

da», que incluye en la novela bizantina *El peregrino en su patria* (1604). Sus relaciones se prolongan a lo largo de unos nueve años. Lo que no impide que Lope, en abril de 1598, al servicio como secretario del marqués de Sarria (más tarde duque de Lemos), se una en segundas nupcias con Juana de Guardo, hija de Antonio de Guardo, abastecedor de carnes de la villa de Madrid. ¿Matrimonio por conveniencias económicas? Es posible. La prohibición de representar comedias en la corte con motivo de la muerte de Catalina de Saboya, hija de Felipe II, que tiene lugar en noviembre de 1597, se extiende por toda España por real provisión del 2 de mayo de 1598. Se continúa con motivo de la muerte de Felipe II (13 de septiembre), dejando a Lope en el aire, sin ingresos. Por lo que escribe una serie de extensos poemas en géneros ya consagrados: épico en *La Dragontea* (1598), hagiográfico en el *Isidro* (1599), descriptivo en las *Fiestas de Denia* (1599) y épico-amoroso en *La hermosura de Angélica* (1602). Un año después, ya reinando Felipe III, se autorizan de nuevo las representaciones. Valió la presión de los cofrades de hospitales y de sus directores que veían sus ingresos zanjados. Lope vuelve a sus comedias. La lista que incluye en *El peregrino en su patria* (1604) asciende a un total de doscientos diecinueve. Entre 1598 y 1602 se sitúa, como vemos, la primera gran producción de la poesía de Lope, tanto lírica como narrativa. La primera edición de las *Rimas*, conocidas más tarde como *Rimas humanas*, incluye *La hermosura de Angélica* como la «Primera parte», doscientos sonetos como la «Segunda parte», y *La Dragontea* como la «Tercera parte». El grueso texto, de cuatrocientos ochenta y dos folios, en octavo, sale en Barcelona en 1604, ya desglosado en tres tomos. La edición de las *Rimas*, que sale en Sevilla en el mismo año, se independiza de los poemas narrativos. Consta de dos partes: de doscientos sonetos («Primera parte») y de una sección miscelánea («Segunda parte») que forman tres églogas, una epístola, poemas narrativos, epitafios y varios sonetos dedicatorios. Se cierra como texto en 1609 al incluir, un tanto al margen del resto de los poemas, el *Arte nuevo de hacer comedias*, todo un compendio de teoría dramática.

## LA DRAGONTEA: UN «LIBRO ESCRITO CON SANGRE» (V, 26)

La estimativa crítica, al igual que el canon literario, han relegado *La Dragontea* como una obra menor de Lope, de escaso interés y de poco vuelo literario. Karl Vossler observa cómo «distráido en esta mezcolanza de patriotismo y disquisición histórica, se olvida el poeta de tomar en serio tanto el mítico horror como el valor humano del enemigo». Señala como admirable excepción la conmovedora muerte de Rodulfo, el sobrino de sir Francis Drake (canto VI). La mala fama, ya le venía de muy atrás a *La Dragontea*: Góngora le cargó el sambenito en el soneto a él atribuible, que escribe el mismo año en que sale el poema, cuyo epígrafe reza: «A cierto señor que le envió la “Dragontea” de Lope de Vega». Los dos cuartetos son certeros: «Señor, aquel Dragón de inglés veneno, / criado entre las flores de la Vega / más fértil que el dorado Tajo riega, / vino a mis manos; púselo en mi seno. / Para ruido de tan grande trueno / es relámpago chico: no me ciega. / Soberbias velas alza: mal navega; / Potro es gallardo, pero va sin freno». Más certero fue el soneto escrito en versos de cabo roto: «Hermano Lope, bórrame el soné—», donde suplica con sutil humor: «También me borrarás la Dragonté—, / y un librillo que llaman del Arcá—, / con todo el comediaje y Epitá—, / y por ser mora, quemarás a Angé—». Sin embargo, Francisco Pacheco, en los «Preliminares» a la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope, considera *La Dragontea* entre los grandes poemas heroicos del Fénix, advirtiendo ser «el más ignorado de sus libros, que como hacienda de grande rico, lo olvidado y accesorio fuera principal riqueza en otros». Más certero es el juicio sobre *La hermosura de Angélica* pero menos sobre el *Isidro*. Escrito en quintillas, prueba Lope ser capaz en tales versos de tratar «toda heroica materia».

La controversia sobre *La Dragontea* se basó también en las fuentes utilizadas. Francisco Caro de Torres, amigo de don Alonso de Sotomayor, que había participado en la campaña de Panamá, escribe en el prólogo de la relación que hace del suceso, en 1620: «y porque desta jornada escribió Lope de Vega un libro que intituló *La Dragontea* que anda entre sus obras,

movido por la primera información, el cual atribuyó la gloria del suceso a quien no le tocaba, quitándola a quien de derecho se le debe, como el Capitán General». Por el contrario, Francisco de Borja, amigo de Lope, informa que fue la «Relación de la Real Audiencia de Panamá» la fuente de *La Dragontea*. Es decir, nace ésta como obra polémica al no seguir Lope la versión oficial de los hechos. Ésta favorecía a don Alonso de Sotomayor, capitán general, señalado por el Virrey del Perú como el héroe de la contienda, pese a que nunca se había enfrentado a las naves de sir Francis Drake. Para Lope, y de acuerdo con Caro de Torres, el héroe es don Diego Juárez de Amaya, el alcalde de Nombre de Dios.

La primera edición de *La Dragontea* sale en Valencia, en 1598, de las prensas de Pedro Patricio Mey. Don Antonio de Herrera, cronista mayor de las Indias, impide que vea la luz en Madrid. Se la dedica Lope al «Príncipe nuestro señor», a los pocos meses Felipe III. A excepción de la segunda edición que, como ya indicamos, se incluye como «Tercera parte» con *La hermosura de Angélica* con los sonetos de las *Rimas* y con la reimpresión de 1604 (Barcelona, Miguel Menescal) y 1605 (Madrid, Juan de la Cuesta), pasarán ciento cincuenta años hasta que vuelva a salir a la luz. Forma parte de la *Colección de las obras sueltas* de Lope de Vega (Imprenta de don Antonio de Sancha, Madrid, 1776, III). Estragada y llena de errores de transcripción, sale en 1935 (Burgos, Museo Naval), al filo del tercer centenario de la muerte de Lope. *La Dragontea* es un texto que, a juicio de Américo Castro y Hugo A. Rennert, «poquísimos conocen». El mismo Lope indica las fuentes: la relación que la Real Audiencia de Panamá hizo y autorizó «con fidedignos testigos» sobre los varios incidentes bélicos que tuvieron lugar ante la presencia del corsario sir Francis Drake. Es decir, se transcribe un hecho cuya historicidad confirma un memorial y avalan unos testigos. El narrador se torna en vidente gráfico de lo leído como visto, dentro del informe testimonial (*attestatio rei visae*), propio de crónicas, cartas de relación, historias y relatos.

*La Dragontea* sale a los dos años de la muerte de Sir Francis Drake (5 de enero de 1596), si bien Lope ya la tenía escrita en 1597, el mismo año en que don García Hurtado de Mendoza

cesa como virrey del Perú. Los diez cantos se dividen en dos partes. La primera sitúa a Drake en Inglaterra quien, sumido en un sueño, repasa sus actividades como corsario en el Caribe al lado de John Hawkins. La segunda narra el segundo viaje de Drake, la derrota infligida por los españoles en Panamá y la muerte del pirata. Las peripecias marítimas de Drake se mueven, pues, en un amplio espacio —desde las Islas Canarias hasta Portobelo—, y en el límite temporal de dos años: entre 1595 y 1596. El poema enfrenta la religión católica a la anglicana; a una nación enemiga frente a otra y a un héroe singular (Drake) frente a otro (Diego Suárez de Amaya). Las expectativas del lector se cumplen: Drake muere envenenado por los suyos. El triunfo inicial, sus correrías, saqueos, robos, se cierra con el fracaso y se cumple de alguna manera la justicia poética, consecuente con la dicotomía establecida a lo largo de *La Dragontea*. Se asocia de este modo con *La corona trágica* (1627), extenso poema épico que versa sobre la muerte de María Estuardo, reina de Escocia. El argumento está basado en un relato hagiográfico, escrito en latín —observa Lope— por el religioso escocés Jorge Conn a quien había conocido personalmente. Al igual que *La Dragontea*, *La corona trágica* entrelaza una crónica rimada con un hecho histórico y con una controversia religiosa, ya intolerable, al decir de George Ticknor en aquella época. En la comedia de *La esclava de su galán*, escrita después de 1696, alude también Lope a Francis Drake, ya muerto.

Aparte del viaje náutico, otras coordenadas enmarcan la narración de *La Dragontea*: nacionalismo a ultranza, figuración maniquea que establece la rivalidad entre ingleses y españoles, y múltiples imágenes cifradas por la tradición de la épica renacentista. Es de señalar el retrato del guerrero negro don Luis de Mozambique (vi, 17), los símiles, la descripción de rasgos o costumbres populares, a un paso del *Isidro*, que Lope escribe paralelamente con *La Dragontea*. La figura de don Luis casa con la del severo monje —«doblado en cuerpo, en ánimo sencillo, / de barba hasta los pechos prolongado, / aunque parezca fábula decillo»— (vi, 17), y la calidad de las espadas («hojas de Toledo») asocian a su fabricante (Francisco Ruiz) con el lugar de origen. Sorprende la observación costumbrista, fijada

gráficamente como analogía familiar: «Que no suele más pálido el villano / que en el camino la culebra mira, / volver atrás el pie, y alzar la mano, / como de ver la gente se retira» (VIII, 29). Y sobresale el variado y rico vocabulario marítimo. Hay pocos textos de la época tan copiosos en términos náuticos: descripción de batallas navales, naufragios, preparativos antes de zarpar, faenas, órdenes de mando, maniobras, comidas (II, 30). Hechos apócrifos e históricos, leyenda y mito, historia y ficción, fluyen a la par. Se altera o modifica el relato histórico, y se apropian o atribuyen hechos de unas personas a otras para realzar la figura legendaria de un personaje ante el contrario. Por ejemplo, una carta de pago firmada por el corsario Cavendish, y su satisfacción en el registro de Santa Ana (I, 60), se la atribuye Lope a Drake.

La verdad poética se sobrepone a la histórica a la hora de describir la conducta de algunos personajes. La partida de Ricardo Achines, el hijo de Juan Achines, y la separación de su esposa, se cifra en el tópico de la paloma despojada de su nido (VI, 50), y en el de la hiedra como emblema del abrazo amoroso; su ruptura es imagen de la desunión. El relato épico adquiere también connotaciones alegóricas. La contienda enfrenta dos partes bien diferenciadas: la figura maléfica del Dragón (*vituperatio*) frente a la de don Diego Suárez Amaya (*laudatio*). Del mismo modo se establecen dos planos. Drake, ya entrado en años, duerme bajo un árbol, a orillas de un río. En el sueño se le presenta la figura alegórica de la Codicia con la que recorre su glorioso pasado y sus hazañas como corsario. Pero al contrastarlo con don Diego Suárez, se realza la figura del español al derrotar al corsario inglés. La dualidad del poema es obvia, y lo es el entramado de acciones (Plymouth) paralelas. Ricardo Aquines navega desde el puerto de Plemúa hasta San Juan de Lúa para vengar la muerte de su padre; pasa por el estrecho de Magallanes, acosa las costas del Pacífico y cae prisionero de don Beltrán de Castro (III, 20–21). Es también destacable la figura de Tomás Basbile, el coronel y almirante de la armada inglesa.

*La Dragontea* se hace eco de la actualidad inmediata. Lope alude al galeón San Juan (III, 13) en cuya travesía, formando

parte de la Armada Invencible, dice haber escrito *La hermosura de Angélica*. Al salir *La Dragonteá* ya reina Felipe III (I, 4); sin embargo, se escribe entre el final del reinado de Felipe II (VIII; IX) y los primeros meses de Felipe III. En las manos tiene Lope la *Primera parte del Arauco domado* del chileno Pedro de Oña, frente al que se siente, y dentro del establecido tópico de la falsa humildad, «vega humilde, / que apenas soy de aquellas letras tilde» (III, 22). Consciente de la extensa digresión, y de la rica referencia en otros textos de relatos sobre naufragios advierte, en su doble función de narrador y de autor, que «materia es ésta / que está escrita mil veces, y que excede / de mi discurso y narración propuesta» (III, 46). Las referencias genealógicas, históricas (época gótica, medieval y renacentista) y bíblicas, asocian *La Dragonteá* con el *Isidro* y ambos textos con *La hermosura de Angélica*. Se doblan muchos de los tópicos al igual que los relatos encadenados. Halla el lector un rico muestrario de referencias sobre destacadas figuras de la historia. Asienta los mitos bíblicos del origen y de la tribu elegida, y los nacionalistas del poder castellano, fijados en sus ilustres casas, ascendencias, nombres, títulos nobiliarios y escudos; sin silenciarse la voz dolorida de quien narra las glorias nacionales, aunque sin mecenas que lo proteja y sin tiempo libre para nuevos escritos (IV, 23).

Las figuras bíblicas del Antiguo Testamento funcionan a modo de signos premonitorios de la victoria que recibe el pueblo virtuoso y protegido por la Providencia (VIII, 7-8). Con el mismo objetivo se entresacan ejemplos de la época medieval: desde el origen (Pelayo) hasta el viaje de Colón y las conquistas de Cortés. La causalidad histórica la avalan los hechos del capitán Agüero, de Pedro de Quiñones, Juan Henríque, don Diego Amaya, Diego Sánchez, el capitán Callejo, Luis Delgado, Pedro Cano y el resto de los soldados, rememorando el viejo lema triunfante: «¡Santiago, aquí soldados, cierra España!» (VIII, 44). Las glorias bélicas se extienden a las renombradas de familias nobles que, a guisa de agradecida loa o canción de acción de gracias, Lope inserta en las últimas estrofas de *La Dragonteá*. Las cuatro figuras alegóricas (la Religión y sus tres hijas, España, Italia y las Indias) que abren el poema, lamen-

tándose de los excesos de la piratería, lo cierran agradecidas ante el triunfo. Lo épico se une a lo bíblico; lo apocalíptico a lo histórico, representado bajo Osunas, Ureñas y Peñafieles; el marqués de Denia y el duque de Gandía; también Juan de Arguijo a quien Lope celebra en las *Rimas* (1602). La verdad histórica se alía con la poética, y ambas conforman el espacio de *La Dragontea*. El referente histórico de un personaje y el relato de sus hazañas y final triunfo da lugar a la exaltación *pro domo sua*. Es decir, una verdad poética que, en palabras de Alonso López Pinciano, no tiene como objeto la historia, ni es historia «porque toca fábulas», pero tampoco tiene por objeto la mentira porque toca historia. No es cuestión de diferenciar lo verdadero frente a lo ficticio, sino de realzar aquello que es verosímil. Y lo son las hazañas de un puñado de españoles frente a un numeroso grupo de ingleses.

Hilan el otro plano los sucesos aparentemente históricos: el naufragio de Francisco Coloma, el viaje de Drake a las Indias, el desastre marítimo y el intento de capturar en Puerto Rico la nave de Sancho Pardo, cargada de plata. La resistencia de la ciudad, advertidos sus habitantes del inminente ataque (IV, 39), seguida de la muerte de Bruto Brown, amigo de Drake, decapitado por un certero proyectil, ennoblece la contienda. La crueldad de los corsarios se intensifica con tintes diabólicos: masacres, violaciones, profanación de templos, crueldades. A su gran número se opone el mínimo de los defensores quienes, al mando de don Diego Suárez de Amaya, defienden valientemente la sierra de Capira atacada por Tomás Basbile (IX, 49). También se realza la figura del héroe popular Francisco Cano al soportar las torturas de los ingleses antes de revelarles cómo llegar a Panamá (VII, 20). La ayuda de mulatos, de negros (Luis de Mozambique, Ialonga) y de cimarrones contribuye a la glorificación de la victoria española: católicos frente a protestantes, soldados nobles frente a corsarios, protección divina frente a demoníaca. La muerte de Drake, de acuerdo con el relato de Lope envenenado por sus correligionarios, venga su obstinación al intentar el asalto de Panamá. El trágico final se cumple dentro del esquema alegórico: astuto, beodo y pertinaz se hunde en los infiernos (X, 16).

La piratería fue desde la Antigüedad una práctica comercial, política y guerrera en las naciones que bordean el Mediterráneo. Ulises es el prototipo y el modelo: un ejemplo de engaño, de astucia y de pericia marinera. El narrador de *La Dragontea* establece frecuentes símiles entre Ulises y Drake, una muestra más de la conciencia de género dentro de la modalidad épica. Lope consagra la figura del pirata en su comedia *El Rey sin reino*, que dedica al capitán Alonso de Contreras, escrita entre 1599 y 1612. Los relatos de piratas, ensalzados a través de las figuras de Drake, Morgan y del noble francés Grammont, adquirieron nuevo apogeo durante el romanticismo europeo con lord Byron, Sir Walter Scott, José de Espronceda y, sobre todo, con Robert Louis Stevenson en su obra canónica *La isla del tesoro* (1883). Distinta es, en este sentido, la biografía de Sir Francis Drake narrada por el reverendo Philip Nichols, *Sir Francis Drake Revived* (Londres, 1626). Escrita con la ayuda de Drake, narra su tercer viaje a las Indias Occidentales, entre 1572 y 1573, y su acoso por sorpresa a la ciudad de Nombre de Dios al frente de cincuenta y dos soldados. Como en el caso de las fuentes de Lope, el relato se basa en el informe de Christofer Ceely, de Ellis Hixon y de otros soldados que acompañaron a Drake en este viaje.

El distinguido marino fue admirado y vilipendiado tanto en su casa como fuera de ella. De origen humilde, llega a ser comandante general de la flota inglesa, teniendo a John Hawkins como su organizador. Moviendo los hilos de sus más afamadas incursiones estaban los nobles que protegían sus éxitos y fama. La avaricia era su gran pasión. Por ejemplo, en 1587 esperó en el Cabo de San Vicente a un barco que se había desviado de la armada española para el ataque. La riqueza adquirida por el pillaje fue el medio de su ascendencia social: la adquisición de propiedades y la donación de fabulosas riquezas a la ciudad de Plymouth (Plemúa en el texto de Lope). Astuto, cruel, generoso, benevolente, Drake es descrito por don Francisco de Zárate, sobrino del duque de Medina Sidonia, con gran admiración. Su viaje alrededor del globo lo consagra como gran héroe. Nicholas Breton, de nacionalidad húngara, residente en Londres, y Stephen Parmenus, escriben sobre Drake un poema

en latín (*De navigatione... carmen*), que ve la luz en 1582. Con la expulsión del embajador español, Bernardino de Mendoza, de la corte de la reina Isabel, en 1584, aumentan los escritos sobre Drake. Se realza su viaje a las Indias Occidentales, entre 1585 y 1586, que narra Thomas Gree en 1587. Dos años más tarde el relato de Walter Biggs tiene una amplia difusión. Se publica en latín y en francés en Leyden (1588), en alemán en Colonia (1589) y dos veces en inglés (1589 y 1596).

En 1595 Drake se encuentra por primera vez con una fuerte resistencia: los españoles habían fortificado sus defensas. Se enfrenta con el final de una brillante carrera. En el mando de la flota le acompaña su amigo de años, John Hawkins, que pasa de los sesenta; unos diez menos cuenta Drake. El primero muere cerca de las costas de Puerto Rico. Ante tal adversidad, Drake en vez de dirigirse a Nombre de Dios y atacar las costas de Panamá, castiga los pequeños poblados situados en las costas de Venezuela. Da así oportunidad a los españoles para fortalecer más sus defensas ante las cuales sir Thomas Baskerville, al frente de setecientos cincuenta hombres, se siente impotente. Vencido y humillado, muere Drake al tiempo que entra con su flota en el puerto de Portobelo. Pero su muerte no la causa la angustia, la depresión o la tristeza; menos el envenenamiento, como supone Lope en *La Dragontea*; fue producto de una aguda disentería. El retorno de Baskerville con la mayoría de los barcos y de los marinos a bordo apenas mitigó el desastre. La noticia tuvo una rápida difusión no sólo en Inglaterra sino también en todo el continente europeo. En un pliego suelto escrito en latín, en 1596 (*In memoriam celeberrimi viri domini Francisci Drake militis*), se exaltan sus hechos describiendo el terror que causó a España. Retratos, efigies, fábulas, realzaron sus hazañas y, en el caso de un extenso epitafio, el motivo literario del dragón.

Anterior a la reacción negativa de Lope en *La Dragontea* son las *Elegías de varones ilustres de Indias* (1522-1607) de Juan de Castellanos quien entrelaza la historia de Nueva Granada con las biografías de los más distinguidos conquistadores. Todo un canto de las *Elegías* está dedicado a sir Francis Drake. Narra sin rencor el viaje de Drake y describe su fisonomía. Lo conoció

personalmente en 1586, en Cartagena de Indias. A la hora de publicar el poema, el canto relativo a Drake fue censurado por Pedro Sarmiento de Gamboa. Sin embargo, el manuscrito, que perteneció a la colección de Sir Thomas Phillipps, pasó a formar parte de los fondos de la Biblioteca Nacional, editándolo Ángel González Palencia en 1921. Para Juan de Castellanos, Drake es la combinación del buen diplomático y del hábil soldado: «Es hombre rojo de gracioso gesto,/ menos en estatura que mediano;/ mas en sus proporciones bien compuesto/ y en plática, medido, cortesano [...]».

El símil de Drake asociado con el «Dragón», y el de la reina Isabel como «cruel Medea», fomentó su imagen negativa contrastada con la que refleja Juan de Miramontes Zuazola en el poema «Armas Antárticas», ya entrados en el reinado de Felipe III: «Era Francisco Draque audaz, valiente [...] gran marino y singular soldado». Los hechos históricos en torno a Francis Drake se extienden, como vemos, a versiones literarias, y finalmente, a mitos. El mismo año de su muerte, textos en italiano (Bernardino Beccari), inglés (Walter Biggs), holandés y latín, difunden la leyenda del legendario corsario. De ella se hace eco obviamente Lope y, en menor medida, Bartolomé Leonardo de Argensola en la *Conquista de las islas Molucas* (Madrid, 1609), Cristóbal Suárez de Figueroa, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* (Madrid, 1613) y, finalmente, Francisco Caro de Torres en *Relación de los servicios que hizo [...] don Alonso de Sotomayor* (Madrid, 1620). El hecho bélico da en babélico: en confusión de hazañas y de personas que las llevan a cabo. No se narra lo que sucedió (historia) sino lo que pudo suceder (poesía), de acuerdo con los preceptos de la *Poética* de Aristóteles. Se somete a los registros de la verosimilitud o a la misma necesidad del relato: del espacio y del tiempo en que se escribe. La retórica de la historiografía impone un lenguaje directo y realista, fundado principalmente en la documentación original. Por el contrario, el relato épico asume la fábula, el mito y, sobre todo, un discurso evocador, imaginado. Ambos, pese a su disparidad, están íntimamente entrelazados en el relato de *La Dragontea*. La atención exegética no es sobre lo que dicho discurso imita (*mimesis*) sino sobre cómo se expone (*semiosis*).

Pero se puede establecer una aproximación entre ambas lecturas, ya que existen dos significados de la palabra «historia»: «los hechos ocurridos en el pasado», y el relato de tales eventos. La «historia» es siempre narrada, y por lo tanto la primera definición es inaccesible. No se puede acceder al pasado en su forma original sino como «representación». La historia se «textualiza». De ahí que no exista solamente una «historia» sino varias, de forma contradictoria y hasta discontinua. La idea de un relato uniforme y armónico es un mito impuesto sobre la historia; y lo es el estudio objetivo e imparcial del pasado. Éste no es una entidad o un objeto físico sino que se construye partiendo de textos. No existe, pues, una historia estable y fija que pueda ser vista como fondo de una realidad literaria. Lo que nos lleva a la siguiente conclusión: *La Dragontea* como todo texto, tanto el que pretende ser histórico como el que asume lo ficticio, es interpretación, organización y selección de formas narrativas en el espacio de la página y en el tiempo del lector. De ahí la imposibilidad de una coherencia lógica entre lo que fue y lo que se narra. Ambas formas no se excluyen totalmente. *La Dragontea* es, en este sentido, un magnífico ejemplo de esa dualidad: lo que fue (historia) y lo que pudo ser (poesía).

«UN LABRADOR / DE MANO DE DIOS LABRADO» (I, 1): EL ISIDRO

Al año de publicar Lope *La Dragontea*, sale de las prensas de Luis Sánchez, en Madrid, el *Isidro*. Su aprobación lleva la fecha del 22 de enero de 1599. Lope lo subtitula «poema castellano», y se lo dedica a la «insigne villa de Madrid». El objetivo del texto es describir la vida del bienaventurado Isidro, «labrador de Madrid y su patrón divino». *La Dragontea*, como el *Isidro*, se enfrentan (*mutatis mutandis*) y complementan: el primer texto como un canto épico que describe las correrías de un gran estratega marítimo, escrito en plúmbeas octavas reales; el segundo como una ingenua narración de la vida de un humilde labrador, escrita en ligeras quintillas. El héroe diabólico, movido por la avaricia y la ambición, se contrasta con

el trazado a lo divino de Isidro, quien hace alarde de su oficio y de su origen como «villano». La escritura patriótica del primer texto se contrapone con la hagiográfica del *Isidro*. Ambos combinan creencia y dogma, referencia nacional y local, y están avalados por otros relatos de gran solvencia literaria. Común a ambos es la aguda exaltación nacional y patrimonialista. Los dos poemas, pese a las diferencias, se asientan como emblema de las modalidades líricas que caracterizan la vena poética de Lope: la profana y la divina. Pero, tanto el canon literario como el crítico han situado al *Isidro* y a *La Dragontea* al margen de las grandes obras de Lope. Y esto pese a que el *Isidro* es, en palabras de Américo Castro y Hugo A. Rennert, un «delicioso poema», aunque ya anteriormente Menéndez Pelayo observó «mucho farrago y broza», si bien reconoce fragmentos admirables.

De fiarnos de un pasaje de la «Segunda parte» de *La Filomena* (vv. 1082–1098) —describe la contienda entre un tosco tordo y la dulce Filomena, en defensa ésta de la obra de Lope— acabó el *Isidro* antes que *La Dragontea*. De ser así, podría datarse el *Isidro* entre 1596 y principios de 1597. Aunque hay que tener en cuenta que han pasado veinte años largos entre el *Isidro* y *La Filomena*, y que es lógico asumir fallos de memoria a la hora de detallar fechas casi continuas a tan larga distancia. Al contrario de *La Dragontea*, el *Isidro* salió con buena fortuna: contó con siete ediciones en el siglo xvii. Salen sueltas, y en cuidadas encuadernaciones, en Madrid (1602, 1603), Alcalá (1607), Barcelona (1608), y de nuevo en Madrid (1613 y 1632), estas últimas de las prensas de Alonso Martín. Desde el siglo xviii (*Colección de las obras sueltas*, xi), y a excepción de los escasos fragmentos que incluye la Biblioteca de Autores Españoles (xxxviii), el *Isidro* clama por una edición crítica y anotada. La edición príncipe o la facsímil es la de uso más recomendable, ya que la incluida en la *Colección de las obras sueltas* está libremente transcrita. A la falta de una edición moderna y manejable, achacan Castro y Rennert el que el público docto ignore todavía el *Isidro*.

Las investigaciones genealógicas, llevadas a cabo por el fraile dominico fray Domingo de Mendoza con objeto de iniciar el

proceso de beatificación del santo madrileño, son las fuentes del relato. Lo asegura Lope en los textos preliminares. Concluida la investigación recibe Lope los documentos; «todos ellos son verdaderos y fidedignos», le indica el fraile dominico. Detrás de este relato hagiográfico está también el de Johanus Egidius Zamorensis (Juan de Zamora), maestro que fue de Sancho IV el Bravo. Otra fuente es la *Flos Sanctorum* (1589) de Alonso de Villegas, que incluye la vida de san Isidro. Un año después del *Isidro* sale la *Flos Sanctorum* de fray Juan Ortiz Lucio. El *Isidro* de Lope rompe la norma literaria: un extenso canto épico a lo divino escrito en quintillas, estrofas castellanas que la convención literaria no estimaba como propias del género narrativo. Consta de diez cantos, y cada uno de un número igual de estrofas (sesenta) y de versos; mil exactamente. Ya en el prólogo justifica Lope la viabilidad de tal forma «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». Algo semejante afirmó Lope en el «Prólogo» a las *Rimas* (1602) sobre el romance. En 1620, Lope participa activamente (bajo la máscara de *Burguillos*) en la *Justa poética* celebrada con motivo de la beatificación de san Isidro; y dos años más tarde en la *Relación de las fiestas* con que la villa de Madrid celebró su canonización. Recuerda en la dedicatoria de la *Justa* que «Veinte años ha que escribí su historia y vida en verso antiguo castellano, porque correspondiese al sujeto» (*Colección de las obras sueltas*, XI). La intención es acoplar la forma métrica con el sujeto y con la materia narrada. Por eso justifica en el canto I del *Isidro* que, «aquestos versos humildes / son naturales de España» (I, vv.39-40). Y recuerda el texto de nuevo en la «Égloga a Claudio», escrita hacia 1632 y, como ya indicamos, en *La Filomena*.

Es a la vez el *Isidro* un mosaico de otros géneros que están despuntando con gran vigor en la escritura de Lope: romancero, comedia de santos, comedia profana, auto sacramental, novela pastoril a lo divino (*Pastores de Belén*), lírica profana y sacra. Es a modo de un extenso romancero a lo divino, ya que recoge la devoción popular hacia el labrador madrileño, ensal-

zado en fiestas, ermitas y en el lugar de su nacimiento: la villa y corte de Madrid a la que se vincula el mismo Lope. Años después, aunque en octavas reales, escribe el extenso poema histórico «La virgen de la Almudena» (1623), que dedica a la reina doña Isabel de Borbón (*Colección de las obras sueltas*, xv). Narra el hallazgo de la imagen de la Virgen, en el Almudena, lugar donde los moros medían, durante la Reconquista, el trigo cosechado. En el canto III Lope asocia directamente esta imagen con la de san Isidro, y refiere cómo la Virgen salvó al hijo del labrador al caer éste en un pozo. Y dentro de esta imaginaria popular, de devoción religiosa, se sitúa el breve poema épico «Las lágrimas de la Madalena», que incluye en las *Rimas sacras* (1614). Al *Isidro*, le seguirán un buen número de comedias de santos cuyo argumento Lope hila con frecuencia siguiendo la *Flos sanctorum* de Juan de Villegas. Tal es el caso de la comedia de *Los locos por el cielo* escrita entre 1598 y 1603. A través de la figura de santa María de la Cabeza, la esposa de san Isidro, desarrolla un ciclo de comedias en torno a este santo —*La niñez de san Isidro*, *La juventud de san Isidro* y *San Isidro, labrador de Madrid*—, con sus respectivas loas, escritas las dos últimas a petición del Ayuntamiento de la villa. Alaba la segunda comedia la belleza de María, que trasciende de lo corporal a lo divino. Es figura de la *ancilla Dei*: humilde, sumisa, leal. En *San Isidro, labrador de Madrid*, María se enmascara como personaje bajo el nombre de doña Inés de Castro, y como en el *Isidro* y en las comedias, Lope fusiona los motivos del honor social (virginidad, castidad, continencia) con los de la religión: fe, perseverancia, humildad. La popularidad de san Isidro se consagra al ser canonizado en 1622, año que coincide con la publicación del libro de Juan Diácono sobre el santo madrileño, y con las fiestas organizadas en ocasión de tal evento. Las presentaron ante el rey, en la plaza del palacio, las compañías de Vallejo y Avendaño. Gran habilidad de Lope es, como vemos, el trocar, cambiar, contrahacer, alterar, recrear un género sobre otro. Tal hizo con la figura del santo patrón madrileño.

Aunque el relato del *Isidro* es aparentemente sencillo, lo van configurando una serie de peripecias que hilan, en mágica conjunción, la andadura del villano por el camino de la santidad.

Venciendo a la Envidia, que sale de los infiernos para derrotarle (II, 362), y enfrentándose a las acusaciones en falso ante su amo Iván de Vargas, Isidro recorre mentalmente Palestina, a guisa de trance místico, o faena los campos de Castilla. El imaginario caminar o el laborar configuran al villano como hechura a lo divino. Lo fija plásticamente el lema que bordea la figura del santo, que se imprime en la portada de la edición de 1599: «Quien aguija hasta Dios llega; si bien siembra, mejor siega». En un momento dado, a modo de «apariciencia» propia de un auto, los ángeles bajan a labrar sus campos (Argumento, acto III). Distintivas son las varias estampas costumbristas, rurales, descritas con vividez y grafismo. Las brasas mortecinas del hogar son «reliquias del fuego»; queriendo reanimarlas, soplando, el rostro del santo parece «de viento hinchado». Destacan las observaciones sobre la vida cotidiana: el jurar «como lo hacen casi primero que nacen,/el nombre de Dios algunos» (I, 458-460). La indumentaria de Isidro vestido de novio es un magnífico retrato de época: jubón, capilla, gregüesco, capa parda, polaina, zapato, sombrero de falda grande con borlas negras que cuelgan, camisa, lechuguilla. Se acompasa con el retrato de la novia (II, 131-200) dentro de la configuración de la dama cortesana. En este sentido se pronuncia acertadamente Azorín: «Espigando entre las obras de Lope se podría hacer un curioso catálogo de las cosas de España; de sus producciones, artefactos, trebejos, enseres, trajes, herramientas, comidas, plantas. El *Isidro* es un repertorio de las cosas campesinas». Por ejemplo, pan y puerros son parte de la dieta cotidiana (V, 572).

La fama del santo se asocia con la del autor que, como poeta, se realza narrando su vida. Se enmascara bajo las referencias de «Vega» y «Félix», constantes en la poesía de Lope. De gran tradición es la metáfora del libro de la naturaleza, fuente de lectura de Isidro. Y lo es la mítica del laberinto de Creta, que conecta con el primer soneto de las *Rimas*, y con la propia vida del Fénix; imagen a la vez de la compleja y bien hilada narración. La profecía que el río de Madrid pronuncia se asocia a la «Oda al río Tajo» de fray Luis de León. Los siguientes versos ya revelan al poeta a lo divino de las *Rimas sacras*: «Señor, por mis culpas muerto/cuyo brazo herido y yerto / tenéis (mos-

trando el costado) / para castigar clavado,/ y para abrazar abierto» (x, 256–260). Los verbos en presente fijan, en un «ya» aseverativo, reincidente, las faenas del hábil labrador. Anáforas, formas deícticas, paralelismos, locuciones adverbiales, preciosismo de vestimenta, correlaciones, aposiciones y alternancias, establecen múltiples equivalencias con otros textos líricos de Lope. Del mismo modo las referencias locales, las admoniciones y los ruegos fijan la inmediatez de lo descrito: lugares santos, figuras bíblicas, *exempla*, dogma católico, evangelio, canto mariano. El relato narrado dentro de otro relato se hace copartícipe con el leído. La voz del narrador se identifica con la del poeta (un monje narra el origen de la nación castellana para llegar a la historia de la Virgen de Atocha), y ésta con la del autor, y con los versos que va tejiendo: «Y si tu ser soberano / ofende mi ruda mano, / labra mi ingenio mejor / ¡oh celestial labrador!, / pues eres ya cortesano» (v, 756–760).

Écfrasis, imágenes plásticas y cromáticas (descripción de frutas y hortalizas, vi, 871–920, presente en otros textos de Lope), de animales de corral, conforman un buen número de quintillas:

Allí hay báculo dorado,  
aquí arado tosco herrado,  
allí hay capa, aquí capote,  
brocado allí, aquí picote,  
almas allí, aquí ganado.

Allí mitra de colores  
con aljófara y oro indiano,  
aquí sombrero aldeano,  
a veces de hojas y flores  
por el calor del verano.

Allí zapato de seda,  
que adornar de cruz se pueda  
como obispo y patriarca,  
y aquí la grosera abarca  
que el fuerte cordel enreda.  
(I, 326–340).

La exaltación divina alterna con la llaneza humana, y los elementos míticos y legendarios con los históricos (rivalidad entre moros y cristianos) y locales: la dignificación de la villa de Madrid asociada con el santo patrón que la protege. La propaganda local tiene por objeto realzar el heroísmo de la villa durante el período de la Reconquista. En embrión se perfila la intriga propia de la comedia: la Envidia, los elementos infernales como antagonistas, el villano al servicio del labrador rico, el atentado contra la honra de la mujer, las pruebas vencidas a base de humildad y fe, la devoción a la Virgen, los milagros de Isidro, la representación alegórica de las fuerzas del mal frente a las del bien, los amores de don Lope con Zara, la muerte de las hijas de Gracián Ramírez antes de que caigan en manos de moros (IX). Contra el honor de la mujer de Isidro clama la Mentira lo mismo que la Envidia (VII). Pero usando símiles marítimos (otra conexión con *La Dragontea*), Isidro arriba a buen puerto:

De una cruz hizo el bauprés,  
la gavia de su verdad,  
fogón de su caridad,  
quilla de sus santos pies,  
y bomba de su humildad  
(VII, 781-785).

En una posible revisión final, y antes de ver la luz el *Isidro*, la voz profética del río Manzanares anuncia la muerte de Felipe II (IX, 926-935). El *Isidro* está, pues, enclavado tanto en su historia como en la biografía de quien lo escribe. La detecta la presencia de un personaje de nombre Lope, cristiano, cautivo y esclavo, enamorado de Zara. Ésta le concede la libertad si le promete volver. Tarifa, el rival, asalta Madrid (VIII) movido por los amores de Lope y Zara. Como veremos, se mantienen una serie de constantes en este primer ciclo de la obra poética de Lope, que se compendian de manera admirable en *La hermosura de Angélica*.

«YO SÓLO SOY LLORANDO PEREGRINO»:  
LAS FIESTAS DE DENIA (II, 86)

Fue memorable la llegada a Valencia, en febrero de 1599, del nuevo rey Felipe III y de su hermana la infanta Isabel Clara Eugenia. Habían ido a recibir a sus futuros y respectivos consortes. Dos meses más tarde, procedente de Italia, llega la otra pareja: la archiduquesa de Austria doña Margarita, acompañada de su hermano el archiduque Alberto. Doña Margarita contaba tan sólo quince años; muere en 1611, dejando una numerosa prole. El doble matrimonio regió, celebrado por poderes en Roma ante el papa Clemente VIII, se consagra el 18 de abril de 1599. Lo más escogido de la nobleza española se desplazó a Valencia para recibir a los futuros cónyuges y celebrar las bodas.

A Valencia llega también Lope como secretario del marqués de Sarria. Con tal motivo presenta el auto alegórico de *Las bodas del alma con el amor divino*, que describe en el primer acto de su comedia *El Argel fingido y renegado de amor* (Parte VIII, Madrid, 1617). Lope lo incluye cinco años después en *El peregrino en su patria* (1604). Del festejo literario se hace eco L. Martí quien, bajo el seudónimo de Luján de Sayavedra, escribe la continuación del *Guzmán de Alfarache* (II, lib. iii, cap. 10), y ofrece una detallada descripción del suceso. Recibe incluso esmerada atención por parte de Henri Mérimée en *L'art dramatique à Valencia* («Spectacles et comédiens à Valencia»). Describe el festejo que tiene lugar del doce al dieciocho de febrero de 1599, y la parte que desempeña Lope. Aparece en figura de *bo-targa* (hábito de italiano), representando a don Carnal. Un compañero suyo, disfrazado de Ganassa, finge ser la Cuaresma. Van acompañando una cuadrilla de doce caballeros, que entretienen a sus Majestades con variados juegos: justas entre barcas, torneos, asaltos fingidos a castillos, fuegos de artificio. Con Lope viaja su amigo Gaspar de Barrionuevo («cuando vos me dejastes en Valencia») a quien le dedica una afamada epístola que incluye en la «Segunda parte» de las *Rimas* (1604). Han pasado diez años de la primera estancia de Lope en la ciudad del Júcar adonde llegó en 1588, con su primera mujer (Isabel de

Urbina) para cumplir el destierro de la corte y del reino de Castilla. Impulsó y dio vida a una activa producción de comedias y a todo un florecer de actividades literarias y dramáticas. Se figura, en el romance «Hortelano era Belardo», un pícaro jardinero, experto en herbolarios y en remedios caseros para males de amor.

Los nuevos cónyuges, Felipe III y Margarita de Austria, compartían una gran afición por los espectáculos. La celebración de sus bodas fue motivo para que su valido, don Diego Sandoval y Rojas, marqués de Denia, y poco después duque de Lerma, organizase en su villa unas fiestas en honor de los monarcas. Llegan a la villa antes de la celebración de las bodas, desplazándose con los nuevos reyes un numeroso séquito de nobles y sirvientes. Ya casados, vuelven el mismo año a Denia, una vez celebradas las cortes en Barcelona. Y visitan de nuevo esta villa en 1604, después de reunir las cortes en Valencia. Los monarcas mostraban de este modo la gran confianza y amistad que tenían en su privado. Cabrera de Córdoba escribe que «La privanza y lugar que el marqués de Denia tenía con S. M. desde que heredó, va cada día en aumento sin conocerse que haya otro privado semejante porque son muy extraordinarios los favores que se le hacen».

El mismo año de 1599 sale de las prensas de Diego de la Torre, en Valencia, un volumen en octavo titulado *Las fiestas de Denia* de Lope, compuesto en dos cantos. La licencia de impresión data del 8 de mayo. Es decir, Lope escribe el poema al calor de los hechos, y quien lo lee, doña Catalina, figura gráficamente lo leído como visto. La viveza de su grafismo es central. Paralelo a las *Fiestas de Denia* es el «Romance a las venturosas bodas [...]». El gusto cortesano por la ficción, por la sorpresa, por el teatro dentro del teatro, y por la confusión entre realidad y representación se hace patente en las *Fiestas de Denia*, observa Teresa Ferrer. Justa Moreno Garbayo y Consolación Morales Borrero describen minuciosamente el impreso que pertenece a la Biblioteca de Palacio (1-B-188), y Antonio Pérez y Gómez menciona varios impresos más; el de la Biblioteca Municipal de Valencia, que procedía de la de Serrano Morales —que describe E. Juliá Martínez— y el presente en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

(103-v-13) que menciona Simón Díaz. La *Colección de las obras sueltas* de Lope de Vega, editadas por Cerdá y Rico (III, 375–428), recoge esta obra. Más escueta es la información bibliográfica sobre el «Romance a las venturosas bodas [...]» que, combinando elementos narrativos y líricos, y bajo la máscara del género pastoril, alude a las mismas nupcias. Menciona a todos los grandes aristócratas que asistieron. Sale en forma de pliego suelto, y lo recoge también la *Colección de las obras sueltas* (XVII, 387–395). Procedía de un manuscrito de la biblioteca Mayaniana de Valencia. El conocido bibliófilo don Antonio Pérez y Gómez localizó una copia en el Museo Británico (C. 63, a 2).

Dada la ausencia de la condesa de Lemos, doña Catalina Zúñiga, de estas fiestas, Lope se las describe para que, de este modo, se pueda «excusar al Marqués mi Señor de lo que él supiera tan bien hacer en prosa o verso», observa en la dedicatoria. Dos damas con el nombre de «Catalinas» y «dos linajes», aparte del fastuoso evento epitalámico, confinan el motivo de la narración. Catalina es, dentro del texto, el narratorio a quien Lope dirige la descripción, ausente «por culpa de aquel súbito accidente / que pudo entristecer vuestras estrellas» (I, 5). Fuera del texto, es la madre del marqués de Sarria, hija de doña Catalina de la Cerda y de don Pedro Fernández de Castro y hermana del marqués de Denia. Nombres ilustres, palafrenes vistosamente adornados, morriones, penachos, cruces blancas sobre los pechos, picas y celadas, se presentan ante el castillo de Denia. En una galeota llega al rey Felipe entrando en la villa; ésta cubre su llegada con magníficos arcos: «Llegado al fuerte ríndele las llaves, / gran señora, de Denia vuestro hermano / al César español, que con suaves / ojos le mira y con semblante humano». (I, 59). Cohetes, relucientes luminarias, salvas, cajas, voces, trompetas y clarines forman una gran barahúnda cortesana. La bienvenida es social, cósmica y mítica. Las ninfas de la mar «sacaron las cabezas coronadas / de verdes ovas, descubriendo estrellas» (I, 76) por ver tantas bellas damas. Lemas y voces surgen del interior de una cueva augurando un tiempo de felicidad que se inicia con los nuevos soberanos. La pretendida conquista de un fuerte construido a modo de círculo, a orillas del mar, con su puente y su foso, es objeto del gran espec-

táculo. La descripción continúa en el segundo canto a modo de teatro dentro del mismo teatro. El relato es dinámico, visual:

Entran y salen mangas, llegan, tiran,  
ganan, pierden, están, mudan, espantan;  
ya los del fuerte salen y retiran,  
matan, defienden, corren, adelantan;  
(I, 105).

El desarrollo argumental debió de ser simple, carente posiblemente de parlamentos o narraciones. Gritos, exclamaciones, llamadas de aviso, advertencias, pudieron ser el subtexto que dirige la atención de los espectadores. Los episodios centrales son dos encuentros simulados: el asalto y toma de un castillo defendido por los turcos y el pretendido desembarco del famoso pirata Morato. Tal forma de recrearse de cortesanos, nobles y autoridades municipales es frecuente en la España de los Austrias, teniendo como ocasión un evento importante. La ciudad de Toledo celebró, en 1533, con motivo del desembarco de Carlos V en Barcelona, unos festejos semejantes. Dos bandos formados por gremios de artesanos, ataviados a la morisca, simularon también tomar un gran castillo erigido para tal ocasión. Lo defendía desesperadamente el Gran Turco.

Las *Fiestas de Denia* se asientan en tópicos propios del poema épico: 1) *captatio benevolentiae* —«canto humilde por la causa grave»—; 2) alabanza gentilicia —«ínlita generosa Catalina»—; 3) inventario genealógico, y 4) écfrasis. Ésta incluye la descripción de justas entre barcas, torneos, combates fingidos, fuegos de artificio y ficticias escaramuzas entre moros y cristianos; farsas navales y desfiles de carros triunfales. Empresas y representaciones pictóricas forman una vistosa trama bélica y teatral. Lo pictórico y visual se entrecruza con lo verbal: con lemas, motes, emblemas y jeroglíficos. En vez de narrar Lope un simulado combate entre caballeros, describe (o mejor, pinta) la vestimenta que lucen los aristocráticos cortesanos; el color («de azul lleno de plata entró vestido», II, 39), las armas y motes grabados en penachos y celadas. Como final, Villalba representa una comedia que Lope describe a modo de «honesto pasatiempo de hora y media»

(II, 66). La dama ausente, doña Catalina de Zúñiga, puede fácilmente visualizar y tener entera noticia del suntuoso festejo. De ahí la disculpa final: «Señora, perdonad si no he pintado / con más sutil pincel tan ricas fiestas» (II, 86). Juan Vives fue el organizador y Lope su mejor cronista. La *descriptio* se extiende a paisajes, fiestas, jardines, monumentos bélicos y arquitectónicos. Se asocian las *Fiestas de Denia* con otros poemas posteriores de Lope, tales como la «Descripción de la Tapada» (1621), la finca del duque de Braganza en tierras de Portugal, «La mañana de San Juan en Madrid», y con el poema escrito al filo de las *Fiestas de Denia*, la «Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba», que incluye en la «Segunda parte» de las *Rimas* (1604).

La estrofa final del canto II mezcla de nuevo dos figuras femeninas: la dama a quien Lope dedica las fiestas, doña Catalina, y la ausente y lejana, Micaela de Luján, con quien, a estas alturas Lope mantiene una intensa relación amorosa. El peregrino de amor, secretario del marqués de Sarria, camino de la ciudad de Valencia y de la villa de Denia, se ve a sí mismo como peregrino de ausencias, desasosegado, celoso, pues si «todo el mundo alegre vino, / yo sólo soy llorando peregrino».

UN CANTO «EN DISFRAZADO VELO»:

LA HERMOSURA DE ANGÉLICA

*La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* sale de las prensas de Pedro Madrigal, en Madrid, en 1602. Como ya observamos, va acompañada de *La Dragontea*, que Lope había dado a luz en 1598, y de doscientos sonetos. Se imprime de nuevo en Sevilla (1604), en casa de Clemente Hidalgo, y va dedicada a Juan de Arguijo. La primera impresión sale de nuevo en Barcelona, a costa de Miguel Menescal, seguida de una segunda impresión a costa de Juan Amello. En 1605, Juan de la Cuesta edita las dos obras épicas (*La hermosura de Angélica* y *La Dragontea*), ya desprendidas de los doscientos sonetos que acompañaban a la primera impresión. En las primeras estrofas del primer canto, la pluma del poeta, a modo de «ruda Clío», va a combinar la interrelación entre Amor y Marte (I, 4). El narrador asume a lo largo