

Épica y reescritura en Lope de Vega

José María Micó

Seminari d'Edició de Textos
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

ÉPICA Y REESCRITURA

La poesía épica del siglo XVI nace y se desarrolla bajo el signo de la reescritura. Cada texto establece con los anteriores una relación que no es la de la mera intertextualidad, formando una suerte de «macrotexto» siempre abierto cuyas partes, más que complementarse, aspiran a representar o asumir el conjunto de sus elementos constitutivos. Los dos autores principales de la épica renacentista lo muestran de un modo extremo y ejemplar, y conviene que comencemos deteniéndonos ante las vueltas y revueltas de Orlando.

Quizá no sea mera casualidad el hecho de que Borges escribiese que el tiempo «es una de las formas del olvido» en su poema *Ariosto y los árabes*, porque un olvido hecho más de desdenes que de tiempo ha acabado enterrando al *Orlando furioso* en la tumba de su celebridad. Pocos son ya quienes caen en la cuenta de las abundantísimas herencias que aquel libro «divino y milagroso» (según lo definía Girolamo Ruscelli hace más de cuatro siglos) ha ido depositando en nuestra tradición literaria y artística.

Roland, héroe de la épica carolingia, tuvo en Italia un peculiar acomodo. Los versos renqueantes de las primeras manifestaciones del tema en lengua italiana, siguiendo en parte la evolución misma de la *chanson de geste*, muestran un progresivo alejamiento de los ideales patrióticos o heroicos que se correspondía con un interés creciente por las posibilidades artísticas de la aventura caballeresca. En las manos de Pulci, Boiardo y, sobre todo, Ariosto, Orlando acabaría siendo, más que el protagonista del ciclo, una

especie de marca de género, el punto de referencia que garantizaba un contenido variado y fabuloso.

Luigi Pulci (1432-1484) estaba menos hecho a las delicadezas y a los refinamientos líricos que sus compañeros de la corte florentina de los Medici, aunque compartía con Lorenzo el Magnífico una curiosa propensión a la risa literaria. Su *Morgante* (1483), visto de lejos, parece fiel a lo esencial de la tradición, con la perfidia de Gano (Ganelón) y la muerte de Orlando en Roncesvalles; pero enseguida se advierte que el viaje del héroe está empedrado de aventuras risibles, y los innumerables personajes con los que se cruza acaban oscureciendo su protagonismo: baste mencionar al gigante que da título al poema (rival primero y escudero después de Orlando), muerto por la mordedura de una pequeña alimaña; o al astuto y apicarado Margutte, que muere de risa; o a Astarotte, un diablo sabio y algo bonachón; o, espigando en el bullicio de los ingredientes episódicos, al mismísimo San Pedro, sudoroso y agobiado por la creciente concurrencia de almas en el día fatal de la derrota... A pesar del distinto talante poético de Pulci y Ariosto, esta paradoja de la “epopeya anti-heroica” es fundamental para comprender la estética de los *romanzi* italianos y españoles que vendrían después.

Matteo Maria Boiardo (1441-1494), de formación humanística bastante más profunda que la de Pulci y amigo de las efusiones literarias exigidas por el convencionalismo de los ambientes cortesanos, no vería con buenos ojos el gusto aplebeyado del *Morgante*, y procuró que su *Orlando innamorato* presentase unas cuantas novedades significativas, bien aprovechadas después por Ariosto. Una de ellas es la convergencia de los ciclos carolingio y bretón —las dos ramas principales de la narrativa medieval—, que desde antiguo parecían condenados a fundirse; otra novedad está en la condición de los destinatarios de la obra: la corte de la familia d’Este en Ferrara se convierte en el núcleo más prestigioso y representativo del interés por la literatura caballeresca, hasta el punto de que algunos de sus miembros acabarán teniendo parte en la acción del poema. Esta mezcla de narración fabulosa y glorificación de una genealogía verdadera también será característica en el desarrollo de la épica, y en cierto modo explica el carácter panegírico que tienen o adquieren casi todos los poemas épicos (incluidos los de Lope), y que puede rastrearse, con reveladora afinidad, en obras de apariencia muy distinta como el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora.

Pero quizá la aportación más notoria del *Innamorato* está —ya lo declara el título— en el hecho de que el amor pasa a ser el principal móvil de los personajes (sometidos al imperio de una especie de pasión colectiva) y el desencadenante de los conflictos: un trago de Rinaldo en la fuente del desdén o un sorbo de Angélica en la del amor dan lugar a un sinfín de mandobles y persecuciones. Muy lejos ya de la *Chanson de Roland*, Boiardo quiere contarnos

l’alta fatica e le mirabil prove
che fece il franco Orlando per amore.¹

¹ Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, I, 1, ed. Riccardo Bruscagli, Turín, Einaudi, 1995, I, p. 6.

Con Ludovico Ariosto (1474-1533), *il franco Orlando* encontró a un gran poeta, ducho en la composición de versos italianos y latinos, de sátiras a la manera de Horacio o de comedias a la manera de Plauto y Terencio. El *Orlando furioso*, escrito también con la voluntad explícita de exaltar a la familia d'Este, es una continuación de las acciones de amor y guerra tramadas por Boiardo; pero esa evidencia historiográfica no nos obliga a admitir que Ariosto sea un mero continuador o un simple eslabón en una de las más nutridas parentelas de la literatura antigua, porque dilató prodigiosamente las posibilidades de la narración en verso, urdiendo —según la vieja sentencia de De Sanctis— «un mundo de pura imaginación»².

No sé si hay hombre en la tierra capaz de resumir en unas frases la vasta y trezadísima trama del *Orlando*; yo al menos no lo soy, pero quizá cumplo con advertir que no conozco mejor guía de la obra de Ariosto que la personalísima narración en prosa de Italo Calvino. Suyas son, por ejemplo, las palabras siguientes: «L'*Orlando furioso* è una immensa partita di scacchi che si gioca sulla carta geografica del mondo, una partita smisurata, che si dirama in tante partite simultanee»³.

A la luz de las clasificaciones más sensatas, podemos convenir en que son tres los asuntos que vertebran la acción: el amor de Orlando por Angélica; la guerra entre cristianos y sarracenos junto a París —«ne l'ombilico a Francia, anzi nel core» (XIV, 104)— y el amor entre Ruggiero y Bradamante. Detrás nos espera la rica nervadura de un sinfín de escenas memorables; unas recogen y mejoran los hábitos del género y otras encierran las más elementales pasiones de los hombres. Ahí, entre anagnórisis, tajos, asedios, alegorías, monstruos, tempestades, pócimas de invulnerabilidad, ristas de nombres exóticos, metamorfosis, profecías, todo ello revuelto con las caricias de Angélica a Medoro, las zapatetas de Orlando o la búsqueda impaciente de Bradamante, dejó Ariosto cifrados para siempre algunos motivos y escenas que los poetas posteriores sintieron la obligación de reescribir, como marcas del género, limitándose a veces a una mera sustitución de los elementos accidentales.

Tras la aparición y el éxito asombroso del *Orlando furioso*, los preceptistas ya no pudieron tener la lengua; creían estar asistiendo al nacimiento de un género nuevo, no previsto en sus taxonomías. Como todos los grandes autores, Ariosto tuvo sus más y sus menos con la preceptiva, pero los teóricos más sensatos y sensibles le encontraron pronto eficaces exculpaciones, esforzándose por emparentar al *Orlando* con la literatura antigua: según ellos, Ariosto fue el «Virgilio de Ferrara» que supo imitar los mejores logros de la epopeya grecolatina; la acción del *Furioso* no andaba muy lejos de la *Iliada* homérica, hasta el extremo de que la cólera de Agramante resultaba fiel trasunto de la de Aquiles; y por si eso fuera poco, el poema entero fue para algunos digno de minuciosas interpretaciones morales. A pesar de esas disculpas, todos sabían que la exuberante imaginación de Ariosto atentaba contra la panacea teórica de la verosimilitud: así, muchos de los preceptistas —quizá en la misma medida en que exacerbaban el mensaje poético y retórico de Aristóteles— se mostraron intransigentes, pero no tuvieron más remedio que admirar aquel estilo portentoso y aquellas riquísimas

² Es uno de los principales *ritornelli* críticos del capítulo dedicado a Ariosto en su clásica *Storia della letteratura italiana*, que manejo por la traducción castellana de Buenos Aires, Losada, 1953, II, pp. 22-49.

³ *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1995, p. 87.

imágenes. Las disputas en torno al *poema eroico* duraron varios lustros y se encarnizaron con la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, porque los más recalcitrantes temían que esa nueva especie acabase desvirtuando o desmantelando la sólida concepción de los tres grandes géneros de la Poesía. La sanción de Minturno en *L'Arte poetica* (1564) es idónea para comprender las reacciones que provocó el *Orlando* entre los preceptistas: aunque el *romanzo* le parecía imperfecto «considerato per se stesso», defendió su «eccellenza ... per la virtù dell' Ariosto»⁴.

Los lectores de media Europa, menos escrupulosos con las exigencias de la teoría poética, aplaudieron y asimilaron muy pronto los hallazgos del escritor italiano. A medio camino entre las risotadas de Pulci y las ternezas de Boiardo, el *Orlando* no nos muestra que lo cotidiano puede resultar maravilloso, sino justamente lo contrario: que lo maravilloso puede ser cotidiano, incesante. Pocas obras en lengua vulgar han influido tanto, pocas han dejado su huella en producciones tan dispares como los romances de Góngora, las comedias de Lope de Vega, las burlas de Quevedo o la prosa de Cervantes. Aun limitándonos al ámbito más familiar para nosotros, no basta con decir que algunos episodios célebres (Angélica y Medoro o el viaje de Astolfo a la Luna) fueron bellamente recreados en el Siglo de Oro. Nuestra literatura clásica no sería la misma sin aquel verso de aroma virgiliano que prometía cantar «le donne, i cavalier, l'arme, gli amori», o sin los latiguillos que aún restallan en Cervantes y que llegaron a los repertorios paremiológicos. Y eso sin contar las traducciones, que, a pesar de algunos aciertos ocasionales, por lo general hacen buena la sentencia del cura del *Quijote* (I, vi): por más voluntad que pongan los traductores de los libros en verso, «jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento». Además, conservamos varios testimonios de que los endecasílabos italianos originales fueron lectura de cabecera —«O gran bontà dei cavalieri antiqui!»— para muchos españoles cultos del siglo XVI⁵.

Hoy, que hemos aprendido a tolerar los excesos de la imaginación, apenas si reparamos en el guiño irónico y malicioso de un narrador que disfrazaba sus quimeras con declaraciones de fidelidad y exactitud: «yo lo sé, yo lo vi con mis ojos», «fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo» (II, 59). Y es que el gran mérito de Ariosto está seguramente en esa apuesta vehemente por la mentira: toda una lección —no siempre asumida por la posteridad— sobre la esencia de la literatura:

... che questa meraviglia
al falso più ch'al ver si rassimiglia.⁶

⁴ No hace falta concitar ahora y aquí la bibliografía esencial sobre la polémica sobre el *romanzo* (en la que siguen destacando las conocidas páginas de Bernard Weinberg en *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961). Un buen balance reciente, con novedades, es el de Stefano Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Nápoles, Vivarium, 1996, pp. 139-252.

⁵ No hace falta decir que varios de los párrafos anteriores lo deben casi todo a Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1966, y *Los temas ariostescos en el Romancero y en la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968. A propósito de uno de aquellos lectores del *Furioso* en italiano, véase Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988, p. 115.

⁶ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, II, 59, ed. Cesare Segre, Milán, Arnoldo Mondadori, 1976, p. 35.

El *Orlando furioso*, en definitiva, no puede entenderse sin ese diálogo con la tradición de un género, la narración caballeresca en verso, al que acaba representando y aun suplantando hasta formar un libro «che si rifiuta di cominciare, e si rifiuta di finire»⁷, que condensa y metaboliza —tampoco son palabras más— la tradición anterior en su doble dimensión erótica y heroica⁸.

La primera edición del *Furioso*, en 1516, es el resultado visible de más de diez años de obsesivo esfuerzo creativo que nos han dejado la imagen de un escritor retraído y abandonado únicamente al arduo ejercicio de la fantasía. Pero al poco tiempo se pone a la tarea de «fare qualche cosetta» y preparar «un poco di giunta al mio *Orlando furioso*» (lo dice en una carta de octubre de 1519), que resultará en la edición de 1521. Las adiciones son pocas (algo más de cien versos), pero introduce modificaciones en casi tres mil endecasílabos para acercarse expresivamente al modelo literario toscano. Vino después una segunda mutación, por una suerte de «dilatazione dall'interno»⁹, hasta llegar a los cuarenta y seis cantos, frente a los cuarenta de la primera redacción¹⁰.

Si ha merecido la pena detenerse en el *Orlando furioso* es porque su caso, modélico y apasionante a tantos propósitos, nos permite distinguir ahora dos tipos de *reescritura* que operan significativamente en la poesía épica del Renacimiento. Por un lado, una reescritura «externa», un replanteo constante del ciclo y del género, un diálogo siempre abierto con los textos del pasado (que no puede reducirse, como queda dicho, a una simple relación de intertextualidad), una especie, por tanto, de tradicionalidad culta y por escrito, de continuo remozado del poema heroico, al que los especialistas gustan de definir como «macrosistema intertextual» y como estructura «indefinitamente abierta»¹¹. Por otro lado, la reescritura «interna» que un autor opera en su texto, no exclusiva de la épica, claro, pero manifestada casi dramáticamente en las dos obras italianas que forjaron el canon.

Porque esa doble dimensión de la reescritura épica se advierte también en Torquato Tasso, quien acaba *Il Goffredo* en 1575, lo revisa con intensidad durante un par de años más y lo ve impreso por vez primera en 1581, bajo el título ajeno —aunque acabase asumiéndolo— de *Gerusalemme liberata*; la inevitable comparación con Ariosto hizo arreciar las disputas en torno al *poema eroico*, y el propio Torquato dice haber concebido su poema como una alternativa al *romanzo ariostesco* o, mejor, como

⁷ Italo Calvino, «La struttura dell'*Orlando*» (1974), incluido en *Perché leggere i classici*, Milán, Mondadori, 1991, p. 78.

⁸ Cfr. Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Turín, Einaudi, 1998, p. 52: «il poema che ha condensato e metabolizzato la *traditio* erotica e quella eroica...».

⁹ Italo Calvino, «La struttura dell'*Orlando*», *Perché leggere i classici*, p. 78.

¹⁰ Sobre la problemática textual del *Orlando*, véase el libro ya citado de Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso»*, pp. 61-84.

¹¹ Ver, respectivamente, Gian Mario Anselmi, «*Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso», en Alberto Asor Rosa, dir., *Letteratura italiana. Le Opere*, II: *Dal Cinquecento al Settecento*, Turín, Einaudi, 1993, p. 627, y Corrado Bologna, «Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani», en Alberto Asor Rosa, dir., *Letteratura italiana*, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turín, Einaudi, 1986, p. 729. La necesidad y las grandes posibilidades de un estudio intertextual del *Furioso* y todas sus ramificaciones españolas se advierten en la minuciosa investigación que Javier Gómez-Montero dedicó a uno de los principales esbozos de Boiardo: *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Max Niemeyer, 1992.

una refundación de la epopeya: «L'Ariosto [...] ha murato su 'l vecchio, avendo murato sovra quella parte cosí grande già cominciata dal Boiardo; ma io, ch'ho preso parte della materia dall'istoria solamente, non ho murato su 'l vecchio, ma formato novo edificio»¹². Tasso quiso conducir el epos clásico hacia una materia que, según él, no «s'inevchia», un heroísmo cristiano a la altura de los tiempos postridentinos. Después, hundido en una especie de «autocensura nevrotica», pasó los últimos lustros de su vida recreando, matizando y aun cuestionando su obra magna hasta escribir la *Gerusalemme conquistata*, que es, sobre todo, el resultado de una múltiple y compleja reescritura¹³.

ÉPICA Y REESCRITURA EN LOPE

Lope de Vega asistió con enorme atención, y con voluntad de protagonismo, al desarrollo del género épico, que, por los tiempos en que empezó a tentarle como escritor, según parece hacia 1588, era asunto debatidísimo y que, poco después, ofrecería enormes posibilidades de lucimiento a los poetas y a los preceptistas españoles del Barroco. En sus textos teóricos, casi siempre ataviados con abrumadora erudición, Lope se muestra particularmente informado de las ideas y doctrinas de Tasso, y no sólo de las expuestas en los importantísimos *Discursos del poema heroico*, sino de las expresadas por el sorrentino en textos menos frecuentados como «la lección que hizo en la Academia de Ferrara sobre un soneto de monseñor de la Casa»¹⁴.

Los que podríamos llamar «poemas mayores» se acomodan a las tres variantes temáticas principales señaladas por El Pinciano: «materia de religión», «casos amorosos» y «batallas y victorias»; es decir, épica religiosa, caballeresca e histórica, de las que convendría distinguir, con la perspectiva de lo que hoy sabemos y a la vista de la importancia, por ejemplo, de *La gatomaquia*, la épica burlesca¹⁵. Pero Lope también compuso no pocas piezas muy próximas a lo épico que además de cumplir con las normas elementales de la *dispositio* del género (proposición, invocación y narración), se consagraron a las necesidades del encomio en aquel tiempo de poetas «proveedores de la real casa»: descripción de jardines, elogio de ciudades, panegíricos funerales, relaciones de solemnidades, bellas fábulas mitológicas entreveradas con lisonjas a los nobles o con afrentas a escritores rivales...¹⁶

¹² Torquato Tasso, *Apologia in difesa della sua Gerusalemme Liberata* (Ferrara, 1586, p. 163), que cito gracias a Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso»*, p. 211.

¹³ Sobre los textos de la *Gerusalemme*, véanse los trabajos de Anselmi y Bologna (que es quien habla de «autocensura nevrotica») citados en la nota 10.

¹⁴ *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, I, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, p. 153. La *Lezione* de Tasso pudo leerla Lope en la colección *Delle rime et prose*, Ferrara, 1585-1589, II, pp. 363-393.

¹⁵ «La heroica, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque unos poetas tratan materia de religión [...]; cantan otros casos amorosos [...]; otros, batallas y victorias» (López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, III, p. 180). Cfr. por lo demás el ceñido balance de Frank Pierce, «La poesía épica española del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV, 1985, pp. 87-115.

¹⁶ Siguiendo la retórica antigua y las poéticas modernas, Pinciano indica que las partes de la épica son «proposición, invocación y narración» (*Philosophía Antigua Poética*, III, p. 182). Todos los poemas épicos de Lope, cortos o largos, cumplen ese requisito con obstinada obediencia. Bastan unas citas de los menos

Son casi una veintena de títulos, que en la mayor parte de los casos malviven entre nosotros sin haber merecido estudios ni, lo que es peor, ediciones recientes o fiables: *La Dragonteia*, el *Isidro*, las *Fiestas de Denia*, *La hermosura de Angélica*, la *Descripción del Abadía*, la *Jerusalén conquistada*, *Las lágrimas de la Madalena*, las *Revelaciones de ... la pasión de Cristo*, *La Filomena* (acompañada de la *Descripción de la Tapada* y *La Andrómeda*), *La Circe* (con *La mañana de San Juan de Madrid* y *La rosa blanca*), *La Virgen de la Almudena*, la *Corona trágica* y *La gatomaquia*. Con unas pocas excepciones conocidas (*El Isidro*, el canto segundo de *La Filomena*, *La gatomaquia*), todos estos poemas se escribieron en octavas, «que es el verso más heroico que tenemos»¹⁷.

Algunos de esos poemas contribuyeron, además, a configurar editorialmente el conjunto de la obra no dramática de Lope de Vega, haciendo menos incomprensible la conocida anomalía de la difusión preferentemente impresa de sus versos. *La hermosura de Angélica*, *La Filomena* o *La Circe* son, por decirlo con resonancias gongorinas, el instrumento que tira de los versos mejores, aquellos de carácter lírico que hoy estudiamos con más gusto y para los que ya en su época se reclamó una difusión independiente¹⁸. Pero lo cierto es que buena parte de la poesía de Lope se dio a conocer como complemento o elemento gravitatorio de los poemas narrativos más extensos, que iban trazando la imagen de un poeta eruditísimo y capaz de los más altos y ennobecedores desafíos de un creador literario de la época.

Y además, buena parte de la poesía épica de Lope de Vega nació y se desarrolló bajo el signo de la reescritura. En varios de sus poemas narrativos se advierte un vínculo con hechos y textos anteriores que tampoco es el habitual con las fuentes y que no se limita

conocidos: «Puesto que del valor divino vuestro, / inclita generosa Catalina», «hoy es fuerza cantar otro sujeto, / que mira al blanco de este mismo efeto», «Aplicad el divino entendimiento», «Estas fiestas, señora, justamente / os cuento a vos...» (*Fiestas de Denia*); «Náyades puras... / quiero que atentas me escuchéis», «cantaré del Jardín del Abadía / famoso» (*Descripción del Abadía*); «Los bellos ojos y el desdén tirano / ... / hoy deseo cantar», «Tú ... / Filida bella ... / oye el santo ejemplar, la imagen mira» (*Las lágrimas de la Madalena*); «Si alguna vez, oh lágrimas...», «Oh tú, Vicente humilde ... / oye de quien le dio tantos favores / el número de penas y dolores» (*Revelaciones de la pasión de Cristo*); «Si alguna vez mi pluma, si mi lira, / deidades de Helicon, ilustre coro... / ... / infundid a mi voz plectro sonoro», «Oh gran Teodosio...», «Oíd no las grandezas ... / mas de las grandes tierras, que os dejaron / aquel monte» (*Descripción de la Tapada*); «En tanto que mi voz cantar emprende, / clarísima Leonor, las alabanzas / de vuestro gran valor ... / oíd la bella Andrómeda...» (*La Andrómeda*); «Musas que en Helicón ilustra y dora / Febo ... / dad música divina a lira humana», «Y tú ... el aura mansa / inspira en mí de tu florido aliento», «Y vos, claro señor ... / permitid que tan alto me remonte», «Canto la aurora del ilustre día / que el cielo clarifica y el sol dora» (*La mañana de San Juan de Madrid*); «Hermosa Venus ... / que se digne de dar tu luz hermosa / vida a mi voz para cantar tu rosa» (*La rosa blanca*); «Estrella celestial, Virgen divina / ... / porque tu luz Cristífera me inspire», «Tú sola puedes conducir, María», «La dichosa invención / ... / dispone al canto de esperanzas llena» (*La Virgen de la Almudena*); «Musas que siempre favorables fuisteis...», «Canté a Jerusalén, y canto ahora / ... / reina sin dicha» (*Corona trágica*).

¹⁷ Cascales, *Tablas poéticas*, en A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 288. Aunque las cosas estaban empezando a cambiar, los poetas preferían someterse al prestigio de la octava: «como ya está tan recibida la octava y la consonancia en ella para la heroica, el que en otro metro escribiese parece que se pone a peligro de no agradar y de perder su trabajo» (López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, II, p. 250). Véase al final la lista de textos épicos de Lope.

¹⁸ Véase el estudio de las *Rimas* que ofrece Felipe B. Pedraza en su excelente edición ya citada, en especial I, pp. 9-20.

a la obvia participación de *La hermosura de Angélica* en el «architexto» del *romanzo ariostesco* o al contrapunto sistemático de la «epopeya trágica» de 1609 con la *Gerusalemme* de Tasso. Ahí hay algo más, e intentaré expresarlo en las sugerencias que siguen, que no son resultado de lo poco que yo he hecho, sino que quisieran ser acicate para lo mucho que queda por hacer.

La Dragontea plantea interesantes problemas bibliográficos en los que ahora no podemos detenernos¹⁹: el volumen, aprobado inicialmente por Pedro de Padilla, no consiguió la licencia del Consejo de Castilla, y Lope tramitó su publicación en el Reino de Valencia. Al difundirse, el libro provocó las quejas del cronista Antonio de Herrera, en cuya opinión Lope «cuenta aquel suceso muy en contrario de la verdad, con manifiesto agravio de las personas que allí sirvieron»²⁰. Hoy corre la opinión de que este y otros poemas épicos del Fénix fueron fracasos estrepitosos o pasaron sin pena ni gloria; el caso es que, tras las dificultades burocráticas iniciales, Lope incluyó *La Dragontea* como «tercera parte» del volumen de 1602 (*La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*), varias veces reimpreso, y quizá no fue sólo porque «los padres se enamoran de los hijos feos» (como escribió con gracia Astrana)²¹.

A diferencia de Ercilla, Lope no podía decir en su narración «que soy de parte dello buen testigo» o «que fui presente a toda la jornada» (*La Araucana*, I, 5 y XII, 70), pero sí pone su pluma al servicio de un interés nacionalista para mostrar «qué valor tienen los españoles y ... cómo acaban los enemigos de la Iglesia»²². Don Francisco de Borja, comendador mayor de Montesa, cierra su interesante prólogo informándonos de que los diez cantos de *La Dragontea* están «sacados de la relación que la Real Audiencia de Panamá hizo y autorizó con fidedignos testigos»²³. Algunos documentos atinentes a las correrías de Drake acompañan a los versos de Lope en una vieja edición conmemorativa con prólogo de Gregorio Marañón²⁴, y con no mucho esfuerzo se puede reconocer aquí o allá (en precisiones geográficas, nombres de combatientes, intimidades de la batalla, detalles de las provisiones, etc.) la deuda del poeta con alguno de aquellos «fidedignos testigos». En una de las principales «Relaciones» se dice, por ejemplo: «Duró el pelear dos horas y media, y los enemigos hicieron algunas acometidas a la trinchera, pero al fin perdieron ciento y cincuenta hombres, y acordaron de retirarse y dejar la empresa por entonces, y los heridos que llevó fueron muchos»²⁵. Y Lope escribe:

¹⁹ Los explica Jaime Moll, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 213-222 (que matizan y mejoran las informaciones de Rafael de Balbín, «La primera edición de *La Dragontea*», *Revista de Bibliografía Nacional*, VI, 1945, pp. 355-356). Véase también Manuel Sánchez Mariana, «Un manuscrito fragmentario de *La Dragontea* y un soneto poco conocido de Lope», *Manuscrta. cao*, II, 1989, pp. 21-23.

²⁰ En Jaime Moll, «Los editores de Lope de Vega», p. 214.

²¹ Luis Astrana Marín, *Lope de Vega*, Barcelona, Juventud, 1963, p. 137.

²² Lope en la dedicatoria de *La Dragontea*, que cito por la *Colección de las obras sueltas*, Madrid, Sancha, 1776-1779 (ed. facsímil, Madrid, Arco Libros, 1989), III, p. 168.

²³ *Colección de las obras sueltas*, III, p. 169.

²⁴ *La Dragontea de Lope de Vega Carpio. La publica el Museo Naval en conmemoración del III Centenario del Fénix de los Ingenios*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1935.

²⁵ *La Dragontea* del Museo Naval, II, p. 170.

Ciento cincuenta del Inglés murieron,
sin doscientos heridos que se valen
de los ligeros pies con que se fueron.²⁶

O bien: «Habiendo entendido el [...] Visorrey del Perú que [...] convenía proveer de persona de recaudo, envió a don Alonso de Sotomayor por su lugarteniente, el cual entendió luego en prevenir lo necesario, y fortificar los pasos convenientes, con acuerdo del ingeniero Bautista Antoneli. Y porque se entendía que el enemigo entraría en lanchas por el río Chagres hasta la venta de Cruces, [...] se les dieron para defensa de una trinchera que Bautista Antoneli hizo en Portovelo...»²⁷. Y Lope:

Cuando después que las montañas dora
aquel Soto Mayor de los mayores,
don Alonso famoso y diligente,
al fuerte llega, aunque con poca gente.
De la casa de Cruces vino adonde
con Bautista Antoneli, un ingeniero
de los que Italia diestros tiene, esconde
la entrada a Chagre al Caledonio fiero.²⁸

No es preciso seguir, pero está por establecer y por estudiar el trasvase exacto de información entre la crónica en prosa y la versificación del Fénix, hábilmente amplificada con alegorías, elogios de los caudillos o descripciones preciosistas. Su estudio aportaría mucha luz sobre los modos de vivir y crear de Lope de Vega, ambos en una suerté de *rifacimento* continuo²⁹.

En el verano de 1596, antes, según parece, de escribir *La Dragontea*, Lope prometió a fray Domingo de Mendoza «escribir muy de su mano la historia, grandezas y milagros» de San Isidro. A la vista de los diversos prólogos y dedicatorias del volumen madrileño de 1599 —casi todos los poemas épicos de Lope gozan de interesantísimos paratextos—, y a pesar de que el poeta insiste en que «por mí mismo saco yo esta verdad» y en que «cosas hay que los que nacimos en esta villa las sabemos en naciendo, sin que nadie nos las enseñe y diga», se deduce que la hagiografía en verso del santo Labrador se basó en ciertos escritos de fray Domingo de Mendoza y que «la falta destes papeles» contribuyó no poco a «la dilación que en la prosecución deste libro ha habido»³⁰.

²⁶ *La Dragontea*, VIII, 59 (*Colección de las obras sueltas*, III, p. 331).

²⁷ *La Dragontea* del Museo Naval, II, pp. 168-169.

²⁸ *La Dragontea*, IX, 46-47 (*Colección de las obras sueltas*, III, p. 351).

²⁹ Sobre *La Dragontea* (en la perspectiva de nuestros intereses de hoy), véanse en particular Jean-Louis Flechniakoska, «Lope de Vega propagandiste nationaliste: *La Dragontea* (1598)», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 321-333, y A. K. Jameson, «Lope de Vega's *La Dragontea*: Historical and Literary Sources», *Hispanic Review*, VI, 1938, pp. 104-119.

³⁰ *Colección de las obras sueltas*, XI, pp. XXI, XXIII, XXIX. Véase Zacarías García Villada, «San Isidro Labrador en la Historia y en la Literatura, IX: El *Isidro*, poema castellano de Lope de Vega», *Razón y Fe*, LXIII, 1922, pp. 37-53; también convendría ver —yo no lo he conseguido— el opúsculo de Timoteo Rojo, *El pajarillo en la enramada o algo inédito y desconocido de Lope de Vega Carpio. Las fuentes históricas de «El Isidro»*, Madrid, Tipografía Católica, 1935.

Merece la pena detenerse ante *La hermosura de Angélica*. Recogiendo la «intención de Ariosto» de que otros prosiguiesen «con miglior plettro» la historia de los amores de Angélica y Medoro, Lope escribe «lo que adelante había sucedido», y da con ello nuevas puntadas en esa tela de Penélope de la vieja tradición del *romanzo*³¹. Empezó y acabó su labor, según explica en el prólogo, «en una jornada de mar, donde con pocos años iba a exercitar las armas, forzado de mi inclinación exercité la pluma». Es decir, durante su participación en la Armada Invencible, «donde a un tiempo mismo el General acabó su empresa y yo la mía» (aunque debió de hacerlo con el bozo más poblado de lo que dice en varios lugares). «Allí, pues, sobre las aguas, entre jarcias del galeón San Juan y las banderas del Rey Católico escribí y traduxe de Turpino estos pequeños Cantos»³².

Los catorce años que tardó en publicarse *La Angélica* no pasaron en balde, y Lope debió de revisar el poema en varias ocasiones: dirigido inicialmente al príncipe Felipe Hermenegildo, futuro Felipe III, el Fénix lo actualizó con alusiones al duque Antonio de Alba (a quien sirvió de 1590 a 1595), para aproximarle después, tras un intento de publicación en 1598, al modelo del cancionero amoroso con su participación o incidencia en el ciclo de Camila Lucinda (hacia 1602, cuando le da, según él mismo explica, «la última lima»). También está por hacer, a lo que alcanzo, el estudio sistemático y pormenorizado de esta doble reescritura de *La Angélica*: la de la tradición del *romanzo* y la del propio texto con el correr de los años³³.

La posteridad ha dado en creer en una *Angélica* comenzada a bordo del galeón San Juan, pero no ha prestado atención al aserto sustancial de Lope, el de haber escrito y traducido «de Turpino estos pequeños Cantos», echándolo, si acaso, en el saco sin fondo de las ironías del narrador épico. No hay duda de que el Fénix gustó del juego de espejos de las alusiones a Turpín: «cuyas hazañas a callar me fuerzo, / por lo mucho que el Griego se dilata / y por lo que Turpín también se extiende»; «que puesto que dormir veinte años era / ley de la cueva, así Turpín lo afirma...»; «Yo no sé si lo crea, Turpín cuenta...»³⁴. Hay a tal propósito una octava modélica (IX, 46):

Fueran muy largas de contar las cosas
que hizo en todo el tiempo, que la luna

³¹ Las palabras dedicadas «A don Juan de Arguijo» a continuación de *La Angélica* constituyen, al arrimo de diversos tópicos (léanse en *Rimas*, ed. F. Pedraza, I, pp. 133-153), una defensa de la imitación: «Las Églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta tela de la Angélica, por trama del Ariosto, que él también la tomó del conde Mateo María; y cuando lo fueran, otros habían primero que yo errado en lo mismo»; «Pues las imitaciones siempre han sido admitidas, y aun a veces las mismas traslaciones...» (pp. 141-143 y 151).

³² «Prólogo del autor» a *La hermosura de Angélica*, en *Colección de las obras sueltas*, II, p. XIII.

³³ Aparte las informaciones generales, todavía útiles, de Américo Castro y Hugo A. Rennert (*Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 143-144), véanse Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, pp. 351-361; Ángel C. Cardona, «Diferencias en el tratamiento de los elementos constitutivos en el Orlando furioso de Ariosto, y de La hermosura de Angélica de Lope de Vega», *Filología Moderna*, XII, 1971-1972, pp. 35-70, y, sobre todo, José Lara Garrido, «Fusión novelesca y épica culta en Lope (De La hermosura de Angélica a la Jerusalén conquistada)», *Analecta Malacitana*, IV, 1981, pp. 187-202, y «La hermosura de Angélica, entre romanzo y cancionero», *Ínsula*, XLV, 1990, núm. 520, pp. 13-15.

³⁴ Son citas de *La Angélica*, VI, 20; XV, 80 y XX, 66 (*Colección de las obras sueltas*, II, pp. 82, 244, 347, y cfr. también XVIII, 15 y 45, XX, 52...).

creció las plantas y aguas espumosas,
y no era justo dilatar alguna:
no ha visto el sol más piedras, hierbas, rosas
desde su cama a la dorada cuna.
Turpín lo escribe largo, allí lo vea
quien tanta vanidad saber desea.

Estamos en la mejor tradición de la épica italiana y, en definitiva, de la narración caballeresca, hasta el punto de que una especie de *præteritio* continua preside los avatares de la fábula y dicta apelaciones periódicas a la autoridad casi mítica del «verdadero historiador Turpín» (*Don Quijote*, I, 6). La mención del arzobispo de Reims, supuesto autor de una crónica sobre las andanzas de Carlomagno por España, aflora sin descanso en el *Orlando innamorato*, cuyo libro primero se afirma «tradutto da la verace cronica de Turpino»³⁵. En Ariosto y en sus imitadores españoles (Nicolás Espinosa, Garrido de Villena, Agustín Alonso, Barahona de Soto...) ya parece poco más que un elemento proverbial³⁶, y nos ayudará a entender, andando el tiempo, la invención cervantina de Cide Hamete Benengeli o la mofa de Quevedo en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*:

Cuenta Turpín (¡maldiga Dios sus güesos,
pues tan escura nos dejó la historia,
que es menester buscar con dos sabuesos
una cabeza en tanta pepitoria!),
digo que cuenta ovillos de sucesos,
con que nos dio confusa la memoria
que en las ochas que veis desarrebujo
con verso suelto y con estilo brujo.³⁷

³⁵ Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, ed. Riccardo Bruscagli, Turín, Einaudi, 1995, I, p. 3. En el *Innamorato* se dice, por ejemplo: «Questa novella è nota a poca gente / perché Turpino istesso la nascose» (I, I, 3), «La vera istoria di Turpin ragiona ...» (I, I, 4), «ed era grossa, come Turpin conta, / ben quattro dita da l'elcio alla punta» (I, VI, 5), «Ma parlar più di ciò lascia Turpino» (I, IX, 36), «Nel libro de Turpino io trovo scritto» (II, I, 5), «Come Turpino al suo libro ce spose» (III, i, 5).

³⁶ Pongo unos pocos ejemplos del *Furioso*: «Quei che la mensa o nulla o poco offese / (e Turpin scrive a punto che fur sette)» (XIII, 40), «menzion dei nomi lor non fa Turpino» (XVIII, 175), «Turpin, che tutta questa istoria dice, / fa qui digresso...» (XXIII, 38), «Non si legge in Turpin che n'avvenisse; / ma vidi già un autor che piú ne scrisse» (XXIV, 44), «Il buon Turpin, che sa che dice il vero, / e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace, / narra mirabil cose di Ruggiero, / ch'udendolo, il direste voi mendace» (XXVI, 23), «mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo» (XXVIII 2), «scrive Turpin, verace in questo loco» (XXX 49). En cuanto a los españoles, baste ahora una cita de *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto: «Bien sé que a todo entendimiento sobra, / y deja atrás cualquier comedimiento, / mas cuanto más difícil es la obra / es digna de más alto pensamiento, / y el miedo que en contárola se cobra / no vence al comedido atrevimiento / de haber osado trasladar al vivo / al gran Turpín, cuya alta historia escribo. // El cual afirma cosas increíbles / de Amor, y apunta un caso más dudable...» (III, 60-61, y ver la nota de José Lara Garrido en su edición, Madrid, Cátedra, 1981, p. 196, además, claro, de lo que explica Esther Lacadena, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: «La Angélica» de Barahona de Soto*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1980, p. 263).

³⁷ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, p. 639.

Es preciso, en efecto, «desarrebujar» ese ovillo de reescrituras con ribetes pirandellianos, porque el automatismo de las menciones de Turpín ha acabado teniendo la compañía de un automatismo crítico y filológico que, en el mejor de los casos, se conforma con remitir a la vieja *Historia Karoli Magni et Rotholandi*. En ese texto apócrifo de mediados del siglo XII, incorporado como libro IV del *Codex Calixtinus*³⁸, aparecen por vez primera personajes y episodios (Ferragut, por ejemplo) que poco tienen que ver ya con la *Chanson de Roland* y cuyas ramificaciones medievales alcanzaron, en proporción desconocida, a textos épicos hoy perdidos como el *Mainete* o el *Roncesvalles*³⁹. No se trata, pues, de un libro legendario, y las referencias no siempre irónicas ni siempre imprecisas de Boiardo, Ariosto, Barahona o Lope señalan, cuando menos, la urgente necesidad de una pesquisa bibliográfica sobre los muchos y muy fértiles meandros quinientistas del Pseudo-Turpín. En su estela están, además de poemas épicos como el *Orlando* de Espinosa, el *Roncesvalles* de Garrido de Villena o el *Bernardo del Carpio* de Agustín Alonso⁴⁰, algunos libros leídosimos que deberíamos tomarnos la molestia de comparar con los *romanzi* españoles: por ejemplo, la *Historia vulgar del Emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, de Nicolás de Piamonte (impresa en Sevilla en 1528 «y después infinitas veces»)⁴¹, y la *Crónica llamada Triunfo de los nueve más preciados varones de la Fama*, en traducción de Antonio Rodríguez de Portugal (Alcalá, 1585)⁴².

En este catálogo de las reescrituras épicas lopescas no deberían faltar la *Jerusalén*, de cuyo diálogo o contrapunto con la de Tasso ya sabemos algunas cosas⁴³, ni *La*

³⁸ Hay edición castellana: *Liber Sancti Jacobi. «Codex Calixtinus»*, traducción de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago de Compostela, CSIC, 1951 (reimpr. en Pontevedra, Xunta de Galicia, 1992), pp. 403-494.

³⁹ Véase Alan Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio*, I: *Épica y romances*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, pp. 114 y 118.

⁴⁰ Nicolás Espinosa, *La segunda parte de Orlando*, Zaragoza, Pedro Bernuz, 1555; Francisco Garrido de Villena, *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles*, Valencia, Juan de Mey, 1555, y Agustín Alonso, *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, Toledo, Juan Boyer y Pero López de Haro, 1585.

⁴¹ Ya lo dijo Diego Clemencín, al que cito por la «Edición IV Centenario» del *Quijote* (con las ilustraciones de Doré y estudios de Luis Astrana Marín y Justo García Morales), Madrid, Castilla, 1947 (reimpr. 1966), p. 1064.

⁴² Sigue teniendo razón, pues, Daniel Eisenberg: «There is no study of the use of Turpin in the sixteenth century» (*A Study of «Don Quijote»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, p. 52, n. 20 [hay traducción española], cuyas observaciones pueden completarse con Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, pp. 176 y 196, y Francisco Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 300 y 328-329). La más conocida de las derivaciones españolas de los *romanzi* —aparte, claro, los poemas épicos propiamente dichos— es el *Espejo de caballerías*, gracias al mismo Eisenberg (*Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1979, pp. 60-62) y, sobre todo, a Javier Gómez-Montero (cfr. *supra*, n. 10).

⁴³ Véanse en particular los estudios de Frank Pierce, «La *Jerusalén conquistada* of Lope de Vega. A reappraisal», *Bulletin of Hispanic Studies*, XX, 1943, pp. 11-35; Rafael Lapesa, «La *Jerusalén* del Tasso y la de Lope» (1946), en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 264-285; Joaquín de Entrambasaguas en su edición de la *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Madrid, CSIC, 1951-1954, III, pp. 195-221; Georges Güntert, «Lope, lector de Tasso: La *Jerusalén conquistada*», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 581-589, y Felisa Guillén, «Ekphrasis e imitación en la *Jerusalén conquistada*», *Hispania*, 78, 1995, pp. 231-239.

gatomaquia, que además de ser la enésima recreación de los amores con Elena Osorio es hoy la más estudiada y la mejor editada de las obras épicas del Fénix⁴⁴. El suministro de materias poetizables vino de orígenes muy variados (las obligaciones sociales, las celebraciones religiosas, la relectura de episodios clásicos...) y no es posible ahora estudiarlos todos, pero bastará un último ejemplo, el de la *Corona trágica* urdida en 1627 en torno a la *Vida y muerte de la Serenísima Reina de Escocia María Estuarda*. Lope nos lo explica casi todo en el prólogo:

Don Jorge Coneo [...] escribió en lengua latina la vida y muerte de la Serenísima Reina [...] María Estuarda. Y aunque [...] fui su familiar amigo, nunca por su modestia, y lo que es más cierto, por mi ignorancia, me dio parte de sus estudios ni desta historia, que vino después de su partida a mis manos por las del doctísimo Padre Hugo Sempilio, de la Compañía de Jesús. Leíle con tanto gusto de su elegancia y erudición, y asimismo de la verdadera narración desta Tragedia, que me dispuse a escribirla en verso; en partes refiriéndole, y en partes adornándole con lo que permiten los preceptos de la Poesía en verdadera Historia de nuestros tiempos.⁴⁵

Lope arremete a continuación contra los «libros atrevidos» y las «falsas historias» escritos por cronistas mercenarios, pero lo cierto es que el catálogo de sus obras épicas está lleno de títulos de oportunidad o de encargo, y su «mester» de poeta se aplicó a menudo, con «gran maestría», a referir por «sílabas contadas» lo que otros textos anteriores (en latín o en romance, en verso excelente o en prosa rastrera) le ofrecían como pauta. Cuatro siglos después de que el autor del *Libro de Alexandre* romancease libremente la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, el vigoroso poeta épico de la *Corona trágica* no está muy lejos del propósito y del método con que, afianzándose en San Braulio, en los monjes Grimaldo y Munio o en alguna colección de milagros de la Virgen, hilvanó sus estrofas Gonzalo de Berceo, quizá el mejor reescritor de la literatura española.

Sea como fuere, lo cierto es que Lope de Vega, de sus primeros a sus últimos años, tuvo la pretensión de erigir el edificio épico de mayor variedad, riqueza e importancia de su época, sin limitarse a una única modalidad, sino alzando metódicamente un mapa completísimo que abarcó desde los dominios principales (la épica nacionalista y la caballeresca) hasta los accidentes menores (fábulas mitológicas, alabanzas de ciudades, panegíricos funerales, relaciones de sucesos en verso...). Se adentró, por tanto, en un territorio literario explorado e ilustre, conocido y posible. Sólo le faltó, creo, la perspicuidad, la originalidad, la «aversión a la reescritura» de Luis de Góngora⁴⁶, que procuró integrar varios de esos elementos en un único poema —aun cuando se le revelase y rebelase como imposible— para trazar el mapa de una *terra incognita*: las *Soledades*.

⁴⁴ Sobre la «parodia múltiple» que caracteriza a esta epopeya burlesca, véase José María Balcells, «La *Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro*, XIX, 1995, pp. 29-35. Para las cuestiones generales basta ahora con remitir a la edición de Celina Sabor de Cortázar, *La gatomaquia*, Madrid, Castalia, 1983, y a la reciente monografía de Marcelo Blázquez Rodrigo, *La Gatomaquia de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1995.

⁴⁵ *Corona trágica* (Madrid, 1627), en *Colección de las obras sueltas*, IV, Madrid, Sancha, 1776, pp. xiii-xxvi y 1-162 (la cita, en p. xxiii; no me ha sido posible consultar la edición de Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, *La corona trágica de Lope de Vega: una edición crítica*, York, SC., Sp. Lit. Pub. Co., 1982).

⁴⁶ Véase la contribución de Antonio Carreira en este mismo volumen.

Bibliografía de los principales textos épicos de Lope de Vega

- La Dragontea*, Valencia, 1598 (y en las *Rimas* de 1602); *Colección de las obras sueltas*, III, Madrid, Sancha, 1776, pp. 165-373; con prólogo de Gregorio Marañón, Burgos, Museo Naval, 1935, 2 vols.; *Obras completas de Lope de Vega*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, I: *Obras no dramáticas*, I, Madrid, CSIC, 1965, pp. 175-258.
- Isidro, poema castellano*, Madrid, 1599; *Colección de las obras sueltas*, XI, Madrid, Sancha, 1777, pp. XI-XXX y 1-336; *Obras completas de Lope de Vega*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, I: *Obras no dramáticas*, I, Madrid, CSIC, 1965, pp. 259-404.
- Fiestas de Denia*, Valencia, 1599; *Colección de las obras sueltas*, III, Madrid, Sancha, 1776, pp. 375-428; *Obras completas de Lope de Vega*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, I: *Obras no dramáticas*, I, Madrid, CSIC, 1965, pp. 405-429.
- La hermosura de Angélica*, en *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, Madrid, 1602; *Colección de las obras sueltas*, II, Madrid, Sancha, 1776, pp. IX-XXIV y 1-370.
- Descripción del Abadía*, en *Rimas*, Madrid, 1604; *Colección de las obras sueltas*, IV, Madrid, Sancha, 1776, pp. 345-357; *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, II, pp. 203-233.
- Jerusalén conquistada, epopeya trágica*, Madrid, 1609; *Colección de las obras sueltas*, XIV-XV, Madrid, Sancha, 1777; ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951-1954, tres vols.
- Las lágrimas de la Madalena*, en *Rimas sacras*, Madrid, 1614 (ed. facsímil, Madrid, CSIC, 1963), fols. 41r-57v; *Colección de las obras sueltas*, XIII, Madrid, Sancha, 1777, pp. 226-251; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 371-393.
- Revelaciones de algunas cosas muy dignas de ser notadas en la pasión de Cristo*, en *Rimas sacras*, Madrid, 1614 (ed. facsímil, Madrid, CSIC, 1963), fols. 69v-74v; *Colección de las obras sueltas*, XIII, Madrid, Sancha, 1777, pp. 226-251; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 407-414.
- La Filomena*, en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, 1621; *Colección de las obras sueltas*, II, Madrid, Sancha, 1776, pp. 371-467; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 569-657.
- Descripción de la Tapada*, en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, 1621; *Colección de las obras sueltas*, II, Madrid, Sancha, 1776, pp. 469-493; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 704-725.
- La Andrómeda*, en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, 1621; *Colección de las obras sueltas*, II, Madrid, Sancha, 1776, pp. 495-521; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 726-748.
- La Circe*, en *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid, 1624; *Colección de las obras sueltas*, III, Madrid, Sancha, 1776, pp. V-XII y 1-105; ed. Charles V. Aubrun y Manuel Muñoz Cortés, París, Institut d'Études Hispaniques, 1962; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 937-1032.

- La mañana de San Juan de Madrid*, en *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid, 1624; *Colección de las obras sueltas*, III, Madrid, Sancha, 1776, pp. 107-135; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 1033-1058.
- La rosa blanca*, en *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid, 1624; *Colección de las obras sueltas*, III, Madrid, Sancha, 1776, pp. 137-164; *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 1059-1083.
- La Virgen de la Almudena*, en *Triunfos divinos, con otras rimas sacras*, Madrid, 1625; *Colección de las obras sueltas*, XV, Madrid, Sancha, 1777, pp. 401-441.
- Corona trágica*, Madrid, 1627; *Colección de las obras sueltas*, IV, Madrid, Sancha, 1776, pp. XIII-XXVI y 1-162; *La Corona trágica de Lope de Vega: una edición crítica* de Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell, York, SC., Sp. Lit. Pub. Co., 1982.
- La gatomaquia*, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, 1634 (ed. facsímil, Madrid, 1935), fols. 87r-137r; ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Bermejo, 1935 (reimpr.: Madrid, Atlas, 1975); *Obras poéticas*, I, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 1440-1518; ed. Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, 1983.

*

MICÓ, José María. «Épica y reescritura en Lope de Vega». En *Criticón* (Toulouse), 74, 1998, pp. 93-108.

Resumen. Lope de Vega asistió con enorme interés, y con voluntad de protagonismo, al desarrollo del género épico. Su obra traza, de hecho, un mapa completísimo de todas las variedades posibles. Además de los «poemas mayores» propiamente épicos (*La Dragonteia*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén conquistada*, *La Filomena*, *La Circe*, *La gatomaquia*), compuso varias piezas muy próximas a lo épico (descripción de jardines, elogio de ciudades, fábulas mitológicas, panegíricos funerales, «relaciones» en verso...). En varios de esos poemas se advierte un vínculo con hechos y textos anteriores que no es el habitual con las fuentes y que se trasluce en diferentes modos de reescritura: de «la relación que la Real Audiencia de Panamá hizo» de las correrías de Drake; de ciertos «papeles» de fray Domingo de Mendoza sobre San Isidro o de la misma *Gerusalemme* de Torquato Tasso.

Résumé. Lope de Vega a considéré avec le plus grand intérêt le développement du genre épique, et a voulu y jouer un rôle de premier plan. Son œuvre, d'ailleurs, en offre un éventail de toutes les variétés possibles. Outre les poèmes «majeurs» et proprement épiques (*La Dragonteia*, l'*Isidro*, *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén conquistada*, *La Filomena*, *La Circe*, *La gatomaquia*), Lope a composé des pièces poétiques proches du genre épique (description de jardins, éloge de villes, fables mythologiques, panégyriques funèbres, «relations» versifiées...). Nombre de ces poèmes entretiennent des rapports avec des faits et des textes antérieurs, rapports différents de ceux existant habituellement avec les sources, et qui se traduisent par différentes modalités de réécriture de textes comme «la relación que la Real Audiencia de Panamá hizo» des aventures de Drake, certains «papeles» écrits par fray Domingo de Mendoza à propos de Saint Isidore, ou encore la *Gerusalemme* de Torquato Tasso.

Summary. Lope de Vega attended with great attention, and with the will of protagonism, to the development of epic genre. In fact, his works designs a complete map of all the possible varieties. In addition to the «major poems» properly epic (*La Dragonteia*, the *Isidro*, *La hermosura de Angélica*, the *Jerusalén conquistada*, *La Filomena*, *La Circe*, *La gatomaquia*), he wrote different poems very closed to the epic genre (garden descriptions, eulogy of cities, mythologic fables, panegyrics, «relaciones» in verse...). In some of these

poems it's pointed out a link between facts and last texts, that it's not the usual one with the sources, and creates different ways of rewriting: from «la relación que la Real Audiencia de Panamá hizo» of Drake's adventures, from certain «papeles» by fray Domingo de Mendoza about San Isidro or from the Torquato Tasso's *Gerusalemme*.

Palabras clave. Lope de Vega. Épica. Poesía.