
- TRAMBAIOLI, M. (2006a), “Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política”, *Criticón*, 96, pp. 139-152.
- TRAMBAIOLI, M. (2006b), “Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. I. Análisis estructural”, en O. Gorsse y F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail- Consejería de Ed, pp. 1037-1048.
- TRAMBAIOLI, M. (2009), “Lope de Vega y la casa Moncada”, *Criticón*, 106, pp. 5-44.
- TRAMBAIOLI, M. (2012), “Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día”, *Impossibilia*, III, pp. 16-36.
- TRAVERS DE FAULTRIER, S. (2001), *Droit et littérature: essai sur le nom de l’auteur*. París: Presses universitaires de France.
- TRIPET, A. (2004), *Pétrarque ou la connaissance de soi*. París: Honoré Champion éditeurs.
- TROPÉ, H. (2015), “Los paratextos de la *Parte XIII* de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, pp. 153-172.
- TRUEBLOOD, A. S. (1964), “Rôle-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega”, *Hispanic Review*, 32(4), pp. 305-318.

- TRUEBLOOD, A. S. (1974), *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- TUBAU, X. (2001), “Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 7, pp. 127-164.
- TUBAU, X. (2006), “Las ideas literarias de Lope de Vega”, en A. Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 617-621.
- TUBAU, X. (2007), *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Madrid: Iberoamericana.
- TUBAU, X. (2008), *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- TUBAU, X. (2009), “El *Appendix ad Expostulationem Spongiae* de Alfonso Sánchez. Edición y traducción”, en X. Tubau (ed.), «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Universidad Autònoma de Barcelona, pp. 223-269.
- TUBAU, X. (2010), “Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila”, *Revista de Filología española*, 90(2), pp. 303-330.
- USANDIZAGA, G. (2014), *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- VATTIMO, G. (1994), “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, en AA.VV. *En torno a la posmodernidad*. Traducción de T. Oñate. Barcelona: Anthropos, pp. 9-19.
- VEESER, H. A. (1989), *The New Historicism*. Nueva York: Routledge.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2010), “Calderón, reescritor de Lope”, *Anuario calderoniano*, 3, pp. 371-403.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2012), “Lope y Calderón: episodios de una rivalidad literaria y comercial”, en G. Balestrino y M. B. Sosa (eds.), *Letras del siglo de oro español. Actas del VII Congreso internacional «Letras del siglo de oro español»*. Pamplona: Eunsa, pp. 61-76.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2016), “Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro”, en S. Blondet y M. Vuillermoz (ed.), *Le paratexte théâtral face à l' auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Chambéry: Université Savoie Mont Blanc, pp. 177-195.

- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2017), “La sátira literaria en el teatro español del siglo XVII: Lope de Vega ante la «cultura musa»”, en R. Londero y G. Gentile. Madrid: Visor, pp. 171-189.
- VEGA RAMOS, M. J. (1993), “La poética cultural o New Historicism”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XVI, pp. 431-440.
- VEGA RAMOS, M. J. (1997), *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- VEGA CARPIO, L. DE (1616), *El toledano vengado*. Editado por E. Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). Obras Dramáticas, Tomo II*. Madrid: Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, vol. 2, pp. 594-623.
- VEGA CARPIO, L. DE (1617), *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo. Novena parte*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- VEGA CARPIO, L. DE (1618), *Triunfo de la fee en los reynos del Japón, por los años de 1614 y 1615*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- VEGA CARPIO, L. DE (1620a), *El bobo de colegio*, en *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- VEGA CARPIO, L. DE (1620b) (comp.), *Justa poetica, y alabanzas justas que hizo la Insigne villa de Madrid al Bienaventurado San Isidro en las fiestas de su Beatificacion, recopiladas por Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- VEGA CARPIO, L. DE (1622), *Relacion de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canoniçacion de su bienaventurado hijo y patron san Isidro: con las comedias que se representaron y los versos que en la iusta poetica se escriuieron*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- VEGA CARPIO, L. DE (1623), *El capellán de la Virgen*, en *Decima octaua parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan González, pp. 132v.-157v.
- VEGA CARPIO, L. DE (1630), *Laurel de Apolo con otras rimas*. Madrid: Juan González.
- VEGA CARPIO, L. DE (1635a), *¡Ay, verdades, que en amor...!*, en *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Alonso Martín.
- VEGA CARPIO, L. DE (1635b), *De amar sin saber a quién*, en *Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Juan Gonzalez.
- VEGA CARPIO, L. DE (1638), *Porfiar hasta morir*, en *Parte veintintrés de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: María de Quiñones.

- VEGA CARPIO, L. DE (1777a), *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio, del habito de san Juan. Tomo XII*. Madrid: Imprenta de don Juan de Sancha.
- VEGA CARPIO, L. DE (1777b), *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso. Tomos XIV-XV: Jerusalén conquistada*. Madrid: Imprenta de don Juan de Sancha.
- VEGA CARPIO, L. DE (1860), *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*. Edición de J. E. Hartzenbusch. Madrid: Rivadeneira.
- VEGA CARPIO, L. DE (1916a), *El ganso de oro*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega*, I. Madrid: RAE, pp. 153-184.
- VEGA CARPIO, L. DE (1916b), *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega*, I. Madrid: RAE, pp. 249-277.
- VEGA CARPIO, L. DE (1916c), *Los enemigos en casa*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, V: Obras dramáticas*. Madrid, Archivo de Museos y Bibliotecas, pp 145-180.
- VEGA CARPIO, L. DE (1917a), *Con su pan se lo coma*, en Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 295-334.
- VEGA CARPIO, L. DE (1917b), *El abanillo*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, III*. Madrid: RAE, pp. 1-32.
- VEGA CARPIO, L. DE (1917c), *La amistad y obligación*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 324-354.
- VEGA CARPIO, L. DE (1917d), *La burgalesa de Lerma*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. RAE. Madrid, pp. 30-73.
- VEGA CARPIO, L. DE (1917e), *La cortesía de España*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 335-373.
- VEGA CARPIO, L. DE (1917f), *La francesilla*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega*. Madrid: RAE, pp. 665-700.
- VEGA CARPIO, L. DE (1917g), *Los donaires de Matico*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 693-724.
- VEGA CARPIO, L. DE (1929), *Al pasar el arroyo*, en J. García Soriano (ed.), *Obras de Lope de Vega (nueva edición): obras dramáticas*, XI. Madrid: RAE, pp. 37-65.
- VEGA CARPIO, L. DE (1934), *La fábula de Perseo*, en *Obras dramáticas escogidas*. Edición de E. Juliá Martínez. Madrid: Hernando. Vol. 2.
- VEGA CARPIO, L. DE (1942), *Cardos del jardín de Lope. Sátiras del "Fénix"*. Edición de J. de Entrambasaguas. Madrid: CSIC-Instituto Nicolás Antonio.



- VEGA CARPIO, L. DE (1946), *La dama boba*. Edición de A. Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe.
- VEGA CARPIO, L. DE (1951), *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. Edición de J. de Entrambasaguas. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (1961), *Lope de Vega, poesías preliminares de libros*. Edición de F. Zamora Lucas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VEGA CARPIO, L. DE (1963), *La madre de la mejor*, en *Obras de Lope de Vega, III: autos y coloquios, II*. Edición de M. Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas (BAE, CLIX), pp. 181-222.
- VEGA CARPIO, L. DE (1970), *El premio de la hermosura*, en *Obras de Lope de Vega*. Madrid, Atlas (BAE CCXXXIV), pp. 369-403.
- VEGA CARPIO, L. DE (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de J. de José Prades. Madrid: CSIC.
- VEGA CARPIO, L. DE (1973), *El peregrino en su patria*. Edición de J. B. Avalor-Arce. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, L. DE (1975a), *Arcadia*. Edición de E. S. Morby. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, L. DE (1975b), *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*. Edición de T. E. Case. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, L. DE (1976), *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de J. M. Blecua. Barcelona: Planeta.
- VEGA CARPIO, L. DE (1982), *La Gatomaquia*. Edición de C. Sabor de Cortázar. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, L. DE (1983a), *La Circe*, en J. M. Blecua (ed.), *Obras poéticas. Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Barcelona: Planeta, pp. 915-1138.
- VEGA CARPIO, L. DE (1983b), *La Filomena*, en J. M. Blecua (ed.), *Obras poéticas. Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Barcelona: Planeta, pp. 553-913.
- VEGA CARPIO, L. DE (1985), *Cartas*. Castalia. Edición de N. Marín López. Madrid.
- VEGA CARPIO, L. DE (1992), *Lo fingido verdadero*. Edición de M. Cattaneo. Roma: Bulzone editore.
- VEGA CARPIO, L. DE (1993-1994), *Rimas, Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. 2 vol. Edición de F. B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones.

- VEGA CARPIO, L. DE (1993a), “Belardo el furioso”, en *Obras completas de Lope de Vega*. Edición de M. Arroyo Stephens. Madrid: Turner, pp. 459-552.
- VEGA CARPIO, L. DE (1993b), *La Virgen de la Almudena (poema histórico)*. Edición de J. Fradejas Lebrero. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- VEGA CARPIO, L. DE (1996), *La Dorotea*. Edición de J. M. Blecua. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (1997), *La pastoral de Jacinto*. Edición de P. Ambrosi. Kassel: Reichenberger.
- VEGA CARPIO, L. DE (1998a), *El anzuelo de Fenisa*. Edición de J. Gómez y P. Cuenca, en *Obras completas de Lope de Vega*. Madrid: Turner (Biblioteca Castro), vol. XV, pp. 769-873.
- VEGA CARPIO, L. DE (1998b), *Los comendadores de Córdoba*. Edición J. E. Laplana Gil, *Comedias de Lope de Vega, Parte 2*. Lleida: Milenio, pp. 1023-1174.
- VEGA CARPIO, L. DE (1998c), *Prosa II: Pastores de Belén; Novelas a Marcia Leonarda; La Dorotea*. Edición de D. McGrady. Madrid: Biblioteca Castro.
- VEGA CARPIO, L. DE (1999), *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (2000a), *El acero de Madrid*, Edición de S. Arata. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, L. DE (2000b), *El animal de Hungría*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (2001), *Fuente Ovejuna*. Edición de D. McGrady. Barcelona: Crítica.
- VEGA CARPIO, L. DE (2002a), *El caballero de Illescas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (2002b), *La villana de Getafe*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (2002c), *Laurel de Apolo*. Edición de C. Giaffreda y M. G. Profeti. Florencia: Alinea.
- VEGA CARPIO, L. DE (2002d), *Novelas a Marcia Leonarda*. Edición de A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2003a), *La bella malmaridada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (2003b), *Los locos de Valencia*. Edición de H. Tropé. Madrid: Castalia.

- VEGA CARPIO, L. DE (2003c), *Poesía: III. Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Edición de A. Carreño. Madrid: Biblioteca Castro.
- VEGA CARPIO, L. DE (2004a), *Fiestas de Denia*. Edición de M. G. Profeti. Florencia: Alinea.
- VEGA CARPIO, L. DE (2004b), *La noche de San Juan*. Edición de L. C. Souto. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (2005a), *La hermosura de Angélica: poema de Lope de Vega Carpio*. Edición de M. Trambaioli. Madrid: Iberoamericana.
- VEGA CARPIO, L. DE (2005b), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de J. M. Rozas y J. Cañas Murillo. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, L. DE (2006a), *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2006b), *Rimas sacras de Lope de Vega*. Edición de A. Carreño y A. Sánchez Jiménez. Pamplona: Universidad de Navarra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2007), *La Dragontea*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2008a), *La niñez de San Isidro*. Edición de L. Falli, *Anuario Lope de Vega*, XIV, pp. 375-475.
- VEGA CARPIO, L. DE (2008b), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de M. Cuiñas. Cátedra: Madrid.
- VEGA CARPIO, L. DE (2008c), *San Isidro labrador de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VII*. Edición de M. Morras. Lleida: Milenio, t. III. pp. 1521-1658.
- VEGA CARPIO, L. DE (2008d), *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Edición de H. Lezcano Tosca. Sevilla: Alfar.
- VEGA CARPIO, L. DE (2009a), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: edición políglota*. Edición de F. B. Pedraza. Madrid: Universidad de Castilla la Mancha.
- VEGA CARPIO, L. DE (2009b), *Corona trágica: vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. Edición de C. Giaffreda. Florencia: Alinea.
- VEGA CARPIO, L. DE (2009c), *El castigo sin venganza*. Edición de A. García Reidy. Barcelona: Crítica.
- VEGA CARPIO, L. DE (2009d), *El soldado amante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VEGA CARPIO, L. DE (2009e), *La Juventud de San Isidro*. Edición de L. Falli, *Anuario Lope de Vega*, XV, pp. 247-309.

- VEGA CARPIO, L. DE (2010a), *Amarilis égloga*. Edición de F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.
- VEGA CARPIO, L. DE (2010b), *El Brasil restituido*. Edición de E. E. Haz Gómez y E. Serra Martínez. Brasilia: Embajada de España en Brasil.
- VEGA CARPIO, L. DE (2010c), *Elegías y elogios cortesanos*. Edición de F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha.
- VEGA CARPIO, L. DE (2010d), *La humildad y la soberbia*. Edición de M. Zugasti, en R. Valdés y M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*. Lérida: Milenio-Prolope, vol. 1, pp. 485-621.
- VEGA CARPIO, L. DE (2010e), *Isidro: poema castellano*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2010f), *Pastores de Belén: prosas y versos divinos*. Edición de A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2011), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de E. Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia.
- VEGA CARPIO, L. DE (2012a), *Arcadia: prosas y versos*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2012b), *El maestro de danzar*. Edición de D. Fernández Rodríguez. Madrid: Gredos.
- VEGA CARPIO, L. DE (2014a), *Mujeres y criados*. Edición de A. Blecua y A. García Reidy. Madrid: Gredos.
- VEGA CARPIO, L. DE (2014b), *La selva sin amor*. Edición de M. Trambaioli. Núrenberg: Clásicos Hispánicos.
- VEGA CARPIO, L. DE (2015a), *La vega del Parnaso*. 3 vol. Edición de F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado. Ciudad Real: Ediciones de Castilla-La Mancha.
- VEGA CARPIO, L. DE (2015b), *Romances de juventud*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE (2016), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Edición de F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- VEGA CARPIO, L. DE (2017), “Adonis y Venus”, en M. Blanco y F. Joannon (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, vol. I. Coordinación de F. D’Artois y L. Giuiliani, Madrid: Gredos, pp. 211-378.
- VEGA CARPIO, L. DE (2018a), *Cartas (1604-1633)*. Edición de A. Carreño. Madrid: Cátedra.

- VEGA CARPIO, L. DE (2018b), *Romances de senectud*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, L. DE Y A. G. AMEZÚA (1935), *Lope de Vega en sus cartas*. Madrid: Tipografía de Archivos Olózaga.
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2006), *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor.
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2009a), “Búcaro, Bícaro, pícaro: Tristán como coda en *La francesilla* de Lope de Vega (espacios carnalescos y ruptura de La ilusión escénica)”, en J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Berna, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia (eds.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, pp. 763-772.
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2009b), “Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro”, *Tejuelo*, 6, pp. 33-43.
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2011), “Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda”, *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 5, pp. 17-28.
- VERNANT, J. P. (1993), “Introducción”, en *El hombre griego*. Traducción de P. Badenas de la Peña. Madrid: Alianza, pp. 9-31.
- VERNANT, J. P. (2001), *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Traducción de J. Palacio. Barcelona: Paidós.
- VESSEY, M. (2002), “From Cursus to Ductus: Figures of Writing in Western Late Antiquity (Augustine, Jerome, Cassiodorus, Bede)”, en P. Cheney y F. A. De Armas (eds.), *European Literary Careers. The Author from Antiquity to the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 47-103.
- VIALA, A. (1985), *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. París: Les éditions de minuit.
- VIALA, A. (1993), “Eléments de sociopoétique”, en G. Molinié y A. Viala (eds.), *Approches de la réception: Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. París: Presses universitaires de France, pp. 139-222.
- VILA-BELDA, R. (2003), “Onomástica y humor en la *Gatomaquia* de Lope de Vega”, *Hispanic Research Journal*, 4(3), pp. 207-221.
- VILANOVA, A. (1950), “El tema del gran teatro del mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, pp. 153-188.
- VILANOVA, A. (2004), “La ortodoxa «peregrinatio» de Lope de Vega”, en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 151-157.

- VILLANUEVA, D. (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid / Gijón: Aceña/ Júcar.
- VILLARI, R. (1993a), “El rebelde”, en R. Villari (ed.), *El hombre barroco*. Madrid: Alianza, pp. 135-162.
- VILLARI, R. (1993b), “Introducción. El hombre barroco”, en R. Villari (ed.), *El hombre barroco*. Madrid: Alianza, pp. 9-18.
- VILLARINO, E. M. (2001), “Escritura y metateatro en *La portuguesa y dicha del forastero*”, en C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 1341-1349.
- VILLARINO, E. M. (2008), “El erotismo en *La vega del Parnaso*”, en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea [Recurso electrónico]: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago: Universiad de Santiago de Compostela, pp. 545-554.
- VILLEGAS DE LA TORRE, E. M. (2019), “El género en construcciones tempranas de autoría, 1447-1518”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2(1), pp. 33-50.
- VINATEA RECOBA, M. (2009), *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- VIÑAS PIQUER, D. (2002), *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- VIRGILIO MARÓN, P. (2009a), *Eneida*. Traducción de E. de Ochoa. Madrid: Edaf.
- VIRGILIO MARÓN, P. (2009b), *Géorgicas*. Edición y traducción de P. Conde Parrado. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VITIELLO, J. (1973), “Lope de Vega’s *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*”, *Annali dell’ Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XV, pp. 45-123.
- VITSE, M. (1990), *Elements pour une théorie de théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- VOSSLER, K. (1933), *Lope de Vega y su tiempo*. Traducción de R. de la Serna. Madrid: Revista de Occidente.
- VUILLERMOZ, M. (dir.), Proyecto ANR IdT, «Les idées du théâtre»: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>.
- WAHNÓN, S. (1998), “Ficción y dicción en el poema”, en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 77-110.

- WALLACE, D. F. (2008), “Noticias bastante exageradas”, en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Traducción de J. Calvo. Barcelona: Mondadori, pp. 169-176.
- WEBBER, J. (1968), *The eloquent «I»: style and self in Seventeenth-Century prose*. Madison: University of Wisconsin Press.
- WEIGER, J. G. (1978), *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Madrid: Cupsa.
- WEIGER, J. G. (1980), “Lope’s role in the Lope de Vega myth”, *Hispania*, LXIII, pp. 658-665.
- WEINBERG, B. (2003), *Estudios de poética clasicista: Robortello, Escaligero, Minturno, Castelvetro*. Traducción de J. García Rodríguez y P. Conde Parrado. Madrid: Arco/Libros.
- WEINTRAUB, K. J. (1993), *La formación de la individualidad: autobiografía e historia*. Madrid: Megazul-Endymion.
- WELLEK, R. Y WARREN, A. (1981), *Teoría literaria*. Traducción de J. M. Gimeno. Madrid: Gredos.
- WERNICK, A. (1993), “Authorship and the supplement of promotion”, en M. Biriotti y N. Miller (eds.), *What is an author?* Manchester: Manchester University Press, pp. 85-103.
- WHITE, H. (2003), *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Traducción de V. Tozzi. Barcelona: Paidós.
- WHITMARSH, T. (2013), “An I for an I: reading fictional autobiography”, en A. Marmodoro y J. Hill (eds.), *The Author’s Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 233-247.
- WILSON, R. Y R. DUTTON (eds.), (1994), *New Historicism and Renaissance Drama*. Londres: Longman.
- WIMSATT, W. K. (1976), “Genesis: An Argument Resumed”, en *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*. New Haven y Londres: Yale University Press, pp. 11-39.
- WIMSATT, W. K. Y BEARDSLEY, M. C. (1972), “The Intentional Fallacy”, en D. Lodge (ed.), *20th Century Literary Criticism: A Reader*. Londres: Longman, pp. 334-345.
- WOODMANSEE, M. (2016), “El genio y el copyright: condiciones económicas y legales del surgimiento del «Autor»”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Traducción de M. Gama Leyva, A. Pérez Fontdevila y M. Torras. Madrid: Arco/Libros, pp. 279-306.

- WOODMANSEE, M. Y P. JASZI (eds.) (1994), *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press.
- WRIGHT, E. R. (1999), "Virtuous Labor, Courtly Laborer: canonization and a Literary Career in Lope de Vega's *Isidro*", *MLN*, 114(2), pp. 223-240.
- WRIGHT, E. R. (2001a), "El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español", *Cuadernos de Historia moderna*, 26, pp. 115-130.
- WRIGHT, E. R. (2001b), "Lope de Vega en el jardín de Lerma", en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*. Granada: Universidad de Granada, pp. 517-526.
- WRIGHT, E. R. (2001c), *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- WRIGHT, E. R. (2002), "Recepción en el palacio y decepción en la imprenta: *El premio de la hermosura* de Lope de Vega", en E. García Santo-Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 97-114.
- WRIGHT, I. (1986), "«What matter who's speaking?»: Beckett, the authorial subject and contemporary critical theory", *Comparative Criticism*, 5, pp. 59-86.
- YNDURAIN, F. (1962), *Lope de Vega como novelador*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- YUDIN, F. L. (1968), "The «novela corta» as «comedia»: Lope's «Las fortunas de Diana»", *Bulletin of Hispanic Studies*, 45(3), pp. 181-188.
- ZAK, G. (2010), *Petrarch's Humanism and the Care of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZAK, G. (2012), "Modes of Self-Writing from Antiquity to the Later Middle Ages", en R. J. Hexter y D. Townsend (eds.), *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, pp. 485-505.
- ZAMORA LUCAS, F. (1965), "Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores [I]", *Revista de Literatura*, XXVII(53-54), pp. 91-140.
- ZAMORA LUCAS, F. (1968), "Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores [II]", *Revista de Literatura*, XXX(59-60), pp. 93-139.
- ZAMORA LUCAS, F. (1969), "Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores [III]", *Revista de Literatura*, XXXI(61-62), pp. 127-177.
- ZAMORA VICENTE, A. (1961), *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos.



- ZAVALA, I. M. (1992), “The Art of Edition as the Techné of Mediation: Garcilaso’s Poetry as Masterplot”, en N. Spadaccini y J. Talens (eds.), *The Politics of Editing*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, pp. 52-73.
- ZIMMERMANN, M. (2001), “Ouverture”, en M. Zimmermann (dir.), *Auctor & auctoritas: invention et conformisme dans l’écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*. París: Ecole des Chartes, pp. 7-14.
- ZINK, M. (1985), *La subjectivité littéraire: ’autour du siècle de Saint Louis’*. París: Presses Universitaires de France.
- ZOPPI, F. (2017), “La reflexión «meta»: una comparación entre los mecanismos irónicos de la comedia áurea y del Quijote”, *Anales cervantinos*, XLIX, pp. 35-58.
- ZUGASTI, M. (2011), “Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 57-85.
- ZUGASTI, M. (2013), “Lope de Vega y la comedia genealógica”, *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 3, pp. 23-44.
- ZUMTHOR, P. (1989), *La letra y la voz: de la «literatura» medieval*. Traducción de J. Presa. Madrid: Cátedra.