

ANUARIO

LOPE

DE

VEGA

XI

Anuario Lope de Vega

Anuario Lope de Vega / Editorial Milenio. — C/ Sant Salvador, 8. 25005 Lleida
Núm. 11 (diciembre de 2006). — 25 cm

Departament de Filologia Espanyola de la UAB

Anual. — 25 cm

ISSN: 1136-5773

Editorial Milenio, C/ Sant Salvador, 8. 25005 Lleida
Literatura española. Historia y crítica (860). Revista

DIRECTORES:

Alberto Blecau y Guillermo Serés

COORDINADORES DE ESTE VOLUMEN:

Laura Fernández y Xavier Tubau

CONSEJO EDITOR:

Enrico Di Pastena
Victor Dixon
Margarita Freixas
Luigi Giuliani
María Morrás
Victoria Pineda
Gonzalo Pontón
Marco Presotto
Sebastián Neumeister

CENSORES:

Margaret R. Greer
Giuseppe Grilli
Gerardo Salvador
Nil Santiáñez-Tiò

Agradecemos a María Nogués y Ana Isabel Sánchez la ayuda prestada en las tareas de edición.

La publicación de este volumen del *Anuario Lope de Vega* ha sido posible gracias a las ayudas concedidas al Grup de Recerca Consolidat TETSO por el Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya (2005SGR 01091), y a PROLOPE, por parte del Ministerio de Ciencia y Tecnología (BFF2003-02480).

PROLOPE Departament de Filologia Espanyola de la UAB

Anuario Lope de Vega

© Editorial Milenio

Sant Salvador, 8 - 25005 Lleida

www.edmilenio.com

Tel. (973) 236611 - (973) 247800

Fax (973) 240795

ISSN: 1136-5773

Depósito legal: L-297-1996

Impreso en Arts Gràfiques Bobalà, S.L.

Sant Salvador, 8 - 25005 Lleida

SUMARIO

ARTÍCULOS

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO

La virtud retórica de la claridad en los preliminares literarios de Lope de Vega y Quevedo 9

CHRISTIAN ANDRÈS

A propósito de historia clásica y de historia natural en *La Dragontea* . . . 29

ELVEZIO CANONICA

Usos y funciones del latín eclesiástico en la obra dramática de Lope de Vega 41

ELENA CANO TURRIÓN

«La rosa blanca», de la mitología a Lope 63

MATTHEW J. DEAN

Lope y los límites genéricos 77

VICTOR DIXON

La huella en Lope de la tradición clásica: ¿honda o superficial? . . . 83

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ

Las fuentes clásicas en *Las mujeres sin hombres*. 97

LUIS GÓMEZ CANSECO

Letras divinas y humanas en la *Jerusalén conquistada* de Lope . . . 109

LETRAS DIVINAS Y HUMANAS
EN LA «JERUSALÉN CONQUISTADA» DE LOPE

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

En 1609 se estamparon el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y la *Jerusalén conquistada*. Lope de Vega tenía entonces cuarenta y siete años y aspiraba a consolidar su trono literario. Pero si el *Arte* siguió la estela y el éxito de las comedias, envolviéndolas en un marco teórico, la *Jerusalén* recibió desde bien pronto una ristra abundante de invectivas, burlas y menosprecios. La explicación de tanto ataque está en que el poema era hijo del tanteo y de una experimentación literaria que alcanzó no sólo a Lope, sino a otros muchos escritores entre fines del siglo xvi y comienzos del siguiente siglo. Como el *Guzmán*, el *Quijote*, las primeras *novelle cervantinas*, *El viaje entretenido* o *El peregrino en su patria* del propio Lope, la *Jerusalén* también participaba de un afán colectivo por reinventar los géneros y deshacer las lindes que para ellos habían establecido las poéticas tradicionales.

Con clara conciencia del artificio, Lope clasificó su engendro como «epopeya trágica», tal como explica —más bien menos que más— en el prólogo: «...a mí me ha sido fuerza, respeto del escribir tragedia, para que se entienda la intención de mi escritura y que mi poesía en esta materia es trágica, de cuyas alabanzas bastantemente habla Aristóteles en su *Poética*.¹ Es decir, que su epopeya tenía parte de tragedia al modo de la concepción aristotélica, con un batiburrillo que también había defendido en el *Arte nuevo*.² Lo bueno es

1. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, pp. 29-30. Joseph Gariolo explica el adjetivo «trágica» que acompaña a «epopeya» como justificación de una trama en la que la ciudad de Jerusalén permanece bajo dominio árabe a causa de los pecados cometidos por los cristianos. Al mismo tiempo añade que Lope «does not want to write an epic in the style of the classics, like Homer and Virgil, but an epic *sui generis* that has no precedent in literary history» (*Lope de Vega's 'Jerusalén conquistada' and Torcuato Tasso's 'Gerusalemme liberata': Face to Face*, Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 173-174).

2. Con el argumento tan lopesco de que «aquesta variedad deleita mucho», Lope defendió la convergencia de géneros, tonos y asuntos entre comedia, tragedia y epopeya (Cfr. Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 178. Véanse asimismo vv. 88-96 y 174-178). En la misma dirección insistiría

que inmediatamente viene a justificar la novedad del poema con su pizca de censura al principio de imitación y con no poco de psicología barata de la que propio Lope, como siempre, sabía algo más que bien parado:

Y así dice el doctor Huarte que a los que carecen de invención no se le había de permitir escribir libros, porque no hacen más de dar círculos en las sentencias de los autores graves y volver a repetir lo dicho; pues los nuevos caminos arguyen más fertilidad de ingenio y hallarse el ánima racional en el cerebro más bien organizado y templado.³

Está claro que el señor de Vega quiso romper con los moldes conocidos hasta entonces para el género. Por eso se han encontrado rastros picarescos, novelescos o pseudohistóricos en la obra.⁴ Y es que Lope convirtió su epopeya en miscelánea con la intención de presentarse a los ojos del lector como poeta, erudito, gramático, humanista, romancista, teólogo e historiador. La épica se transformaba así en un espacio culto en el que todo era posible. En sus labores de cortesano, el poema pudo servirle para medrar, presentándose ante la nobleza y ante el rey Felipe III como defensor de España, pues, como él mismo aseguraba, su «primera idea fue celebrar la patria».⁵ Pero la ocasión ofrecía a la vez un campo amplio y abierto para la experimentación literaria. Cuatro años antes, también Cervantes había buscado en la épica un «largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma» y donde poder mostrarse al tiempo «épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria».⁶ Lo cierto es que las intenciones literarias casi nunca están ausentes en la obra de Lope, que tocó casi todos los géneros conocidos y que aspiró decididamente a renovarlos. Bien es verdad que no siempre con acierto. En cualquier caso, entre 1604 y 1609 el Fénix se encontraba en

años después al trazar los paralelos entre comedia y novela en *Las fortunas de Diana*, donde asegura que tienen «las novelas los mismos preceptos que las comedias» (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 103).

3. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 31.

4. Cfr. José Lara Garrido, «Fusión novelesca y épica culta en Lope (De *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*)», *Analecta Malacitana*, IV (1981), pp. 187-202; E. R. Wright, «Entre épica y picaresca: la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Isaias Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Juan de la Cuesta, Newark, 2004, II, pp. 589-594; y F. Guillén, «Historia y poesía en el Renacimiento: El prólogo de la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*, ed. Gregorio C. Martin, Department of Modern Languages, Duquesne University, Pittsburgh, 1988, pp. 73-79.

5. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 32.

6. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, xlii. Cfr. D. Eisenberg, *La interpretación cervantina del «Quijote»*, Compañía Literaria, Madrid, 1995. En el prólogo al poema, Lope se excusa: «No querría que fuese parto monstruoso», entendiéndolo por tal la mezcla inarmónica de lo diverso, y más adelante se justifica: «...siendo la poesía de tantos géneros —cómica, yámbica, trágica y épica—, así podrá introducir y mezclar las personas y los nombres» (Lope de Vega, *Jerusalén*, I, pp. 20 y 25).

un proceso de experimentación que acaso tuvo su primer fruto completo con la mixtura genérica del *Peregrino en su patria* y que se confirmó en este ejercicio épico.

La cuestión está en saber qué pretendía conseguir Lope con la *Jerusalén conquistada*, al menos desde el punto de vista literario. Me parece que su intención fue plasmar un nuevo modelo conformado, en cierta medida, por cuatro géneros preexistentes. En primer lugar y por supuesto, la épica que sirvió de soporte temático y formal a todo el entarimado, y que fue uno de los puntos de referencia esenciales para la renovación genérica que se estaba produciendo en la ficción española. El segundo apoyo se encontraba en la poesía bíblica, con la que Lope ya había tenido sus devaneos en las *Rimas* y que mantiene, para la *Jerusalén*, sus principales anclajes en el Antiguo Testamento y, de modo específico, en los libros proféticos y el *Cantar de los cantares*. Un tercer modelo al que acudió el poeta para fraguar su invención abarca desde las misceláneas a los libros de erudición, pues quiso convertir su poema en un cajón multiusos donde habrían de caber todo tipo de noticias y curiosidades, puntualizaciones geográficas o astronómicas, botánica, pinitos teológicos, disquisiciones filosóficas, notas de mitología, alardes en varias lenguas y muchas cosas más. La cuarta y última pauta a la que Lope se atuvo fue la de los *commentaria* y las *annotationes*, es decir, los libros que comentaban, glosaban y explicaban textos originales ya fueron clásicos o bíblicos, y cuyo patrón ya habían aplicado el Brocense y Herrera para elaborar sus comentarios de fuentes, tópicos y figuras en la poesía de Garcilaso. A este respecto, hay que insistir en que, tanto en ésta y como en otras obras de Lope, las acotaciones formaban parte del mismo texto literario con iguales prerrogativas que las octavas de la narración en verso.

«BERZAS CON CAPACHOS»

En esa marmita, la *Jerusalén* adoba un potaje en el que se religan las letras divinas y las humanas, la materia cristiana y la clásica en una suerte de épica sagrada, aunque castrense. De hecho, es más que posible que Lope eligiera el tema no sólo por imitar a Tasso o por ensalzar la patria, pues lo mismo pudiera haberlo hecho en otro paisaje, por más que entre los títulos de Felipe III estuviera el de Rey de Jerusalén. Pero es que un espacio narrativo que abarcaba el Mediterráneo y Tierra Santa le habría de permitir alardes eruditos, bíblicos o teológicos que en otros territorios hubieran sido impensables. Hacia esa búsqueda mezcla de erudiciones apunta la aprobación de fray Hortensio Félix Paravicino: «No hallo en él cosa que ofenda a la doctrina católica y piedad de costumbres, antes una lección muy grande, con no menor seguridad de las letras sagradas».⁷ Y el propio Lope lo confirma en el prólogo dirigido a don Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña: «No quiero cansar a V. Excell. Para cuyo

7. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 9. Recuérdese que Paravicino resulta muy elogiado en los versos de la obra. Cfr. *Ibid.*, II, 376, 11.

milagroso ingenio, justa elección, desapasionada censura y conocimiento de las divinas y humanas letras, pudiera haber excusado tan largo prólogo». ⁸ La fórmula se repite en las anotaciones o en el texto de la *Jerusalén*, donde se señala a Fedra como ejemplo «en las humanas y en las divinas letras» o donde se busca esa doble autoridad: «No hay hierba o piedra que al amor resista/ como otro amor, advierten las historias/ humanas y divinas». ⁹

La envoltura del libro también insiste en la conjunción. En la portada, junto a una cita de la *Praefatio* de san Jerónimo al profeta Isaías, ¹⁰ se utiliza como empresa la figura mitológica de un centauro flechador con una divisa cristianizada: «Salubris sagitta a Deo missa», esto es, 'la saeta de la salvación enviada por Dios'. También el colofón aparece coronado con la máxima «Soli Deo honor et gloria», procedente de la epístola de san Pablo a Timoteo 1, 17, a la que flanquean dos textos virgilianos; a la izquierda y aludiendo a la vertiente lírica de la *Jerusalén*, el verso quinto de la égloga II, «Montibus et silvis studio iactabat inani»; a la derecha y como soporte épico, el inicio apócrifo de la *Eneida*: «at nunc horrentia Martis arma virumque cano». La cita procede de los versos que algunos copistas antepusieron al poema virgiliano:

Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena
carmen, et egressus silvis vicina coegi
ut quamvis avido parerent arva colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma virumque cano. ¹¹

Lope volvió sobre estos versos en el epigrama preliminar que dedicó al rey Alfonso VIII para subrayar el contraste de su poesía anterior con la épica de la *Jerusalén*, trazando un buscado paralelo entre el poeta latino y él mismo, pues ambos, nacidos en diversas Mantuas, habían abandonado la lira pastoril para entonar cantos guerreros:

Illa ego quo potero celebrabo carmine, Musae
Parce meae, noster carmina spirat amor.
Mantua me genuit Tarassia, debuit illa
Qua genitus quondam Tityrus arte potens.
Me Manzanares vidit sub rupe canentem
Rustica arundineis carmina facta modis.
Nunc opus heroum divinaque bella tonamus,
Qua vagus aurífero voluitur amne Tagus. ¹²

8. Ibid., I, p. 31.

9. Ibid., II, 37 y 275.

10. «Legant prius, et postea despiciant, ne videantur non ex iudicio, sed ex odii praesumptione ignorata damnare» (*Opera omnia Hieronymi*, en *Patrologia latina*, XXVIII, col. 0773a).

11. Sobre estos versos que se encuentran en algunos manuscritos y que tendrían una más que considerable fortuna literaria, véase el comentario de John Conington, Henry Nettleship y F. Haverfield al verso primero de la *Eneida* (<http://vergil.classics.upenn.edu>).

12. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 33. Traducción: «Aquellas yo celebraré con el canto que pueda;/ perdona a mi musa, nuestro afecto inspira los versos./ La Mantua tartesia me dio a luz;

Esas «divina bella», las sacras guerras mencionadas en el epigrama, parecen aludir a un libro varias citado en los ladillos de la *Jerusalén*, *La sacra impresa e guerra di Terra Santa, l'acquisto, la perdita di Gierusalemme...* de Paolo Emilio; ¹³ y es que la condición de 'guerra' simultáneamente 'santa' que tuvieron las Cruzadas es la que da lugar a la mezcla de fuentes y modelos clásicos junto a los arsenales bíblicos. Un excelente ejemplo de la voluntad de establecer vínculos literarios entre el mundo pagano y el cristiano lo encontramos en una octava del libro XVI, en la que Chipre, lugar de nacimiento de la Venus Cipria, se presenta como símbolo del amor humano frente al amor divino que se cifra en la Jerusalén bíblica:

Chipre vio libre amor mortal tirano,
Jerusalén amor divino herido.
A muchos vendió en Chipre amor tirano,
y fue en Jerusalén amor vendido.
Chipre con interés venció su mano,
Jerusalén le vio no solo asido
por la mano en la cruz al amor santo,
mas por los pies con que nos busca tanto.

En Chipre hirió el amor los corazones,
pero en Jerusalén fue herido y muerto.
En Chipre puso amor viles prisiones
y fue en Jerusalén preso en un huerto.
Allá son vanidad sus pretensiones
y aquí su premio, como Dios es cierto.
Allá si muere, nunca resucita,
y aquí está el nido, que el fenicio imita. ¹⁴

debió hacerla aquella/ en la que en otro tiempo nació Tíro poderoso por su arte./ El Manzanar me vio cantando bajo la roca/ cantos rústicos tañidos con ritmos pastoriles./ Ahora entonamos la obra de los héroes y sacras guerras,/ por donde el Tajo errante discurre con aurífera corriente'. Recuérdese que algunos humanistas se referían a Madrid como *Mantua Carpetanorum*.

13. Se trata de *La sacra impresa e guerra di Terra Santa, l'acquisto, la perdita di Gierusalemme e di tutti i stati di Soria descritta da Paulo Emilio... dalle Croniche di Francia. Ridotta... e tradotta dalla latina in lingua volgare da Francesco Rachio*, Antonio de'Bianchi, Turín, 1590.

14. Lope de Vega, *Jerusalén*, II, p. 243. Junto a la primera mención de la isla, Lope anotó: «Chipre, isla en el mar Mediterraneo; llamase antiguamente *Macaria*, id est *Beata*. Tiene de circuito 427 M pasos, y de largo docientos mil. De su fertilidad, Amiano Marcelino. Es consagrada a Venus: *Et Veneris tellus pulcherrima Cipros*. Mant.» (Ibid., I, p. 499). Joseph Gariolo ha llamado la atención sobre esta estrofa como comparación del amor de Venus y el de Cristo (*Lope de Vega's Jerusalén*, p. 129). Ese buscado contraste se extiende a un parangón frecuente entre lo antiguo y lo moderno. Así, en el catálogo de héroes del libro XIX las referencias clásicas o bíblicas sirven como sobrepajamiento para los héroes cristianos: se compara a Ruy Téllez Girón con Alcides, a Moscoso de Altamira con un «Aquiles nuevo», Beatriz es tenida «por segunda Nicóstrata», Pardo de la Casta compite con Marte y con Perseo, y el portugués Payo Silveira aparece como un nuevo Josué. Por si fuera poco, el «siempre lamentable Guadalete», lugar de la derrota del rey don Rodrigo, se presenta como continuación del mitológico e infernal Lete. Cfr. Lope de Vega, *Jerusalén*, II, pp. 352-361 y I, p. 247.

Con ese propósito de mixtura y contraste, Lope imitó o parafraseó con frecuencia a los poetas latinos, al mismo tiempo que acudía a los modelos que le ofrecía la Biblia, sobre todo, a los salmos, los libros proféticos y el *Cantar de los cantares*. Entre otros muchos ejemplos, los versos dedicados a la boda de Conrado e Isabel remedan directamente este epitalamio bíblico: «Una litera se hizo el rey Salomón/ de maderas del Líbano,/ con columnas de plata,/ respaldo de oro,/ sitial de púrpura», que Lope convirtió en:

La cama era un jardín que las cortinas
de mil yerbas y flores matizadas,
claveles, manutisas, clavellinas
mostraban de oro y púrpura labradas.¹⁵

La descripción de Cristo como Esposo en el libro XVII, «el que tiene los ojos de palomas / y del labio de lirio veinte aromas», repite dos lugares del *Cantar*: «tus ojos son palomas» y «sus labios, rosas, destilan mirra que fluye».¹⁶ Las referencias a los salmos y a los profetas son continuas en el poema, como en el comienzo del libro II, cuyas cuatro primeras octavas siguen de cerca el capítulo noveno de Jeremías:

¿Quién dará un mar a mi llorosa frente?
¿Quién a mis ojos tristes, sacra Elía,
de lágrimas amargas una fuente
para llorar tus muertos noche y día?
El llanto de los montes y la ardiente
llama voraz, que el cielo airado envía,
así le agrada, que aun apenas queda
quien habitar tus posesiones pueda.¹⁷

Lo mismo ocurre con las octavas finales de los diecinueve primeros libros, en las que la ciudad aparece como interlocutor y el poeta asume la voz de intermediario entre Jerusalén y la divinidad: «Llora, Jerusalén, que en triste olvido/ ponen al Dios que en la egipcia tierra,/ en Cham hizo grandezas tan extrañas/ y abrió camino al mar por sus montañas».¹⁸ Con la intención de

15. *Cantar de los cantares*, 3, 9-10. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 197.

16. *Cantar de los cantares*, 4, 1 y 5, 13. Lope de Vega, *Jerusalén*, II, p. 320.

17. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 79. Las otras tres estrofas continúan el tono profético: «De ti se huyeron, al ponerse Cintio,/ desde el ave del cielo hasta la fiera./ Ya con agua de yel y amargo absintio/ tu pueblo vivirá para que muera./ El fuego hará de ti metal corintio,/ corriendo el bronce como blanda cera,/ porque anduviste por Baalim perdida/ y en ídolos falaces divertida./ Montes de arena y cuevas de dragones/ serán ya tus lugares y, abrasada/ como Libia en sus ásperas regiones,/ no volverás a verte cultivada:/ ¡Oh gran Señor!, cuando estas maldiciones/ oyó de ti Jerusalén sagrada/ eras león castigador severo:/ ¿cómo llegan aquí si eres Cordero?/ Vuelve a mirar Señor, que está vengada/ tu muerte en los culpados de tu muerte,/ y que es de tus amigos habitada/ Sión gloriosa en tu obediencia advierte./ Levanta ya la fulminante espada/ que tantos rayos iracundos vierte./ Mira que aquí naciste y que este suelo/ se aprecia de tu patria como el cielo».

18. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 146.

subrayar ese vínculo con la poesía bíblica, Lope citó expresamente a varios profetas —Isaías, Jeremías, Ezequiel y Baruch— en esas estrofas finales de cada sección.¹⁹ Sólo en la última estrofa del libro se cambia de interlocutor para implorar la piedad divina:

De pocos ha de ser mi voz oída;
pasen los tiempos, y será estimada,
que tienen poco crédito en la vida
del dueño o ya la pluma o ya la espada.
¡Oh, gran Señor, tu voluntad cumplida,
duélete de Sión, y la sagrada
Jerusalén entonces, más seguros,
podrá redificar sus altos muros.²⁰

Como el propio Lope hace saber por medio de los ladillos, los cuatro últimos versos de la obra remiten al salmo 50, 20, «Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Ierusalem», y al 146, 2, «Aedificans Ierusalem Dominus».²¹ Por su parte, la acotación de la primera parte de la estrofa busca su procedencia en dos poetas de la tradición clásica como Ovidio y Estacio: «Famaque post cineres maior venit. Ovid. 4. de Ponto. Et meriti post me referentur honores. Est. En el fin de la *Tebayda*». Con la referencia a las *Epistulae ex Ponto* IV, 16, 2, Lope quiso subrayar su propia condición —más imaginada que real— de exiliado en su propia patria a causa la envidia ajena, a la que había aludido pocos versos antes: «Yo siempre de la envidia perseguido,/ peregrino en mi patria y desterrado».²² Por su parte, el verso XII, 818 de la *Tebayda* apunta a un modelo épico suficientemente sofisticado, como el de Estacio. En cualquier caso y dada la importancia simbólica que tiene la última estrofa del poema, hay que suponer que Lope quiso subrayar, una vez más y como colofón, la doble base literaria —bíblica y clásica— sobre la que edificó su obra.

La imitación de los modelos clásicos y las alusiones a la literatura o las mitologías griega y latina se siguen a lo largo de los veinte cantos, aunque tienen una relevancia especial dos estrofas recogidas en el libro VI que usan del latín como lengua literaria compatible con la castellana. Esas dos octavas reales latinizadas fingen reproducir un supuesto epitafio del rey godo don Rodrigo:

Hoc iacet in sarcophago Rex ille
penultimus Gothorum in Hispania,
infelix Rodericus: viator, sile,
ne forte pereat tota Lusitania.

19. Cfr. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, pp. 306 y 431 y II, pp. 44 y 130.

20. Lope de Vega, *Jerusalén*, II, p. 433.

21. *Ibid.*, II, p. 433. Aunque la acotación editada por Entrambasaguas remite al salmo 164, se trata de un error.

22. *Ibid.*, II, p. 433.

Provocatus Cupidinis missile
telo, tam magna affectus fuit insania,
quam tota Hiberia vinculis astricta,
testatur moesta, lachrimatur victa.
Execrabilem Comitem Iulianum
abhorreant omnes, nomine et remoto
patrio appellent Erostratum Hispanum,
non tantum nostri, sed in orbe toto.
Dum currant coeli sidera, vesanum
vociferent, testante Mauro et Gotho.
Cesset Florindae nomen insuave:
CAVA, viator, est; a CAVA cave.²³

Lope de Vega acudió a uno de esos epitafios que increpaban al viajero y de los que él mismo habría de burlarse en *La Dorotea*, donde Ludovico afirma: «Estoy tan pudrido de ver que en todos los epitafios ha de entrar el caminante, que he jurado no leer ni oír alguno que le tenga».²⁴ Pero lo que en 1632 le habría de parecer abominable, no tuvo inconveniente en convertirlo en pasaje señalado de su obra magna una veintena de años antes. El recurso, que, como ya señaló don José Manuel Blecua, tenía su antecedente clásico en la Antología Platina y en las *Noches áticas* de Aulo Gelio,²⁵ se adorna con alguna alusión más a la tradición greco-latina, como la del «dardo arrojado de Cupido» o el rebautizo del conde don Julián como «Erostrato hispano», en recuerdo del pirómano de Éfeso. No sé si ese «nomine et remoto patrio» pudiera entenderse como donaire hacia lo que el propio Lope estaba haciendo con estos versos escritos con lengua latina, pero en perfectas octavas castellanas, que tienen su cenit, como tantas veces ocurre su poesía, en los versos finales, donde también la hija del conde cambia de nombre, al menos, dos veces. Del original Florinda, que se pretende «insuave» a pesar de connotación primaveral,²⁶ se acude al nombre tradicional de la leyenda, el de la Cava, que luego se relaciona, en una tremenda ocurrencia, con el «Cave canem» latino, convirtiendo a la ex-doncella en poco menos que una perra.

23. *Ibid.*, I, p. 248. Traducción: 'En este sarcófago yace el rey aquel/ penúltimo de los godos en España./ el infeliz Rodrigo: caminante, calla./ no sea que acaso perezca la Lusitania toda./ Atizado por el dardo arrojado de Cupido./ tan grande fue la locura del deseo/ que toda Iberia forzada por cadenas./ da testimonio de tristezas, llora las derrotas./ Al execrable conde don Julián/ aborrezcan todos, y con nombre extraño/ a la patria lo llamen Erostrato español/ no sólo los nuestros, sino en todo el orbe./ Mientras se muevan los astros celestes, loco/ lo llamen a gritos, siendo testigo el moro y el godo./ Cese el nombre triste de Florinda./ Es la Cava, caminante; de la Cava cuidate'.

24. Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Cátedra, Madrid, 1996, p. 380.

25. Aulo Gelio, *Noches áticas*, I, 24: «Epigramma Pacuvii verecundissimum et purissimum dignumque eius elegantissima gravitate: "Adulescens, tametsi properas, hoc te saxulum rogat./ Ut sese aspicias, deinde quod scriptum est legas./ Hic sunt poetae Pacuvi Marci sita/ Ossa. Hoc volebam nescius ne esses. Vale"».

26. Lope se atuvo en no pocos de sus textos a la invención del morisco Miguel de Luna, que en su *Historia verdadera del rey don Rodrigo compuesta por Abulcasis Tarif* (1592 y 1600) fantaseó que el nombre de la Cava había sido Florinda. Cfr. M. Menéndez Pidal, *Floresta de leyendas heroicas españolas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, II, pp. XLV y LVII-LVII.

El alarde le trajo a Lope de cabeza. Estos latinicos dieron solaz abundante a contemporáneos como don Juan de Jáuregui, que, en *Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza*, confesaba: «...no me doy por contento, ni pienso saber más latín que *Castilla me fecit*. No tendrán jamás otra marca los filos de mi lengua. Queremos antes Vm. y yo ser necios en lengua materna que discretos en todas las del mundo». El autor de la censura anónima «A la *Jerusalén* de Lope» parece reservarse para disfrutar del embate con más sosiego: «f. 137, 3 Dos octavas latinas. Aún menester censura».²⁷ Y es posible que se tomara el tiempo de hacerlo, porque, como ya señaló Entrambasaguas, Lope tuvo que salir al paso. Lo hizo en la dedicatoria a Tomás Tamayo de Vargas de la comedia *El cuerdo loco*, donde se arranca con un desmesurado derroche de erudición filológica para justificar un error gramatical en sus octavas:

Mi *Jerusalén* padece: algunos no tienen por poema el que no sigue a Virgilio; digo yo que volver a escribir su historia sería acertado, pues no conocen que las imitaciones no son el mismo contexto, sino la alteza de las locuciones, términos y lugares felizmente escritos, las sentencias, el ornamento, propiedad y hermosura exquisita de las voces. En dos estancias latinas del libro sexto dije: «Missile telo». Buscó la *i* un docto que no sabía cuán ordinaria cosa es en ella mudar la *e* en *i* y la *i* en *e*, como se ve en Ovidio, en la Epístola de Paris a Elena: «Hoc mihi non recolo fore, ut a celeste sagitta». Aquí está *celeste* por *celeste*. Pues ¿qué más tiene *Missile*? Y no hay que decir que es yerro de la impresión; que no consta el verso de otra suerte. Idem in *Epist. ad Her.*: «Hument incultae fonte perenne genae». Lucrecio, en el libro VI, *Cupedo* por *Cupido*: «Et finem statuit Cupedinis, atque timoris». De la *e* en *i*, Ausonio, en la imagen de la ocasión: «Occipiti caluo». Plauto: «Sorti sum victus». Varrón, en el libro 5 de la Lengua latina: «In campo cum prima luci». Como *Vesperis pro Vespere*. Y en las inscripciones antiguas: *Deana* por *Diana*, *Dolea* por *Dolia*, *Genitrix*, *Mereto*, *Soledas*, por *Genitrix*, *Merito* y *Solidas*, *Cauias*, *Camina*, *Mircurius*, *Pontifex* por *Caveas*, *Camena*, *Mercurius* y *Pontifex*, como se hallaron muchas en el índice de Sinecio. Más se espantara este lego objetador si yo hubiera hecho alguna paragoge o aducción, «qua fini iungitur aliqua sillaba», como *Dicier* por *Dici*. Horatio a Filida, Od. XI: «Amet immolato. Spargier agno». La razón de colocar bien una oración, dice Dionisio Halicarnaseo que se conoce, «ex aspero aut molli concursu literarum». Y así se ve con cuánta más elegancia está *Missile* que *Missili telo*, como se ve en su pronunciación.²⁸

Tal despliegue de latines escrito en defensa propia once años después de que saliera la *Jerusalén* continúa y complementa el que ya había hecho en las acotaciones que adornaban el libro. No es casual que el número de ladillos en la *Jerusalén* sobrepase de largo los dos mil, cuando en otros libros que también aspiraban a la erudición, como *El peregrino en su patria*, apenas alcanzan los sesenta. Pero es que estas glosas, lejos de ser piojos pegadizos,

27. J. de Entrambasaguas, «Estudio crítico», en Lope de Vega, *Jerusalén*, III, p. 382 y 412.

28. Lope de Vega, *El cuerdo loco*, en *Comedias*, VII, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1994, p. 808. Cfr. J. de Entrambasaguas, «Estudio crítico», pp. 93-95.

se integran como un elemento propio de la creación literaria, que amplían su campo genérico desde la épica al tratado erudito o al comentario. Por otro lado, las notas abrían un extensísimo campo que daba lugar no sólo a la erudición bíblica o clásica, sino a cualquier conocimiento de la época. Para empezar, la ubicación geográfica del texto, entre el Mediterráneo y Palestina, abarca lo greco-latino y lo judeo-cristiano, lo que dio a Lope repetida ocasión para revisar la geografía mitológica por un lado y, por otro, los difundidos itinerarios de Tierra Santa. Al mismo tiempo, las digresiones propias del género épico le permitieron introducir alusiones más que peregrinas, que, con frecuencia, sólo tienen justificación como excusa para la existencia de la glosa.

Las *sententiae* del texto venían acompañadas por su fuente en la nota, donde también las figuras retóricas encontraron análisis. Sirva de ejemplo el parlamento del libro XI, donde Ismenia habla consigo misma y el poeta anota: «Prosopopeya continens. Nam constat perpetua et non interrupta sermonis continuatione».²⁹ Las alusiones mitológicas, por muy sofisticadas o cultistas que resulten en los versos, alcanzan su explicación en los márgenes. Así versos en buena medida gongorinos, como «La estrella de la frente de Medusa/ que vio el escudo como atlante moro/ tramontaba del mar la luz difusa/ del hijo bello de la lluvia de oro», se iluminan con una apostilla astronómica: «Perseo puesto en el cielo por los astrólogos con veintiséis estrellas».³⁰ Como era de esperar la historia bíblica, a la que Lope fue aficionado, tiene abundante espacio en las anotaciones y son varios los pasajes que acopian nombres del Antiguo Testamento, al modo en que aparecen en el soneto final de las primeras *Rimas*, ese de «Siempre te canten santo Sabaot», que Góngora remedió en su «Embutiste, Lopillo, a Sabaot/ en un mismo soneto con Ylec». Especialmente llamativo por la acumulación de datos es el episodio del libro IV en el que la propia Jerusalén hace un repaso del pasado hebreo, aunque en otros momentos de la obra Lope también encontró resquicio para describir por extenso el Templo de Salomón o para informar al lector de las medidas exactas del sepulcro de Cristo: «Tiene el Santo Sepulcro nueve palmos de largo y tres de ancho».³¹ En los márgenes de la *Jerusalén* pueden hallarse además breves compendios de teología y filosofía,³² notas de emblemática que aluden a Alciato,

29. Lope de Vega, *Jerusalén*, II, p. 439.

30. *Ibid.*, II, pp. 365 y 495.

31. *Ibid.*, II, p. 347. Para el pasaje del libro IV, véase I, pp. 151-156; el Templo de Salomón, en I, pp. 121-127. Recuérdese que en 1593 se publicaron las *Antiquitatum Iudaicarum libri IX. In quibus praeter Iudaecae, Hierosolymorum, ac Templi Salomonis accuratam delineationem praecipui sacri ac profani gentis ritus describuntur* de Arias Montano, que recogía e ilustraba el *Apparatus de la Biblia Regia*, con una atención al Templo de Jerusalén, y que entre 1596 y 1604 vieron la luz los tres famosos volúmenes de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbi ac templi hierosolymitani* de Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando.

32. En varios lugares y probablemente bajo la influencia de la controversia *de auxiliis*, Lope se ocupó de la predestinación, como en el libro I: «El hado es en dos maneras, particular, que es la constelación en que uno nace, y universal, que es el orden inmutable de las cosas. Lelio Boni, *Lección quinta*, cap. 6. Mas según nuestra verdad católica ninguna cosa pende del hado ni de la fortuna, sino de la voluntad de Dios». También en el segundo canto apunta: «De sus

Jovio o Pierio Valeriano,³³ precisiones de geografía hispánica,³⁴ curiosidades zoológicas,³⁵ costumbres exóticas,³⁶ pasajes en latín, francés o italiano y otras muchas cosas más, que pudieron admirar a algunos contemporáneos, aunque a otros les sirvieran de rechifla.³⁷

Sin entrar en el asunto de las fuentes directas o indirectas, un repaso somero de los márgenes de la *Jerusalén conquistada* desvela la presencia de mucha literatura griega y latina, no pocas referencias al derecho romano, lugares bíblicos, bastantes citas de los Santos Padres y algo menos de escolástica y muchos textos neolatinos del Renacimiento, desde el *Theatrum* de Abraham Ortelio al *Nomenclator* de Adrianus Junius, los *Emblema* de Alciato, la *Sphera mundi* de Oroncio Fineo, el *Dictionarium historicum ac poeticum* de Carolus Stephanus y hasta la *Concordia* de Jansenio. También aparecen numerosos poetas e historiadores españoles e italianos y alguna fuente árabe o hebrea, como los textos de Josefo. Sin embargo, a medida que progresa, el poema se va aliviando de erudición para dejar paso a episodios más novelescos, como

sucesos, fortuna es accidente fuera del entendimiento, como dice Aristóteles, y cosa oculta al hombre, como siente Dante. Demócrito creyó que todo lo hacía la fortuna; no hay fortuna, sino la voluntad de Dios; para añadir pocos versos más adelante: «En el papel del cielo con sus cometas muestra Dios los diseños, y trazas de sus castigos» (Lope de Vega, *Jerusalén*, I, pp. 447 y 455-456). Todavía en el libro XVII, y comentado los versos «yo pienso que primero concertado/ fue de los celestiales movimientos», volvió sobre la cuestión para añadir: «Habla como poeta de las inclinaciones por correspondencia de las estrellas» (*Ibid.*, II, pp. 273 y 479).

33. Por ejemplo, junto al verso «Allí donde murió lleno de fuego», explica: «Un pelícano sobre una cruz en unas llamas de fuego pone Pierio por símbolo de Cristo y cita a Euquerio» (*Ibid.*, I, pp. 292 y 495).

34. Al mencionar los orígenes andaluces de don Juan de Aguilar en el libro IX se explaya en un elogio local: «Zóñar, famosísima laguna en el Andalucía, junto a Aguilar, de pesca, aves, martinets y cercada de montes de caza, bosques, olivares, viñas y huertas» (*Ibid.*, I, p. 509).

35. En el libro XVII, se presenta a la hermosa Roselina «durmiendo más que rostunger marino», lo que se explica del siguiente modo: «El rostunger o rosmaro es pez en las islas de Islandia, a las trazas de un buey, tiene cuatro pequeñas piernas y duerme doce horas colgado de dos dientes en un peñasco que tiene grandes y levantados. Cuéntalo Abraham Ortelio en su *Teatro Orbis terrarum*» (*Ibid.*, II, pp. 292 y 482).

36. La muerte final y funerales de Saladino le vinieron a Lope como anillo al dedo para rematar la epopeya ensartando palabras imposibles, que explica en nota y que tomó del tratado *Degli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* de Cesare Vecellio. La simple relación de notas es una delicia: «Solacos, arqueros del Turco»; «Zarcufas, turbantes»; «Peclares, nuncios o mensajeros»; «Menulayes es el tocado destos»; «Escapoglanos son los que traen los muchachos del serrallo»; «Gebegies son los que traen los camellos con las armas»; «Caripitilleres, soldados moros aventureros»; «Delicasies son turcos bravos, que traen las plumas de la cabeza metidas por la carne»; «Leichires y Cerniscos son religiosos turcos que van saltando y rezando delante de gran señor» (*Ibid.*, II, p. 506).

37. Buena ocasión para ello encontró el de Jáuregui en las exhibiciones botánicas de la obra, pues Lope, entre las frecuentes enumeraciones de plantas, mencionó, al menos en dos ocasiones, la *thya*, esto es, el vocablo latino para el cedro: «mirras, tyas y bálsamos fragantes» y, poco antes, «margaritas preciosas, tyas suaves», que acota en los siguientes términos: «Del árbol Tyá, *idem littera T*. A todo ello el licenciado Claros de la Plaza añade en su censura una glosa aún más erudita: «Estos árboles que Vm. llama tyas suaves hacen docta alusión al gran apotegma de Sócrates: «Tyas, hermanas y abuelas, para mí que no tengo muelas»» (*Ibid.*, I, pp. 127-128 y III, p. 460).

los bofetones que Garcerán, a imitación de la humildad de Cristo, recibe de un moro en el libro XV. No hay que descartar que Lope tuviera en los primeros cantos más presente la influencia de Tasso y más viva la voluntad de escribir un poema culto.

«Y SI JUZGAN POR DEFETO»

Los resultados mismos del experimento afrontado con la *Jerusalén* y los numerosos ataques que recibió son muestra suficiente para comprender que Lope se había metido en camisa de once varas, al menos desde el punto de vista literario. La cuestión está en saber qué le llevó a hacerlo, y la primera respuesta parece encontrarse en la intención de aparecer no sólo como un poeta culto, sino como un hombre leído, un humanista incluso. Aun así, nuestro señor de Vega y Carpio conocía bien los inconvenientes de su invento y puso por delante un par de textos para su propio descargo. El primero de ellos se encuentra en el prólogo al conde de Saldaña, donde alude a las mezcolanzas de su pócima:

Aunque entre poetas cristianos no sufren algunos bien que se introduzgan falsos dioses, y esto advirtió justamente Platón formando aquella idea de una ciudad excelente, desterrando los poetas inútiles, fuera de Homero: «Ne rectam opinionem de Deo» (como dice Roberto Valturio) «fabulis forte destruerunt». Y más habiendo para cualquiera exornación poética concilio, custodia, defensa, favor o contradicción, el verdadero Dios omnipotente, el Verbo y el Espíritu, la esclarecida Reina de tantos coros de ángeles y tantas hierarchías dellos en el Cielo, y multitud de los que cayeron en el abismo, sin otra protección de innumerables santos, y las figuras morales que pueden introducirse, como yo lo he hecho en mi *Isidro* y agora en mi *Epopéya*.³⁸

El segundo baluarte es la protesta de sometimiento a la doctrina de la Iglesia que cierra los preliminares. En ese breve texto anuncia su empeño en atenerse a la ortodoxia de los santos Padres; se aviene a sufrir, en caso de desvío, las mismas penalidades que la Inquisición reservaba a los herejes, esto es, ser «difamado, viciado, anulado y arruinado por completo»; y vincula el texto poético y las notas como parte de una misma realidad literaria al referirse a la *Jerusalén* «tam in textu, quam in annotationibus»:

Haec omnia in mea Epopeya Tragica (tam in textu, quam in annotationibus contexta) pia, catholica et orthodoxis Patribus consentanea diligenter elaboravi; si quid adversus hos per inscitiam (quod absit) elapsum est, indictum, infectum, irritum, atque excissum penitus esse volo, et a primo carmine usque ad ultimum. Sanctae Romanae Ecclesiae et maiorum censurae humilissimo animo submitto. Lope Felix de Vega Carpio.³⁹

38. *Ibid.*, I, p. 27-28.

39. *Ibid.*, I, p. 35. Traducción: «Todas estas cosas en mi *Epopeya Trágica* (entretejidas tanto en el texto como en las anotaciones) he procurado con empeño que sean piadosas, católicas

Como puede verse, son dos los asuntos que parecen preocupar a Lope: la mezcla de lo humano y lo divino en los límites de la ortodoxia y la solución literaria del poema. Pero ambas cuestiones estaban insertas para el poeta en una tradición a la que se sentía, al menos en el momento de creación de la *Jerusalén*, profundamente ligado. Me refiero al entorno humanístico de Sevilla. Lope, fuera de otros viajes anteriores, tuvo asiento en Sevilla entre finales de 1600 y la primavera de 1604, precisamente el período de gestación y primera composición de la *epopeya*.⁴⁰ Fueron años en los que mantuvo un trato generoso y fértil con el entorno literario conformado por el pintor Francisco Pacheco y los escritores que visitaban su taller. Prueba inequívoca de esa relación es la inclusión de una efigie que pudiera ser la del poeta en el *Libro de descripción de verdaderos retratos*⁴¹ y la reproducción de un encomio de Lope firmado Pacheco en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* con la siguiente advertencia de Baltasar Eliseo de Medinilla: «Habiendo llegado a mis manos este elogio, sacado del libro de retratos que hace Francisco Pacheco de Sevilla, de los hombres de nuestra edad insignes, quise comunicarle a los aficionados a los escritos de Lope, sin voluntad y consentimiento suyo». El incienso que Pacheco suelta no para en barras y alcanza la demasia al asegurar que en la «facilidad» del Fénix puede confirmarse «el natural grande; en la

y conformes con los Santos Padres; si algo se ha escapado por ignorancia (ojalá esté ausente) contrario a estos, quiero ser difamado, viciado, anulado y arruinado por completo, y desde el primer canto hasta el último. Con humilísimo ánimo, me someto a la censura de la Santa Romana Iglesia y de los mayores».

40. Entrambasaguas señala 1602 como fecha en la que se empezó a planear la obra («Estudio crítico», p. 39, n. 1), aunque Joseph Gariolo, con buenos argumentos, la ha adelantado hasta 1600-1601 (*Lope de Vega's Jerusalem conquistada and Torcuato Tasso's Gerusalemme liberata*, p. 5). Para la estancia de Lope en Sevilla hasta mediados de 1604, véase M. Cornejo, «La esclava de su galán (1626)». Nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega, *Anuario Lope de Vega*, IX (2003), pp. 209-210.

41. Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, eds. Pedro Piñero y Rogelio Reyes, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1985, pp. 369-371.

42. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, p. 13. Se trata del mismo gesto de falsa humildad por persona interpuesta que Arias Montano tuvo al incluir su propio retrato en la colección *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, diseñada y grabada por Philips Galle, que lo justificó así en el prólogo: «Pese a sus reticencias, hemos colocado en el lugar correspondiente el retrato de este varón [Arias Montano], copiado del elegante original del pintor Pourbus. Las obras que ha editado y editará mostrarán en qué medida es menester que este hombre sea considerado entre los doctos. No quiso él, desde luego, aportar su esfuerzo o parecer en este particular, pero no pudo privarme de mi derecho a mí, que podía con mi arte agregar la pintura, incluso sin su invitación, y llamar a mi amigo y conciudadano Adriano Junio, varón doctísimo, para que añadiera el poema» (Benito Arias Montano y Philips Galle, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, eds. L. Gómez Canseco y F. Navarro Antolín, Universidad de Huelva, Huelva, 2005, p. 127). Por cierto que las buenas obras de Medinilla tuvieron su premio en el texto y las notas de la *Jerusalén*, donde los Medinillas aparecen ennoblecidos al lado de los Carpio en la persona de Rodrigo Fernández Medinilla: «Familia de los Medinillas noble, y antigua, en quien estuvo por muchos años el oficio de balletero mayor de a caballo de los reyes de Castilla. Traen por armas un castillo de oro en campo de sangre, diósele el rey don Alfonso en el cerco de Algecira, y privilegio para que todos sus criados de cualquiera género no pechasen, con otras mercedes» (Lope de Vega, *Jerusalén*, II, pp. 264 y 476-477).

Javier García Pérez

abundancia de sus escritos, la mucha imaginativa; en los nervios y disciplina de sus versos, el entendimiento y arte tan juntos, tan perfetos, que tendría por osado a quien juzgase sin temor grande, cuál parte destas es más excelente en él. Para certificar todo eso hace un repaso por la variedad de géneros que puede hallarse en su producción e incluye como ejemplo la obra misma que está prologando: «Remítome al poema heroico de su *Jerusalén*, que pienso que tres o cuatro que hay en España deste género no se ofenderán de que se le conceda el primer lugar».⁴³ Ha de entenderse, pues habla de la epopeya, que Pacheco la habría leído manuscrita y que asistiría al proceso de composición. Y a esa elaboración aludía Lope en la epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo», escrita desde Sevilla hacia 1603:

desengañad a Italia, Barrionuevo,
mientras que llega el fiador que obligo
de la *Jerusalén*, de aquel poema
que escribo, imito y con rigor castigo.⁴⁴

A los varios elogios que distintos ingenios sevillanos aportaron a las obras publicadas por Lope en esos años, hay que añadir los que el mismo Lope les dirigió en los versos y márgenes de la *Jerusalén*. Allí se hace relación, entre otros, de don Juan de Arguijo, de Diego Jiménez de Enciso, de Antonio Ortiz, a quien «el divino Herrera dejó su estilo», del licenciado Francisco de Rioja, celebrado por su condición de sabio en griego y en latín, a la que también Lope aspiraba, o de Francisco Pacheco, «pintor y poeta, a quien están en obligación todos las hombres de letras» y al que se elogia acudiendo al tópico del *ut pictura poesis*:

Si fueran tus pinceles esta pluma
y de tu pluma estos pinceles, fueran,
escribiera o pintara parte o suma
de las muchas que en ti se consideran.
Tu misma perspectiva las resuma,
tu pluma y tus pinceles las refieran,
oh gran Pacheco, en quien sin vicio vemos
pluma y pincel de tu virtud extremos.⁴⁵

Especialmente significativa resulta la presencia en la *Jerusalén* del que fuera gran referente para la cultura sevillana del momento y, en especial, para el entorno de Pacheco, Benito Arias Montano, al que ya se había referido Lope en unos famosos versos de la epístola a Gaspar de Barrionuevo, aquellos de «jamón presuto de español marrano/ de la sierra famosa de Aracena/ adonde huyó del mundo Arias Montano»;⁴⁶ que tanto han dado de sí en la bibliografía

montañana. Las acotaciones del poema recogen varios lugares del humanista extremeño, con frecuencia traídos por los pelos. Ya en el libro I y para glosar el verso «La puerta de cristal que abrió la vara», se añade en ladillo: «Fluminis portam virem tumentis pandit.» Arias Mont. *Od. Saph.* 17.⁴⁷ Mas adelante, en el libro III se comenta una breve digresión teológica —«A Dios divino claustro soberano,/ donde la vil naturaleza nuestra/ perficionó su humilde ser humano— con otro verso del biblista: «Ut aucta amplius ipsa tuo numine perficiat.» Arias Mont. *Ode* 38.⁴⁸ La nota «Arias Mont. In *Carmines elegiacos ad sepulchrum*: «O felicia saxa, at pignore redendo saxa beata magis» del libro XIV sirve para ilustrar un pasaje dedicado a la resurrección de Cristo: «Subió vivo a la cruz y cayó muerto,/ entró muerto en la piedra y salió vivo».⁴⁹ Por último, la renovación del Templo de Salomón en el libro XVIII encuentra explicación en un versículo de Montano: «Reduntur selymis te duce.» Arias Mont. *Ode* 29.⁵⁰

Además del propio Montano, Lope encontró ocasión para acudir a otras gentes de su entorno, como su discípulo fray José de Sigüenza, el cosmógrafo Juan Bautista Lavaña o el mismo Pedro de Valencia, de cuya autoridad se valdría para defender los latines de la *Jerusalén* en la ya mencionada dedicatoria de *El cuerdo loco*:

Esto dicen algunos por lo que oyen, que realmente aún les falta lo necesario para decirlo de su Marte propio: «Turpe vero est iudicare, quae pulchra sint maiore ex turbae murmure», como dijo el doctísimo Pedro de Valencia en la prefación a los *Himnos* de Arias Montano, porque «ex collatione, reque ipsa, non ex opinione extimare ac decernere aequum est».⁵¹

Otros elementos de la obra pudieran tener también su origen en el conocimiento de la obra y la figura de Montano, como las alusiones zoológicas a los caracoles marinos, de los que Montano fue un grandísimo y famoso coleccionista,⁵² o las acotaciones sobre la lengua hebrea como instrumento de exégesis bíblica, ya que Lope se detiene a explicar la significación hebrea del nombre Iscariotes como «Vir occisionis» y desintegra el nombre de Dios acudiendo al tetragrama hebreo, del que Montano se había ocupado por extenso en dos de sus obras principales, el *Liber generationis et regenerationis Adam, sive De historia generis humanis. Operis Magni pars prima, id est, Anima y*

47. Lope de Vega, *Jerusalén*, I, pp. 41 y 438.

48. *Ibid.*, I, pp. 117 y 457.

49. *Ibid.*, II, 162 y 462.

50. *Ibid.*, II, pp. 305 y 483.

51. Lope de Vega, *Comedias*, p. 808. La simbología de Jerusalén como Trinidad se explica acudiendo al padre Sigüenza: «Jebus, Salem y Jerusalén son símbolo de la Trinidad. F. Joseph de Sigüenza en la *Vida de S. Jerónimo*, lib. 4. discurso 9» (Lope de Vega, *Jerusalén*, II, pp. 382 y 499). A Juan Bautista Lavaña, amigo de Pedro de Valencia y autor con él de un programa iconográfico sobre las virtudes para el palacio real, se refiere Lope como «maestro mío» y «matemático insigne» (*Ibid.*, II, pp. 373 y 497).

52. Cfr. *Ibid.*, II, pp. 102 y 452.

43. *Ibid.*, I, pp. 15 y 17.

44. Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1989, p. 219.

45. Lope de Vega, *Jerusalén*, II, pp. 371 y 496.

46. Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 213.

el *Liber Joseph sive De arcano sermone*: «Ieová es el nombre inefable de Dios, compuesto de aquellas cuatro letras hebreas, *Iod, He, Vau, He*.⁵³ Incluso el grabado con que se clausura el prólogo y que representa a Diógenes en su cuba tomando el sol y con la divisa «Satis», esto es, 'Suficiente', conecta con el emblema personal que adoptó Arias Montano y en el que aparecía Arquímedes gritando «Eureka».⁵⁴

Fue en este ambiente humanístico de Sevilla donde Lope dio con los modelos literarios y las directrices con que forjar su obra. Para empezar, la buscada mezcla de las letras humanas y divinas fue un lugar común del entorno montaniano; hasta el punto de que las justificaciones que Lope vertió en el prólogo al conde de Saldaña vienen a reproducir casi a la letra las que Pacheco escribió en su elogio de Arias Montano para el *Libro de retratos*: «I si juzgan por defeto aver citado solamente algunos versos de poetas cuando hablan en las costumbres, aviéndolo hecho San Gerónimo en las vidas de Fabiola i de Paula, bien pudo Arias Montano atreverse a la imitación».⁵⁵ Montano, a la estela del humanismo complutense, había hecho de las autoridades paganas y de la filología un instrumento esencial de la teología bíblica, y así lo aplicó en su obra exegetica. Todavía en 1603, Pedro de Valencia censuraba a su amigo fray José de Sigüenza por su desafición a la lectura de los textos paganos:

I V.P. no deve estar tan retirado del gusto de otra lección que de la Escritura, como quiere la allegoría de Philón, i que el que es perfetto i puede hazer fruttos de promission en Sara la Señora no tiene que tratar más con las Siervas. Porque aun entonces offrescen a Dios los Israelitas los fruttos de las viñas y olivares que avían plantado los Cananeos, Amorreos, etc... y gozan dellos con bendición.⁵⁶

De la buscada conexión entre las letras humanas y las divinas es buena prueba un manualito compuesto por Montano con el título de *Tractatus de figuris rethoricis cum exemplis ex sacra Scriptura petitis*, que le sirvió para demostrar cómo la retórica clásica se veía refrendada en la poesía bíblica.⁵⁷ En último termino, Arias Montano persiguió esa continuidad poética entre los dos mundos, tanto en su labor como biblista, como en su poesía latina y castellana, desarrollando una teoría y una práctica poéticas a partir de los ejemplos bíblicos, aunque siempre en correspondencia con la tradición greco-latina. Curiosamente fueron esas enseñanzas y esos modelos los que Pedro de Valencia trató de trasladar a don Luis de Góngora en su censura del *Polifemo* y las *Soledades*:

53. *Ibid.*, I, pp. 452 y 463.

54. Sobre este emblema, trazado por el propio Arias Montano en el *Album amicorum* del geógrafo Abraham Ortelio, véase Sylvaine Hänsel, *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España*, Universidad de Huelva, Huelva, 1999, pp. 42-43 y lám. 34.2.

55. Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, pp. 324-325.

56. G. Antolí, «Cartas de Pedro de Valencia al P. José de Sigüenza», *La Ciudad de Dios*, XLII (1897), p. 129.

57. Cfr. Benito Arias Montano, *Tractatus de figuris rethoricis cum exemplis ex Sacra Scriptura petitis*, eds. L. Gómez Canseco y M. A. Márquez, Ediciones Clásicas/Universidad de Huelva, Huelva, 1995. Algunas colecciones de grabados en las que participó Montano junto al grabador Philips

Después de las reglas i ejemplos de la verdadera grandeza tomados de Platón, Demóstenes, Homero, etc., dize: Lo más principal para conseguir el intento, como en lo moral, es leer mucho los buenos escritores i poetas, i no ver ni oír a los modernos i afectados, sino como dicen: *Llégate a los buenos i serás uno dellos*, que Stesíchoro, Archiloco, Sóphocles, Píndaro se envistieron del espíritu de Homero con la imitación i tomaron aquel entusiasmo suyo. Pluguiera, a Dios i yo pudiera, comunicarle a v. m. la lección de aquellos grandaños i de otros mui mayores —David, Isaías, Jeremías i los demás prophetas—, como suena con sus propiedades, allusiones i translaciones en sus lenguas originales Hebraica i Griega; pero a lo menos lea v. m. los buenos Latinos que imitaron a los mejores Griegos: Virgilio i Horacio i pocos otros.⁵⁸

A este patrón quiso atenerse Lope de Vega —probablemente sin éxito— en la *Jerusalén conquistada*. El entorno de Pacheco era entonces receptor y sustento de una tradición culta en la que se sumaban los cuatro géneros que Lope condensó en su poema: la épica, la poesía bíblica, la miscelánea y el comentario erudito. La épica era, a todas luces, el género de mayor prestigio literario en el Renacimiento, crédito que se multiplicaba si coincidía con la temática religiosa. Además de Tasso, Lope hubo de hallar un antecedente hispánico en las composiciones patrióticas de Fernando de Herrera, que sostuvo su reconocimiento inicial como el *Divino* precisamente en estos textos heroicos. En Herrera, por otro lado, quedaron prefigurados dos elementos que habrían de ser esenciales para la *Jerusalén*: el ánimo nacionalista de ensalzar el valor de España y los españoles y, de modo complementario, la opción por una épica sacra en la que los españoles, como antes los judíos, se presentaban ungidos por la divinidad. Ese carácter sagrado se plasmó formalmente en la adopción del himno de Moisés en el *Exodo*, los salmos o los libros proféticos como referentes literarios. El ejemplo más cuajado de esta solución poética y acaso el más próximo al tono de la *Jerusalén* es la «Canción en alabanza de la divina Majestad, por la vitoria del señor don Juan», donde se dibuja el mismo Dios de Lope y donde las alusiones bíblicas se hacen patentes, incluso en la referencia a una Jerusalén cautiva de los enemigos de la fe:

Galle ahondan en esa conexión entre el mundo cristiano y el pagano, como las *Iesu Christi dignitatis virtutis et efficientis praeununtis Sybillis X*, donde las sibilas anuncia la llegada de Cristo (Cfr. M. Sellink, *Phillips Galle (The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700)*, Sound & Vision Publishers, Rotterdam, 2001, II, pp. 165-177). En esa misma dirección insisten otras colecciones flamencas de la época, que Montano adquirió para la biblioteca de El Escorial, como las *Escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y de las Metamorfosis de Ovidio o los Paisajes con escenas bíblicas y mitológicas* (Cfr. J. M.^a González de Zárate, *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Ephialte/Patrimonio Nacional, Victoria, 1994, V, pp. 65-75 y 91-92).

58. M. Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y edición anotada de la carta a Góngora en censura de sus poesías*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, p. 69.

Cantemos al Señor, que en la llanura
 venció del mar al enemigo fiero.
 Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
 salud y gloria nuestra.
 Tú rompiste las fuerzas, y la dura
 frente de Faraón, feroz guerrero.
 [...]

 que Dios no sufre en Babilonia viva
 su querida Sión siempre cativa.⁵⁹

Pero más que Tasso o Herrera, el modelo de la poesía bíblica en la Sevilla del Siglo de Oro fue Benito Arias Montano. Por más que hoy pueda parecer inconcebible, Montano tuvo un enorme prestigio como poeta latino y castellano. A ello contribuyeron colecciones poéticas como los *Humanae salutis monumenta* (1571), los epigramas en dísticos elegíacos que acompañan las *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLVIII* (1572), las *Divinarum nuptiarum conventa et acta* (1573), la versión de los salmos adaptada a modelos horacianos, *Davidis regis ac prophetarum aliorumque sacrorum vatum psalmos ex hebraica veritate in latinum carmen observantissime conversos* (1573), la recopilación *Poemata in quattuor tomos distincta* que Pedro de Valencia hizo en 1589 o los *Hymni et saecula* (1593), textos éstos últimos que Lope conocía y citó en la *Jerusalén*. Fiel a su propuesta teológica, el biblista intentó fundir en su producción poética latina el modelo horaciano con la poesía del Antiguo Testamento, en especial, la de los salmos y los profetas. Pero no sólo eso, la más que significativa importancia que el *Cantar de los cantares* tiene en la *Jerusalén conquistada* puede explicarse por la influencia de Arias Montano, autor de una *Paráfrasis sobre el Cantar de los cantares de Salomón en modo pastoril*, cuyo manuscrito fue propiedad de Juan de Argüjio. La versión del hebraísta alcanzó una considerable difusión en el entorno sevillano, acaso por la mediación de Pacheco, que ya había intervenido en la circulación de otros poemarios manuscritos, como los de Alcázar, Rioja, Herrera o fray Luis. Pacheco, que retrató a Montano en su *Libro* y que había llegado a tratarlo hacia 1593, pudo dar a conocer esta *Paráfrasis* a Lope y proponérsela como modelo de una poesía bíblica en castellano. Además de la presencia repetida del *Cantar* en la epopeya, algunos pasajes concretos proceden directamente de la *Paráfrasis* de Montano, como ocurre con el verso «suave caña, suave cinamomo», que Lope, lector sin duda de la obra en Sevilla, convirtió en «la débil caña, el alto cinamomo».⁶⁰

59. Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 257 y 261.

60. Lope de Vega, *Jerusalén*, II, p. 321. Se trata del verso 471 del poema. Para el texto, así como para todo lo referente a la difusión y la historia del manuscrito de la *Paráfrasis* montaniana, véase L. Gómez Canseco y V. Núñez Rivera, *Arias Montano y el Cantar de los Cantares. Estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*, Reichenberger, Kassel, 2001. Lope imitó, adaptó o parafraseó el *Cantar de los cantares* no sólo en la *Jerusalén conquistada*, sino en otros lugares de su producción, como en los *Pastores de Belén*, *La buena guarda*, *La*

El tercero de los géneros que sostienen el entramado de la *Jerusalén* es la miscelánea, y Lope tenía en Sevilla el ejemplo máximo del género con la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, amigo y protector de Montano en sus primeros años de estudiante hispalense. En la misma ciudad, Juan de Mal Lara había empezado a definir la posibilidad de una poesía erudita en un poema con elementos épicos y alegóricos, el *Hércules animoso*, terminado hacia 1565 y en el que se hace parangón entre las empresas militares del emperador Carlos I y los trabajos de Hércules. El texto lo ha estudiado Francisco J. Escobar, que subraya la intención de Mal Lara de «entremeter historias, fábulas, invenciones nuevas con una cierta disposición apartada de lo que comúnmente se habla y donde haya vocablos oscuros».⁶¹

Al afán enciclopédico que atraviesa el poema de Lope, se unió su voluntad, expresa en los preliminares de la obra, de unir la imagen y la palabra como un todo complementario. Era lo mismo que habían hecho Montano con sus *Effigies* y Pacheco en su *Libro de retratos*. Al emblema de la portada, se le añaden el retrato de Lope con la dedicatoria «A la magestad de Felipe I Hermenegildo I primero deste nombre I y tercero del primero», el grabado de Diógenes que cierra el prólogo, la imagen de Alfonso VIII y el escudo del colofón, que completan los textos poéticos y aportan información no expresada verbalmente. Como ha explicado Javier Portús, Lope aprendió en Sevilla esa conexión estética, pues «sólo respecto a la Sevilla de esta época y al Madrid del primer tercio de siglo es posible asegurar que *Ut pictura poesis* encontró una formulación no sólo teórica, sino también práctica».⁶²

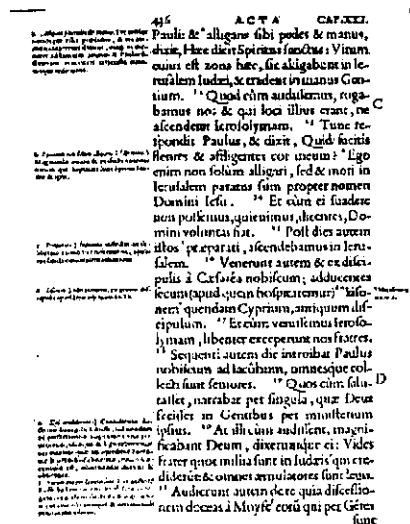
Por último, el comentario erudito se convirtió en modelo para integrar las acotaciones marginales en el texto tanto conceptual como editorialmente. Lope concibió los ladillos como una parte integral de la obra literaria. En realidad, se trataba de un género ya existente: los *scholia*, las glosas y comentarios que aclaraban lugares oscuros de un texto, ya fuera clásico, bíblicos o de otra índole. En los márgenes de la *Jerusalén* se recogen, como hemos visto, indicaciones retóricas, fuentes literarias, apostillas teológicas o filosóficas, explicaciones del sentido de términos cultos o peregrinos, curiosidades y apuntes de varia erudición. Para el comentario retórico y la declaración de fuentes, esto es, para el trabajo más filológico, tenía el modelo hispalense de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso; mientras que para el comentario extenso y erudito contaba con la obra hermenéutica de Benito Arias Montano, que, antes de 1600, había publicado los *Commentaria*

adúltera perdonada, en poemas como «Serrana de la Almudena», «Al poner a Cristo en la Cruz» o «Canción en alabanza del Esposo», y en los autos sacramentales *El Nombre de Jesús*, *Auto de la Siega*, *El Pastor Lobo* y *Cabaña Celestial* y, sobre todo, el *Auto de los cantares*, una completa paráfrasis poética del texto bíblico.

61. F. J. Escobar Borrego, «Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: La *Tabla del Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», en *Actas del VI Congreso de la AISO*, eds. M.^a Luisa Lobato y F. Domínguez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, p. 749.

62. J. Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Madrid, 1999, p. 82.

in duodecim Prophetas (1571), *Elucidationes in quatuor Evangelia*, quibus accedunt elucidationes in Acta Apostolorum (1575), *De Optimo Imperio, sive in librum Iosue commentarium* (1583), *Elucidationes in omnia Apostolorum scripta, eiusdem S. Iohannis apostoli et evangelistae Apocalypsin significaciones* (1588), *De Varia Republica, sive commentarium in librum Iudicum* (1592) y *Commentaria in Isaiae prophetae sermones* (1599). Y fue durante la estancia de Lope en Sevilla cuando se cuajó la publicación de la última obra exegética de Montano, los *In XXXI Davidis Psalmos priores commentaria*, que saldrían a la luz en 1605. La misma concepción editorial y la disposición física de las acotaciones puede decirse que siguen el modelo de los comentarios montanianos, como puede verse en las planchas de la *Jerusalén* y de las *Elucidationes in quatuor Evangelia*.



DE LA JERUSALEN. 30

¿Quién no dará a tu Dios eterno loores,
Viendo que a tanto imperio te levanta
A tu hermosa ciudad, y habitadores
De esta Prouincia, y de tu tierra santa?
Diciendo así para mostrar mayores
Esfueros de admirar grandezas tuas,
Abriendo libremente tu tesoro
Le presentó 7. saynte talentos de oro.

Sin efios de odoríferos aromas
Gran cantidad, y piedras semejan-
tes a los ojos de garças, y palomas,
Esmaltadas de safíros, y diamantes;
Arboles vazios de olorosas gomas,
Mirras, Tyas, y bálsamos fragranes,
Con que * Engaddi lleuó desde aquel día
Líquido humor, que el ayre ennoblecía.

En premio Salomón agradecido
Cosa no le negó que le pidiese,
Y así no es mucho que el Sabbeo teñido
De su descendiente presumiese:
Siendo pues la fazon que al patrio nido
El tiempo la llama que se partiese,
Despidida Nicatán al mar se ennegra,
Como las crepas ondas, y nautega.

y Regio Jherusalem, quae est in medio mundi, et est in medio mundi.

2. Mentes no leuó de dones tales, y en su vicio nombre Salomón, y los Condes ay oír a Jeroam el sueno, y de donde vino el bálsamo, Nicatán.

H. 4. Dizen

ponerse en parangón con ellos y hacer de su obra una columna de la poesía española, pero lo cierto es que, a diferencia de los comentarios tradicionales, es Lope de Vega el que comenta a Lope, presentado el texto y la glosa como una unidad conceptual y editorial. Es más, casi podría afirmarse con seguridad que los versos y los ladillos de la *Jerusalén conquistada* se crearon simultáneamente, y que no pocas de esas acotaciones hubieron de ser previas y forzaron la creación de un determinado verso, la inserción de una curiosidad o el desarrollo de un pasaje.

Algo similar había hecho Juan de Mal Lara en su *Hércules animoso*, que incluye dos tablas, una de nombres propios y otra de autores utilizados, y, sobre todo, una *Breve declaración de los vocablos oscuros*, que abarca toda suerte de conocimientos. Mal Lara, amigo de Herrera, prologó todo este arsenal de erudición con una «Epístola de Joan de Mallara en la declaración de los vocablos del *Hércules*», en la que apunta la posibilidad de que alguien lleve a cabo un futuro comentario de su obra y justifica sus intervenciones con términos que, en buena medida, se encaminan hacia lo que luego hará Lope en la *Jerusalén*:

Me pareció ser bueno hazer una declaración breve de las dictiones oscuras que son, por la mayor parte, los nombres propios de dioses, varones, cibdades, montes, ríos y otras cosas así que han menester alguna lumbre, Porque en la lengua castellana no hay otra dificultad, pues se escribe en palabras claras de romance que solamente son las que hazen extraño al que va leyendo por lo que en ellas está escondido; y declaradas estas, me parece que lo demás es negocio fácil...

En obra agena también se pueden hazer otras diligencias y se hazen si con el libro contentaren y fueren menester. Por agora tómese este servicio, que aunque parezca poco, huve de reholber más de dozientos autores griegos, latinos, hespañoles y toscanos para dezir algo, y porque dellos está toda esta obra adornada, porque no fue escrevir esto invenciones de cabeça, que sin libros se escriven muchos cantos, y esta dificultad y trabajo es igual (como tengo a los lectores dicho) a los mesmos trabajos de Hércules.⁶³

Todo este complejo artificio que engendró el magín de don Félix Lope de Vega y Carpio sólo tiene su explicación histórica en las relaciones que mantuvo con los representantes del último humanismo sevillano. Pacheco, Arguijo, Pedro de Valencia o Rioja, como herederos intelectuales de Arias Montano o Herrera, surtieron a Lope de un sustento teórico y de unos modelos literarios que le habrían de abrir camino para la elaboración de ese amasijo de epopeya, Biblia y erudición que pretendió hacer en su obra, en la que el castellano y el latín eran compatibles como lenguas poéticas, las acotaciones ilustraban los versos y las letras humanas acompañaban sin empacho a las divinas. En buena medida, la *Jerusalén conquistada* fue un homenaje a los amigos de Sevilla, que participaron de un modo u otro en la empresa y que aparecen expresamente ensalzados en ella. Por su parte, el propio Francisco Pacheco, una de las cabezas visibles del grupo, salió en defensa de la epopeya trágica

Sin embargo, la distancia entre los escolios tradicionales y la invención lopesca está en que los autores de las obras originales y de su comentario habían sido hasta entonces diversos y la composición de ambos textos, considerados siempre como realidades independientes, estaba alejada en el tiempo. A nadie se le hubiera ocurrido identificar a Herrera con Garcilaso o a Benito Arias Montano con san Mateo. Entre otras cosas, porque el género del comentario se reservaba para textos considerados cardinales. Ya el Brocense y Herrera se habían atrevido a convertir a Garcilaso en un clásico y a darle el mismo tratamiento editorial que a Virgilio. No sabemos si Lope aspiraba a

63. F. J. Escobar Borrego, «Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI», p. 749.

de Lope aún antes de que llegara a las planchas de Juan de la Cuesta y le concedió, así como si nada, el primer lugar entre las obras que del género heroico se habían publicado hasta entonces en España. Ya sabemos que no todos los contemporáneos compartieron su opinión.

BIBLIOGRAFÍA

- CORNEJO, M., «La esclava de su galán (¿1626?). Nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IX (2003), pp. 195-210.
- DAVIS, E. B., «El destino de Ismenia: *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas, I: De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas; II: La mujer y su representación en las literaturas hispánicas; III: Encuentros y desencuentros de culturas desde la edad media al siglo XVIII; IV: Encuentros y desencuentros de culturas siglos XIX y XX; V: Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, ed. J. Villegas, University of California, Irvine, 1994, II, pp. 66-73.
- DIAMOND, C., «The Redemption of Raquel, the Restoration of Leonor: Sexual Politics and Religious Controversy in Lope de Vega's *Las paces de los reyes y judía de Toledo*», *Journal of Theatre and Drama*, V-VI (1999-2000), pp. 127-147.
- EGIDO, A., «Lope de Vega, Ravisius Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 198-215.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, pp. 11-411.
- , «Estudio crítico», en Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, ed. J. Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, III.
- ESCOBAR BORRERO, F. J., «Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: La *Tabla del Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», en *Actas del VI Congreso de la AISO*, eds. M.^a Luisa Lobato y F. Domínguez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2004, pp. 737-750.
- FERNÁNDEZ TEJERO, E., *El cantar más bello*, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1994.
- GARIBOLLO, J., *Estudio comparativo entre la «Jerusalén conquistada» de Lope de Vega y la «Gerusalemme liberata» de Tasso*, Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, 1975.
- , «¿Por qué la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega lleva por subtítulo las palabras: Epopeya trágica?», *Romance Notes*, XXXI (1991), pp. 225-233.
- , *Lope de Vega's «Jerusalén conquistada» and Torcuato Tasso's «Gerusalemme liberata»: face to face*, Reichenberger, Kassel, 2005.
- GUILLÉN, F., «Historia y poesía en el Renacimiento: El prólogo de la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*, ed. Gregorio C. Martín, Department of Modern Languages, Duquesne University, Pittsburgh, 1988, pp. 73-79.
- GÜNTERT, G., «Lope, lector del Tasso: la *Jerusalén conquistada*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 581-589.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.
- HILTY, G., «Die Jüdin von Toledo: Zur Gestaltung des Motivs in *La Jerusalén conquistada* von Lope de Vega und *La Raquel* von Luis de Ulloa y Pereira», en *Fictio poetica*, eds. C. Maier-Troxler, C. Maeder y J. Geninasca, Cesati, Florencia, 1998, pp. 187-206.
- JAMESON, A. K., «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, XXXVIII (1936), pp. 444-501.
- LAPESA, R., «La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope», *Boletín de la Real Academia Española*, XXV (1946), pp. 111-136.
- LARA GARRIDO, J., «Fusión novelesca y épica culta en Lope (De *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*)», *Analecta Malacitana*, IV (1981), pp. 187-202.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, eds. P. Piñero y R. Reyes, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1985.
- PÉREZ LÓPEZ, M., *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y edición anotada de la carta a Góngora en censura de sus poesías*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Madrid, 1999.
- TRUEBLOOD, A. S., «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 135-141.
- VEGA, Lope de, «Arte nuevo de hacer comedias», en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Crítica, Barcelona, 1998.
- , *El cuerdo loco*, en *Comedias*, VII, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1994, pp. 805-909.
- , *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951-1954, 3 vols.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. J. Barella, Júcar, Madrid, 1988.

VOSTERS, S. A., «Lope de Vega y Juan Ravasio Textor. Nuevos datos», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1971)*, ed. E. de Bustos Tovar, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, II, pp. 785-817.

WRIGHT, E. R., «Entre épica y picaresca: la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II*, eds. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Juan de la Cuesta, Newark, 2004, pp. 589-594.

ENTRE CLÁSICOS Y TABLADOS: LOPE Y «POLIFEMO Y CIRCE»

ÁLVARO IBÁÑEZ CHACÓN
IES Juan Rubio Ortiz,
Macael, Almería

No pretendemos descubrir el Mediterráneo a la hora de afirmar la relevancia de Lope de Vega en la literatura española, ni su impronta concreta en la dramaturgia y poética del Siglo de Oro, pero sí que podríamos aportar más datos sobre su papel como mediador entre los clásicos grecolatinos y nuestros clásicos auriseculares en el contexto de un congreso dedicado a la tradición clásica en el «Fénix». Y es que entre transmisores y receptores existe un infinito número de mediadores, de modelos y de influencias entre las que figura incluso la anónima tradición cultural.¹ Pero éste no es nuestro caso. Aquí intentaremos concretar cómo Lope es a la vez receptor y transmisor de temas clásicos en la comedia *Polifemo y Circe*, escrita en 1630, a jornada por ingenio, por Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca.

I. UN TEMA, DOS GÉNEROS, CUATRO INGENIOS

Las obras que vamos a estudiar tienen por argumento la *Odisea*, entendida ésta no sólo como la segunda epopeya de Occidente, sino de «odisea» en el sentido de conjunto de aventuras y hazañas realizadas por el héroe Odiseo/Ulises, cuyo regreso de Troya narró Homero allá por los siglos VIII-VII a. C. y cuya influencia en la literatura universal ha sido más que innegable.

Ulises es el héroe de la *mêtis*, la inteligencia práctica que le confiere esa versatilidad cantada, celebrada o denostada por los poetas antiguos y modernos, pero que en verdad ha hecho que permanezca aún como referente de muchas obras literarias.² Las transformaciones de Ulises, su camaleónica heroicidad y

1. Véase U. Eco, *Sobre la literatura*, RqueR, Barcelona, 2002, pp. 9-23.

2. Véase al respecto la monografía W. B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Basil Blackwell, Oxford, 2.^a ed., 1963, y el artículo de L. Kahn-Lyotard, «Ulises», en *Diccionario de las mitologías*, dir. Y. Bonnefoy, Destino, Barcelona, 2.^a ed., 2001, II, pp. 437-447.