

del extenso poema, bajo la forma de «gran señor» (XI, 1), la presencia de un oidor que es a la vez vidente del relato, que le presenta a modo de pintura, tapiz o grabado. La identificación del narrador con el autor, «como veréis, señor, de aquí adelante, / si él me tratare bien para que cante» (VII, 1), se establece al identificarse éste con su río y patria, y con el «haber nacido en tu ribera» (VII, 10). En el mismo lugar, Madrid, nace Lucinda.

Lucano sirve de modelo predilecto (más que Virgilio en este caso) del género épico. Está presente en la poética no sólo de *Os Lusíadas* de Camões, sino también —indica Lope— en el *Isidro* y en *La Dragontea*. En el «Prólogo», que dirige al conde de Saldaña, incluido en la *Jerusalén conquistada* Lope es más explícito. Establece la diferencia entre historia y poesía (ya en Aristóteles), y alude al *Isidro* como poema radicalmente diferente. Concluye con grave sentencia recogida de Huarte en San Juan, que «nuevos caminos arguyen más fertilidad de ingenio...». Algo que ya había constatado en el *Isidro*, no porque todo lo que escribiese fuese auténtico (como afirma), sino por las quintillas en que fijó el texto. Es aún más concreto en el prólogo a *La Dragontea*. Diferencia el estilo lírico del heroico. Y dentro de éste reconoce un estilo heroico, otro épico (cosas humildes tratadas heroicamente) y, finalmente, un estilo «mixto» bajo el que encuadra los *romanci* italianos. Lo define a medio camino de los tres modelos: el heroico (Virgilio), el épico–heroico (Homero) y el mixto. Ya Ariosto constata en el *Orlando furioso* la presencia del poeta como un hábil manipulador de textos: «*Di molte fila esser bisogno parme / A conducir la gran tela ch'io lavoro*». Es clave la función metonímica de la tela que se *lavora*, trabaja, organiza, pinta, teje, *taglia*; metáfora a la vez de las otras múltiples lecturas del Lope épico. Asocia el rico motivo de *ut pictura poesis*, ya presente en el soneto de don Mateo Pérez de Cárdenas que incluye en los preliminares de *La hermosura de Angélica*: «Apolo pone duda en si está escrita / o pintada su historia, aunque no niega / que escribe con pincel Lope de Vega, / y con la pluma a la pintura imita». El retrato de damas y caballeros, la enumeración caótica de sus orígenes y estados se va dilatando para llegar al clímax final: al retrato de Angélica (IV, 37–46) y Medoro (IV, 47–50). Arte y

naturaleza logran al unísono la conjunción del perfecto retrato de los amantes. Tal equilibrio lo confirma Lope en varias ocasiones, asentando la definición entre el arte pictórico y el literario: «Bien es verdad que llaman la poesía / pintura que habla, y llaman la pintura / muda poesía, que exceder porfia / lo que la viva voz mostrar procura;» (v, 7). En el mismo sentido es la extensa digresión con que se inicia el canto xi: la polémica sobre la jerarquía entre el arte y la naturaleza, o sobre la voluntad forzada por los hechizos frente a la libertad de ánimo.

Lope está entre los pocos autores que toman la materia ariostesca como base de su ficción para *La hermosura de Angélica*. Las innovaciones de Ariosto, no tanto la calidad épica como la libertad estructural y temática le brindan, de acuerdo con Maxime Chevalier («passion romanesque»), nuevas formas narrativas. Juan Pablo Mártir Rizo recuerda, en la *Poética de Aristóteles traducida de Latín* (1623), las siguientes características del poema épico: narra imitando una acción maravillosa; se logra adquiriendo una suficiente grandeza; trata de personas ilustres, buenas en todo, perfectas; se inicia desde la felicidad y por su mismo valor tiene fin en la felicidad. Se compone de palabras sonoras y graves, de versos sueltos, endecasílabos. Resalta una virtud, y trata de conmover el deseo y el amor al imitar las empresas magnánimas y gloriosas de grandes personas y de buenos y legítimos príncipes. Mártir Rizo ensarta tal principio con el concepto de verosimilitud siguiendo las teorías de los *Discorsi del poema eroico* de Tasso, y el precepto *docere et movere* de la tradición renacentista. Lo deja explícito Lope en el libro iv de *El peregrino en su patria* que, si bien sale en 1604, se escribe durante el período de las obras aquí incluidas.

Dos décadas después de la publicación de *La hermosura de Angélica*, Pedro de Torres Rámila, en su acalorada *Spongia*, detectaba la desarmonía o falta de unidad y coherencia interna del poema épico. El canto xx culmina con la apoteosis genealógica y política del futuro Felipe III. Cierran su final las cuatro damas alegóricas (Justicia, Religión, Paz y Prudencia), quienes anuncian su reinado con la vuelta a la Edad de Oro y con la fulminación del «moro, el turco y el hereje». Ciertamente, los personajes de *La hermosura de Angélica* son descen-

dientes de los héroes del *Orlando furioso* de Ariosto, pero enclavados bajo una lógica narrativa ya distinta. El resorte fundamental es la atracción de Angélica y el enfrentamiento con Medoro. De hecho, otra serie de intertextos mueven la fábula épica cuyas claves narrativas se constituyen, paralelamente, como autobiográficas. Al igual que las *Rimas*, la escritura de *La hermosura de Angélica* coincide con una de las crisis que conmueve la vida de Lope. Recordemos sus amores con Elena Osorio, los libelos escritos contra los Velázquez, el proceso, condena y destierro de la corte, su desposorio con Isabel de Urbina y, muerta ésta en Alba de Tormes, su vuelta a Madrid y nuevos enredos con otro amor: Micaela de Luján, la *Camila Lucinda* de las *Rimas*.

Con razón Lope definía *La hermosura de Angélica* años después, en la memoria autobiográfica de *La Dorotea* (III, iv), de «sujeto amoroso», escrito por «hombros débiles»; es decir, en su juventud. El texto alude también a los posibles sujetos del canto épico: al duque de Alba como modelo real del excelso soldado, y al marqués de Santa Cruz como ejemplo del gran marino. Pese a la queja de Fernando, de ser joven para escribir tan magna empresa, Ludovico le comenta, si bien irónicamente, sobre el tiempo que se invierte en escribir un canto épico en cuyo proceso se crece y se madura, pues «hay mucho intervalo desde el primer diseño a la postrera lima». Consejo que ya había recordado Lope en *La vengadora de las mujeres*: «¿Libro mandas escribir? / Diez años han menester, / si a Horacio se ha de creer». La escritura de *La hermosura de Angélica* coincide con un gran número de sonetos de las *Rimas* y con *La Dragonteá* con la que sale, como ya indicamos, conjuntamente. Es decir, a diez años de su principio (1588), el poema sigue modificándose hasta su publicación. Lo había observado George Ticknor: «el canto número trece y también el veinte tienen pasajes que se refieren a cosas acaecidas durante el reinado de Felipe III». Su intención épica se modifica radicalmente, suplantando este motivo al amoroso. El tópico, conjunción de heroísmo y amor —Marte y Venus de la mano—, lo había asentado Ovidio en su primera elegía de *Amores*, Propercio en sus *Elegías* (II, x), y de nuevo Lope en *La hermosura de Angélica* (I, IX).

La hermosura de Angélica es, pues, un texto agotado por las múltiples relecturas (y reescrituras, si se quiere) que ofrece el género épico. De ahí, tal vez, su escaso éxito. Su enorme extensión (veinte cantos), las distintas digresiones, el caminar apresurado y nervioso por una variada geografía, la ausencia de profundos referentes mitológicos, semejan más bien una novela bizantina al estilo de *El peregrino en su patria* o del *Perisiles y Sigismunda* de Cervantes, que una imitación del *Orlando furioso* de Ariosto. Pero ya el mismo Lope había observado esa estructura deslabazada, en fases, que se va constituyendo como trabajo *in fieri*. Se lo indica a Juan de Arguijo en la dedicatoria: «Había escrito y dirigido estas *Rimas* a la Majestad de Filipe Hermenegildo cuando en sus tiernos años se comenzó a ejercitar en la lección de algunos libros; y faltándome tiempo de corregirlas, han dormido hasta agora, que el amor que a V. M. tengo las ha despertado de mis papeles». Una segunda fase corresponde a los años que sirve al duque don Antonio, en Alba de Tormes, entre 1590 y 1595. La revela el canto (xv, 45): «No muera yo, Gran Príncipe obligado, / sin ver el mundo, como sois mi dueño, / aunque a otra Vega Tormes enseñado, / mientras que canto yo se rinde al sueño». Constituye la tercera, la fecha próxima a 1602, ardiendo Lope por amor hacia *Camila Lucinda*. Lo que cuestiona la afirmación en el prólogo de que *La hermosura de Angélica* fue escrita en 1588, «entre las jarcias del galeón San Juan».

Hace casi siglo y medio George Ticknor adelanta la posibilidad de que a Lope le indujera escribir *La hermosura de Angélica* más que el poema de Ariosto, admirado y leído asiduamente, el gran éxito de *La primera parte de las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, que aparece dos años antes de comenzar Lope su poema. Contrapone, a partir de la misma portada, la «hermosura» a las «lágrimas». Sin embargo, y pese a que Lope afirme que había escrito su *Angélica* en 1588, a bordo del galeón *San Juan*, no fue hasta 1598, es decir, diez años después cuando otorga poder a Pedro Várez de Castro, abogado e impresor, para obtener las licencias necesarias para esta publicación. El retraso se extiende, y la obra no sale hasta 1602, catorce años después de la publicación del poema de Barahona de

Soto. La difusión de ambos textos, su inmediata recepción, les asegura la fina perspicacia crítica de Cervantes. Indica ser Barahona de Soto «uno de los famosos poetas del mundo» (*Don Quijote*, I, VI), y con velada alusión se refiere a *La hermosura de Angélica* al escribir en la «Segunda parte», «... y otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura» (II, I). De hecho, escribiendo el canto II, Felipe III es ya rey de España, «Tercero insigne del mayor segundo, / que en número de reyes celebrados / ha tenido jamás» (II, 1). Lo que contradice la afirmación de Lope de que escribió *La hermosura de Angélica* en el galeón *San Juan*. El canto VII (11) alude de nuevo al «tercer Filipe», lo mismo que el final (xx, 9). En este mismo canto evoca la llegada de la reina Margarita a Valencia, a primeros de 1598, y el recibimiento que el marqués de Denia (xx, 21-22) hizo a los futuros monarcas, asociando de nuevo *La hermosura de Angélica* con las *Fiestas de Denia*. Fija también el final de su escritura al aludir, en las últimas estrofas, a las fiestas de Denia, ya celebradas. Consciente el narrador de la digresión, se pregunta: «¿Mas dónde voy tan lejos del forzoso / asunto de la historia comenzada?» (xx, 22). Texto, pues, de 1588, de 1590 y 1595 y del año próximo a 1602, que acoge otros intertextos como propios: la *Primera parte de las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto sería el más inmediato; el *Orlando furioso* de Ariosto, mediatizado éste por Barahona de Soto, y por las voces narrativas y los narratarios, unos y otros en tiempos textuales distintos.

La hermosura de Angélica es, pues, un extenso empedrado de otros textos: *Orlando furioso*, historia de España, vestigios de novela morisca y bizantina, y, sobre todo, una amplia gama de referencias biográficas, autobiográficas y textuales, presentes en las obras que Lope escribe en los años de su publicación. Veamos algunos ejemplos:

Se destaca el lugar donde nació *Lucinda*: «vio aquel lugar donde nació Lucinda, / tantos años después, porque la viese / quien como yo la amase y lo escribiese» (VII, 9).

Y los idealizados ojos tan presentes en múltiples sonetos de las *Rimas*: «No es tiempo de cantar, Lucinda mía, / tus bellos ojos y mi largo llanto, / que en medio de la mar del Norte fría / la sirena de amor suspende el canto; / voy por la mar

donde a morir me envía / la envidia de mi bien, que pudo tanto» (xiv, 58). El verso «la envidia de mi bien, que pudo tanto» asocia, desde el presente y como reminiscencia del pasado, la cara de dos amadas con frecuencia metáforas de la siempre ausente. Tal es el caso de *La Dorotea* donde se funde la lejana Elena histórica con la mítica Helena, y ambas con la Marta de Nevares (*Amarilis*), muerta a punto de cerrar el texto. La dama presente en *La hermosura de Angélica* es con frecuencia la escucha a quien se dirige el vocativo («Lucinda mía»), y la evocada ya como mito: la Elena Osorio, arrebatada por la envidia, «que pudo tanto». Detrás, y de nuevo, el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, el destierro de la corte, la posible causa de su alistamiento en la Armada, y el inicio de un canto que tiene como frente a tres damas: la literaria («Angélica»), la mítica (H/Elena) —causa y origen del inicio del texto— y la actual e histórica Micaela de Luján (*Camila Lucinda*), escucha y narrataria del recitado épico. La superposición de tales caras (o máscaras) obliga a considerar esa estructura más profunda de *La hermosura de Angélica*. Se interpone el espacio real de la escritura, a bordo del galeón *San Juan*, «en medio de la mar del Norte fría», y el tiempo histórico que tiene como referente a una *Lucinda*, años después de que el texto se hubiese supuestamente cerrado; es decir, entre 1598 y 1602.

Se intercambia también el retrato clásico de la *Camila Lucinda* de las *Rimas*, que refleja la previa descripción de Tisbe: «Eran los bellos ojos de un zafiro / vivo retrato, las dos cejas oro, / la boca hermosa del color de Tiro, / nácar de perlas de mayor tesoro;» (iii, 52). Como *Lucinda*, Angélica es la «gloria de su canto», observa Mateo Pérez de Córdoba en un soneto preliminar. Y casa dentro del retrato convencional los cabellos de la dama y la melena al aire suelta, o bien cortada, «de una cinta de perlas coronada» (iv, 9). El motivo del «cabello» de la dama que ésta peina, y del mismo «peine», fueron extensamente celebrados por la tradición petrarquista. Lo recoge Lope en el soneto de la *Arcadia*: «Iba el amor en él cogiendo en ellos, / las hebras que en el peine deshacía».

Presentes también las figuraciones míticas de Dafne y Apolo, de Paris y Venus (v, 5), del nacimiento de *Lucinda* (vii, 9-10)

y hasta de la figura bíblica de Judit y Holofernes. Se traspasan éstas en famosos sonetos de las *Rimas*. El calco contamina incluso las formulaciones sintácticas equiparables. El inicio de la estrofa 50, del canto xvi, «Querer, y no decirlo, arder y helarse», lo imita el soneto que describe los efectos de la ausencia: «Desmayarse, atreverse, estar furioso».

Las antiguas cuevas de España son los espacios que custodian e inscriben el origen nacional. Sus paredes guardan escrita la memoria del pasado. Tal es la cueva de Toledo en donde Cardiloro va reconstruyendo la historia de la reconquista: de don Rodrigo y el general árabe Muza y de la violación de Florinda (conocida como la Cava). Semeja la urna que, en la *Égloga* II de Garcilaso, describe los hechos del duque de Alba. El relato panegírico, laudatorio, de la casa ducal asocia en *La hermosura de Angélica* la referencia a la casa de Denia y de Lerma (II, 19). Ensalza su origen godo y asocia nombre, genealogía, hechos bélicos y fama. Marca de nuevo una relación con las *Fiestas de Denia*. Angélica en los brazos de Medoro tiene ecos en el famoso romance de Góngora, «En un pastoral albergue»: «Ya le cura y regala entre sus brazos, / ya con la daga en la corteza escribe / sus dulces nombres y amorosos lazos,» (II, 26), y previamente en el *Orlando furioso* (XIX, XXIII–XXIV). La incidencia del verbo «víase», al principio de un buen número de estrofas del canto II, intensifica el valor pictórico de lo descrito como trazado y tejido en un gran tapiz.

Se incide en inventarios de genealogías, de espacios geográficos —ríos, islas, rías, ciudades, puertos, reinos, mares (X, 17–29)— que describe, a modo de gran mural, el narrador. El nuevo César es el «pimpollo soberano» del gran árbol genealógico castellano. Destaca en este sentido la extensa relación donde el sabio Ardano (XV, 27–44, 46) va nombrando ante el moro Rostubaldo, sumido en un profundo sueño, las figuras ilustres castellanas, los hechos heroicos de la Reconquista, la caída de Granada y la llegada de la casa de los Austrias. Semeja la cueva del mago Merlín (*Orlando furioso*, II) en donde Bradamante oye la narración profética sobre la varia fortuna de la casa D'Este.

Por ejemplo, leemos en *La hermosura de Angélica*, «Troya fui yo, que por mí mismo, / como por Etna entraran al abismo»

(III, 3). La Troya sitiada por el enemigo asocia también a la mítica Helena, y a la disputa de dos amantes por la misma dama. Tal referencia se extiende a lo largo de las *Rimas*, con señalados ejemplos. Los sonetos de Lope en torno a las ruinas de Troya forman todo un ciclo. El llanto de Lido ante la muerte de Clorinarda (III) se asocia con la Troya derruida. Se transvasa de nuevo a la autobiografía lírica de Lope y al ciclo de sonetos en torno a las ruinas. La larga experiencia de quien ama (*Belardo*) se dobla en *La hermosura de Angélica*, como exclamación, en el verso, «¡Oh estado miserable de quien ama, / sujeto a tantas suertes de tormentos!» (I, 49). Los ojos tiranos, dentro de la tradición cortés, vida y muerte del amante, con obvia rai-gambre clásica, asocian los de *Angélica*; pero no menos los de *Camila Lucinda* de las *Rimas*, en el soneto que empieza «Hermosos ojos, yo juré que había»; en el que establece el intercambio mutuo de la mirada («Marcio, yo amé y arrepentime amando»); el que describe la «mayor gracia y hermosura» («Ojos de mayor gracia y hermosura»); su ternura y a la vez su dureza («Mano amorosa a quien Amor solía»); el origen de los celos («Circe, que de hombre en piedra me transforma»), que son ofensivos («Del corazón los ojos ofendidos») y hasta mortales («Lucinda, yo me siento arder y sigo»).

Del mismo modo se podría rastrear por las *Rimas* la figuración del amante desposeído, también presente en *La hermosura de Angélica* (xx, 130). A tener en cuenta son las redondillas que Lucinda, en los «preliminares» de *La hermosura de Angélica*, dirige a Lope; las que Angélica dirige a Medoro. El destierro, por ejemplo, del pastor Lucindo (xix, 93–114) establece el contraste entre lo real y lo posible. Y bajo su máscara está también encubierta la historia de Lope con Elena Osorio, su discordia, prisión y destierro. *La hermosura de Angélica* es, pues, un testimonio histórico, sentimental y autobiográfico de la vida de Lope.

De hecho, otra referencia en clave autobiográfica es el matrimonio bien avenido: «Dichoso aquél mil veces, que a su gusto / en santo matrimonio tiene y goza,» (xi, 47). Y lo es la asociación del narrador con el autor; y éste con la Vega que habitó en un tiempo a orillas del Tormes (en Alba de Tormes al servicio del duque de Alba), asociando su ausencia con la de

Garcilaso, también Vega (xv, 45). La alusión a *Lucinda*, «No es tiempo de cantar, Lucinda mía, / tus bellos ojos y mi largo llanto,» (xiv, 58), constata una vez más el «disfrazado velo». «La publicidad de unos amores» y el andar «entre las gentes mudo» (xix, 96), a que alude el pastor Lucindo, remite a las relaciones de Lope con Elena Osorio y a los romances moriscos, enmascarados ambos amantes bajo los nombres de Zaida y Zaide. En el romance «Mira, Zaide, que te digo», éste es acusado de ser «pródigo de lengua» y Zaida le advierte en el romance «Di, Zaida, ¿de qué me avisas», «que si fuera mudo / fuera posible adorarme». Tales amores (de Lucindo en *La hermosura de Angélica*) fueron fábula de la corte («Amé furiosamente, amé tan loco / como lo sabe el vulgo, que me tuvo / por fábula gran tiempo...», (xix, 99). Los infamantes libelos le causan la cárcel «injusta», y el destierro «largo» («Fuime... / que la cadena y grillos arrastrando» xix, 101). El amor trasladado «en otro papel nuevo» es emblema de este cifrar lo imaginado con lo vivido, y esto con lo escrito.

Lope constituye su propio mito sobre la figura de *Angélica* y *Lucinda*, del mismo modo que siglos antes lo erigiera Petrarca sobre Laura, y décadas previas a *La hermosura de Angélica* Garcilaso sobre la figura de *Elisa* (Égloga III, vv. 233–256). La añoranza por la amada perdida o lejana, su nostalgia elegíaca, contaminan la lírica amorosa del siglo xvii. En Lope, como en Garcilaso, lo mejor de su lírica (ciclo de «los mansos», «barquillas», «soledades») se fundamenta en esa profunda relación entre la voz lírica y la pérdida elegíaca de la amada que da origen al canto. Porque todo poeta eminentemente lírico no puede enajenarse enteramente de sus experiencias individuales. Y si bien no cuenta su vida (biografía), ni narra su tiempo (historia), interpreta tránsitos de sus experiencias, bien como procesos mentales e imaginativos, o bien como psicológicos y amorosos. Vive consigo mismo, del mismo modo que lo hace con la sociedad y con su tiempo. La intromisión del yo lírico, dentro y fuera del cuadro amoroso descrito, funciona como un determinante más. La reina de la belleza (*Angélica*), reclinada en «bordada cama», se desama «por un rapaz esclavo», y «que con ceño, cansancio y aspereza / responde sola-

mente si le llama, / y por ventura el brazo le desvía, / cuando abrazalle Angélica porfia» (xi, 30). Ante el rechazo de la caricia, se pregunta el narrador: «¿Qué género se ha visto de tormento, / —(no diré yo que de éste participo) (xi, 31)». El desdén de Medoro hacia Angélica, el rechazo de éste ante el abrazo amoroso, y ante la apasionada solicitud sexual mueve, como si estuviera fuera del texto, al narrador que comenta críticamente. Y es que la actitud de Medoro hacia *Angélica* contrasta radicalmente con la de *Belardo* hacia *Filís*, *Belisa* o *Camila Lucinda*, las damas veneradas en el subtexto de *La hermosura de Angélica*. Belardo es la otra máscara de Medoro: solícito, galante, pero siempre desplazado por otro pretendiente.

La sombra de Mandricardo, rey de Tángier, padre de Cardiloro, que sale del río Guadalquivir para impedir el suicidio del hijo, señalándole la cueva de Ardano (I, 61), sabio en casos de desesperación amorosa, establece de nuevo una obvia reminiscencia con la Égloga II de Garcilaso. Y las ninfas que habitan el río de Sevilla, y que alzan su cabeza para conocer la causa del llanto de Cardiloro (I, 52) con la Égloga III. Lo mismo la figura antropomórfica del río Manzanares, «con sus canas venerables» (VII, 8) asocia el Tormes y el Danubio de la Égloga II. El tópico del jilguerillo cazado con liga (XIII, 20) recorre múltiples textos. Y el vocabulario marítimo enlaza *La hermosura de Angélica* con *La Dragontea* (VII, 21, 30–34); y con el *Isidro*, un detallado inventario de frutas, descritas a base de imágenes cromáticas y táctiles: «La granada, que el pecho se descubre, / el pálido limón y la manzana, / el membrillo desnudo por octubre, / la breva negra, la ciruela cana» (XVI, 10). Tal dependencia establece también otras modalidades literarias y referenciales: la disposición espacio-temporal (*cronotopos*), las digresiones, las fórmulas narrativas, las funciones temáticas y discursivas, los motivos cromáticos y ornamentales, las enumeraciones enciclopédicas (de armaduras, de vestimentas, de cornucopia), las asociaciones contiguas (metonímicas) frente a las establecidas por correspondencias de semejanza (metafóricas), y los múltiples discursos (geográfico, jurídico, filosófico, moral). Lemas (XVII, 21, XVIII, 37), paredes dibujadas con caracteres arábigos (XVII, 25) mitos que sustentan otros mitos,

funcionan a modo de complejo palimpsesto. También lo conforman un cúmulo de múltiples referencias que asocian la edad dorada con el primitivismo idílico y con las faenas agrícolas.

La hermosura de Angélica se funda, pues, en una serie de paralelos míticos, literarios y eróticos: Dafne transformada en laurel (III, 4), la trompa pregonera de la Fama (III, 12), la descripción arquitectónica de un palacio, la conciencia de la digresión (III, 39), el retrato enaltecido de Tisbe (III, 49-56), que perpetúa la tradición de su nariz roma (también en el romance de Góngora). Sobre la hermosura de otras damas sobresale Angélica, y Medoro entre otros caballeros (IV). Escenas eróticas y desnudos femeninos realzan la intimidad amorosa de ambos amantes. Sobre el lecho conyugal, Angélica no duda en descubrir sus «bellos miembros» (XI, 27). Una amada arquetípica (*Angélica*) que se dobla a la vez como figura de otras históricas: de Elena Osorio (*Filis, Amarilis*) y de Micaela de Luján (*Camila Lucinda*). El embarque en el galeón *San Juan* constata un hecho histórico, pero también asocia como consecuencia una desafortunada relación amorosa. El hecho real se formula y se complementa también con el imaginado en donde la amada es otra, y lo es el tiempo de la escritura. Voces, tiempos, espacios, textos, se superponen conjuntamente pero a la vez en oposición. El relato autobiográfico socava la historia tanto literaria como real del canto épico. Pero ésta es a la vez parte de su misma ficcionalidad lírica: de un canto «en velo disfrazado».

ANTONIO CARREÑO

NOTA A NUESTRA EDICIÓN

Transcribimos las ediciones príncipe. En cuanto a las *Fiestas de Denia*, entre la octava que empieza «Que no puedo pintaros el combate» y la siguiente, «Con fuertes pasos y robusto brío» (canto II), se han añadido cuatro estrofas que no constan en la edición de la Biblioteca Nacional (impresa en Valencia), ni en la selección de la *Biblioteca de Autores Españoles*, ni en el texto de las *Obras completas* de Sainz de Robles. Las incluye, sin embargo, la edición facsímil de Antonio Pérez y Gómez. Es decir, la edición *princeps* de la Biblioteca Nacional es copia distinta de la que reproduce Pérez y Gómez. El cajista se saltó las cuatro estrofas en varias de las copias de la misma edición. Hemos verificado una lista de erradas lecturas, presentes en ediciones posteriores, y que se pueden constatar en la más reciente edición de las obras poéticas de Lope, publicadas por la Editorial Aguilar. Corregimos las erratas siempre y cuando sean un mero descuido tipográfico o de otra índole. Respetamos señaladas anomalías ortográficas, necesarias con frecuencia para fijar la rima consonante: así, por ejemplo, en *La hermosura de Angélica*, «Mano» en vez de «Magno», refiriéndose a Alejandro Magno.

Se conservan las formas que tienen interés histórico y lingüístico. Reducimos los grupos alternantes (*s*, *ss*) y modernizamos la ortografía en casos como ‘moça’ (*ç/z*), ‘bolver’ (*b/v*), ‘mujer’ (*g/j*), ‘Iulio’ (*i/j*), ‘seruicio’ (*u/v*), ‘estraño’ (*s/x*), ‘aplazen’ (*z/c*), ‘dixo’ (*x/j*), (*s/z*) ‘safir’, (*x/j*) ‘ximio’. Mantenemos, sin embargo, las formas verbales antiguas con terminación pronominal enclítica (*satisfacelle*, *vencelle*) bien en función o no de la rima, lo mismo que los pretéritos arcaicos tales como *vido* y *trujo*. Modernizamos las formas contractas (*deste*, *dese*, *dél*), la segunda persona del infinitivo, analógica o etimológica (*fuistes*), las metátesis (*decilde*, *miralde*), las formas cultas (*conçeto*, *preçeto*, *dotrina*), el grupo *mn* (*columna* por *coluna*), *bp* (*baptismo* por *bautismo*), *pr* (*propias* por *propias*), el grafema *monstro* (*monstruo*). Fijamos también las vacilaciones vocálicas como en *escuro*, *sospiro*, *albaroto*, *medecina*, *impresa*, *olio*, las alternancias de las formas con —s— (*docientas*) y con —n— (*transforma*). Mantenemos, sin embargo, las formas arcaicas frecuentes en la épo-

ca como *agora*, *sulco* alternando con las actuales (*ansí* y *así*) y las grafías antiguas que testimonian un estado diverso del vocalismo. Conservamos los arcaísmos léxicos como *agüelo*, *güesped*, *alhombra*, *priesa*. Alteramos la forma *-hie* por *-j* (*hieroglífico*), la grafía inicial *—I—* (*Ilope*, *Ierusalén*, *Iericô*), y la conjunción *—y—* ante la palabra que empieza con la vocal *—i—*. A veces la medida del verso exige la eliminación del acento ortográfico y prosódico en grafemas proparoxítonos. Suprimimos las mayúsculas a principio de cada verso (exceptuamos las composiciones en latín), y corregimos los nombres propios con erratas (*Ataneo* por Ateneo, *Loercio* por Laercio, *Plerio Valerio* por Piero Valerio, *Teogastro* por Teofrasto, *Torcato* por Torcuato). Con frecuencia conservamos los participios arcaicos cuando afectan a la medida del verso, tal como *rompido* o reducciones que exigen la medida como *Bencerraje* por *Abencerraje*, *Medor* por *Medoro*. Somos consistentes con la ortografía de nombres extranjeros tal como *Richart* que fijamos en *Richarte*, con los nombres bíblicos (*Abraham*, *Isaac*, *Isaías*, *Moisés*) y otros nombres comunes como *Ildefonso* o *Gabriel*. Sin embargo, dejamos fluctuar nombres como Filipo (con referencia al rey Felipe II), Filipe (a Filipe III) y Felipe, como nombre común. Y mantenemos las formas etimológicas en sus variantes (*agora* y *ahora*, *yerba* y *hierba*, *yelo* y *hielo*, *yedra* y *hiedra*). Completamos las abreviaturas (*V.M.* por *Vuestra Merced*, *V.P.* por *Vuestra Paternidad*) y alternamos las elisiones y contracciones no vigentes. Alfabetizamos siguiendo los criterios actuales en «Inventario» de libros y autores que Lope incluye al final del *Isidro*. En cuanto a la puntuación, tendemos a ser parcós observando la fluidez y ritmo del verso (en la mayoría de los casos endecasílabos). En general suprimimos la coma después de oraciones adjetivas explicativas, o entre sujeto y complemento. Separamos las oraciones coordinadas con punto y coma y usamos los dos puntos al compendiar, resumir o enumerar lo previamente expuesto. En cuanto a la bibliografía, la limitamos a los aspectos más generales tratados en la introducción. En los siguientes volúmenes la ceñiremos a los textos editados, a su contexto literario y al periodo en que se sitúan, dentro de la obra de Lope y ésta en relación con el género que los define.

Seguimos una secuencia cronológica, alternando modalidades líricas y géneros variados (relato épico, hagiográfico, caballeresco, descriptivo) propios del diseño ecléctico, híbrido, del libro del Barroco. Tal diseño cronológico, que se mantiene a lo largo del resto de los volúmenes, con obras representativas, y en un buen caso de difícil acceso, tiene la virtud de alternar, dentro de un espacio de fechas, una gran variedad de formas líricas. Ayuda a fijar la imagen de un Lope en posesión con un sorprendente registro de escrituras poéticas. Agradecemos a Antonio Sánchez Jiménez la ayuda prestada en la preparación de este volumen.

A. C.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

- ANDREWS KENNETH, R. (ed.): *The Last Voyage of Drake and Hawkins*, Cambridge, Hakluyt Society, 1972.
- AZORÍN: *Lope en silueta (con una aguja de navegar Lope)*, Madrid, Editorial del Árbol, 1935.
- ALONSO, Amado: «Vida y creación en la lírica de Lope de Vega», *Cruz y Raya*, 34 (1936), pp. 63–106; reimpr. en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Editorial Gredos, 1955; 3.^a ed., 1965, pp. 108–145.
- ALONSO, Dámaso: «Lope de Vega, símbolo del Barroco», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Editorial Gredos, 1952, pp. 417–478.
- AMEZÚA, Agustín G.: *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Tipografía de Archivos Olózaga, 1935, vols. I–II; *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Artes Gráficas Aldus, III, 1941; IV, 1943; Madrid, reimpr. Real Academia Española, 1989.
- ASENSIO, Eugenio: «España en la épica filipina», *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 66–109.
- BALBÍN, Rafael: «La primera edición de *La Dragontea*», *Revista de Bibliografía Nacional*, VI (1945), pp. 355–356.
- BALL, Robert: «Poetic Imitation in Góngora's *Romance de Angélica y Medoro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 33–54.
- BERGMANN, Emile: «The Painting's Observer in the Epic Canvas: *La hermosura de Angélica*», *Comparative Literature*, XXXVIII, 3 (1986), pp. 270–288.
- BRETON, Nicholas: *A discourse in commendation of the valiant gentleman, maiester Francis Drake, with a reioysing of his happy adventures*, Londres, John Charlewood, 1581.
- CABAÑAS, Maximiliano: «Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones», *Edad de Oro*, XIV (Primavera, 1995), pp. 37–53.
- CASTELLANOS, Joan de: *Discurso de el capitán Francisco Draque*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1921.
- CIROT, George: «Coup d'oeil sur la poésie épique du siècle d'or», *Bulletin Hispanique*, 48 (1946), pp. 294–329.

- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- CARO DE TORRES, FRANCISCO: *Relación de los servicios que hizo su magestad al rey don Felipe II y III, don Alonso de Sotomayor*, Madrid, 1620.
- CARRASCO URGOTTI, M.^a Soledad: *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- CARREÑO, Antonio: *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Gredos, 1979.
- : «Figuración lírica y lúdica: el romance “Hortelano era Belardo” de Lope de Vega», *Hispanófila*, 76 (1982b), pp. 33–45.
- : «Lope de Vega: del canon crítico al poético», *Ínsula*, 520 (abril, 1990), pp. 1–2, 31.
- : «Lope de Vega: poesías y prosas», *Historia y crítica de la literatura española*, 3/. *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, ed. Aurora Egido, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, pp. 94–106.
- CASTRO, Américo, y Hugo A., RENNERT: *Vida de Lope de Vega*, 2.^a ed., Salamanca, Anaya–Las Américas, 1968.
- CHEVALIER, Maxime: *L'Arioste en Espagne (1530–1550). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro–Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.
- COTARELO Y MORI, Emilio: «La descendencia de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 32–56.
- DE LA BARRERA, Cayetano Alberto: *Nueva biografía de Lope de Vega, Obras completas de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, I, 1880–1890; reimpr. Editorial Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, vols. CCLXII–III), 1973–1974.
- DIÁCONO, Juan: *Vida y milagros del glorioso S. Isidro labrador [...] con adiciones por el padre [...] Jayme Bleda*, Madrid, Tomás Junti, 1622.
- DURLING, Robert, M.: *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.
- EGIDO, Aurora: *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- : «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV (Primavera, 1995), pp. 121–149.

- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, S. A. de Artes Gráficas Aldus, 1946.
- : *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946–1958, 3 vols.
- : «Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV (1969), pp. 27–133.
- FERRER VALLS, Teresa: *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books Limited, Institució Valenciana D'Estudis I Investigació, 1991.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis: «Lope de Vega propagandiste nationaliste: “La Dragontea” (1598)», *Hommage des hispanistes français es à Noël Salomón*, Barcelona, Editorial Laia, 1979, pp. 321–333.
- GARCÍA S., Ismael: «La Dragontea, justificación y vicisitudes», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado del Val (ed.), Madrid, Edi-6, 1981, pp. 591–603.
- GARCÍA RODRIGO, María Luisa: «Algunas notas sobre la piratería en *La Dragontea* de Lope de Vega», *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, I, Toulouse–Pamplona, 1996, pp. 329–337.
- GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, introd. Salvador Carreres Zarcas, Valencia, 1926, 2 vols.
- GILSON, Catharine: «Lope de Vega's Female Saints», *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Charles Davis and Alan Deyermond (eds.), Londres, Westfield College, 1991, pp. 93–103.
- GÓNGORA, Luis de: *Obras completas*, Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez (eds.), 3.^a ed., Madrid, Aguilar, 1972.
- JAMESON, A. K.: «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, V (1937), pp. 124–139.
- : «Lope de Vega's *La Dragontea*. Historical and Literary Sources», *Hispanic Review*, VI (1938), pp. 104–119.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo: «Una nota bibliográfica sobre las “Fiestas de Denia” de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, VI (1919), pp. 186–190.

- Justa poética: Justa poética y alabanza que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificación*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620.
- LAGOS, Ramiro: «*La Dragontea* y la huella de Lope en Colombia», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, Edi-6, 1981, pp. 605-621.
- LARA GARRIDO, José: «Fusión novelesca y épica culta en Lope (De "*La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*")», *Analecta Malacitana*, IV, 1, Universidad de Málaga, 1981, pp. 187-202.
- : «*La hermosura de Angélica*, entre Romanzo y Cancionero», *Ínsula*, 520 (abril, 1990), pp. 13-15.
- LÓPEZ GUZMÁN, J. M.: «*La hermosura de Angélica* de Lope: poema nacional y paradigma ariostesco», *Canente*, 2 (1987), pp. 11-36.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Lope: vida y valores*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.): *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1890-1913, vol. IV.
- MÉRIMÉE, Henri: *L'art dramatique à Valencia*, Toulouse, Imprimerie et librairie Édouard Privat, 1913.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan: «El horóscopo de Lope de Vega», *Humanidades*, XV, La Plata, 1927.
- : «Lope de Vega, alumno de los jesuitas y no de los teatinos», *Revue Hispanique*, LXXI (1928), pp. 247-255.
- : «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, LXXIV (1928), pp. 345-572.
- : «Lope de Vega en la "Armada Invencible"», *Revue Hispanique*, LVI (1922), 356-395, reimpr. en *Estudios de literatura española*, La Plata, Biblioteca de Humanidades, 1928, pp. 103-149.
- MIRAMONTES ZUAZOLA, Juan de: «Armas Antárticas», Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 151.
- MONTESINOS, José F.: *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951; reimpr. y añadido como *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca-Madrid, Editorial Anaya, 1967, 2.ª reimpresión, 1969.

- MORBY, Edwin S.: «A Pre-Dorotea in *El Isidro*», *Hispanic Review*, 21 (1953), pp. 145-146.
- MORENO GARBAYO, Justa, y Consolación MORALES BORRERO: «Obras de Lope de Vega en la Biblioteca de Palacio», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXX. 1-2 (1962), pp. 339-392.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Editorial Gredos, 1973.
- OSUNA, Rafael: *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Boletín de la Real Academia Española, Madrid (Anejo XXVI), 1973.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 235-245.
- PIERCE, Frank: «La épica española. Examen crítico», *Homenaje al Dr. Amado Alonso en su cincuentenario 1923-1973*. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Buenos Aires, 1975, pp. 310-331.
- : *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- : «La poesía épica española del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4 (1985), pp. 87-105.
- PRIETO, Antonio: «La poesía épica culta», *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2, 1987.
- : «La poesía épica», *Poesía de la Edad de Oro (Renacimiento)*, Madrid, Taurus, 1988.
- QUINN, David Beers: *Sir Francis Drake as Seen by His Contemporaries*, Providence, Rhode Island, The John Carter Brown Library, 1996.
- RAY, J. A.: *Drake dans la poésie espagnole*, París, 1906.
- Relación: Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622.
- SCHEVILL, Rudolf: «Lope de Vega and the Year 1588», *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 65-78.
- SIMÓN DÍAZ, José: «Impresos del siglo XVI. Poesías», *Cuadernos bibliográficos*, XII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964.

- TICKNOR, George: *History of Spanish Literature*, Nueva York, Harper and Brothers, 1849, 3 vols.
- TOMILLO, D. Atanasio y D. Cristóbal PÉREZ PASTOR: *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1901.
- TRAMBAIOLI, Marcella: «La *dispositio* y la técnica compositiva en *La hermosura de Angélica de Lope*»: *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 359-374.
- TRUEBLOOD, Alan S.: «The Case for an Early *Dorotea*: A Reexamination», *Publications of the Modern Language Association of America*, 71 (1956), pp. 755-798.
- : *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of «La Dorotea»*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de: *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Francisco Cerdá y Rico (ed.), Madrid, Antonio de Sancha, 1776-1779, 21 vols.
- : *La Dragonteá*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1598.
- : *Fiestas de Denia*, Valencia, Diego de la Torre, 1599; ed. facsímil en Lope de Vega, *Obras sueltas*, IV (siglo XVII), Antonio Pérez y Gómez (ed.), El Ayre de la almena. Textos literarios rarísimos, XXVIII, Cieza, «... la fonte que mana y corre...», 1971.
- : *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, Madrid, Imprenta, de Pedro Madrigal, 1602.
- : *Isidro*, Madrid, Luis Sánchez, 1599; ed. facsímil, epílogo de Arturo del Hoyo, Madrid, Tipografía Católica, 1935.
- : *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604.
- : *Romances a las venturosas bodas...*, Valencia, Diego de la Torre, 1599, ed. facsímil en Lope de Vega, *Obras sueltas*, I (siglos XVI y XVII), Antonio Pérez Gómez (ed.), El Ayre de la almena. Textos literarios rarísimos, XIX, Cieza, «... la fonte que mana y corre...», 1968.
- VILLEGAS, Alonso de: *Flos sanctorum: tercera parte*, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1589.
- VOSSLER, Karl: *Lope de Vega y su tiempo*, trad. de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- WEINSTEIN, Donald, y Rudolph M. BELL: *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

-
- WRIGHT, Elizabeth R.: «Epic and Archive: Lope de Vega, Francis Drake, and the Council of Indies», *Calíope*, 3.2 (1997), pp. 37–55.
- : «Virtuous Labor, Country Laborer: Canonization and a Literary Career in Lope de Vega's *Isidro*», *Modern Language Notes*, 114 (1999), pp. 223–240.
- : *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.
- WHITE, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid, Editorial Gredos, 1961, 2.^a 1969.

Este primer volumen de la *Poesía*
de Lope de Vega
ha sido compuesto en los talleres de Cromotex (Madrid).
La encuadernación se hizo en los talleres
de Hermanos Ramos (Madrid).
Se terminó de imprimir en Julio Soto Impresor (Madrid)
en Noviembre de 2002.
La tirada consta de 1.000 ejemplares
numerados en arábigo.

Ejemplar número

642