

***BELARDO, EL FURIOSO: MODELO PARADIGMÁTICO DE LAS
REESCRITURAS ARIOSTESCAS DE LOPE DE VEGA***

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale, Vercelli)

CITA RECOMENDADA: Marcella Trambaioli, «*Belardo, el furioso*: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 146-170.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.368>

Fecha de recepción: 1 de agosto de 2019 / Fecha de aceptación: 30 de agosto de 2019

RESUMEN

Belardo, el furioso presenta los típicos rasgos de una comedia pensada para una puesta en escena particular de teatro de cámara, en la que las octavas de Ariosto sirven como principal modelo paradigmático de reescritura y de literaturización autobiográfica con vistas a la autopromoción de Lope de Vega. Lo más relevante desde un punto de vista crítico no es solo dictaminar que no se trata de la *Ur-Dorotea*, iniciadora de la larga cadena textual que Lope irá elaborando hasta la época de *senectute*, sino comprender hasta qué punto el modelo ariostesco inherente se vincula para siempre al mito lírico del Fénix así como a su escritura dramática.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Belardo, el furioso*; Ariosto; reescritura; tema de *La Dorotea*; práctica teatral cortesana.

ABSTRACT

Belardo, el furioso presents the typical features of a chamber courtisan dramatic practice in which Ariosto's verses function as the main paradigm for both intertextuality and autobiography used by Lope for his own propaganda. The most important thing, in a critical perspective, is not only to establish that this play is not the first step of the rich textual repertoire leading to *La Dorotea*, but to understand to what extent Ariosto is deeply related both to Lope's lyric myth and to his dramatic writing.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Belardo, el furioso*; Ariosto; intertextuality; *La Dorotea*'s theme; courtisan dramatic practice.

Belardo, el furioso, pieza del primer Lope de Vega que se ha transmitido tan solo gracias a un manuscrito del fondo Gondomar conservado en la Biblioteca de Palacio,¹ y que Menéndez Pelayo rescató del olvido en su benemérita selección de comedias lopescas para la Real Academia Española,² ha llamado la atención de los investigadores en contadas ocasiones y, casi de forma exclusiva, en relación con el llamado tema de *La Dorotea*, siendo, tal vez, la primera acabada versión literaria de los tumultuosos amores del poeta con Elena Osorio, fuera del repertorio lírico.³

Morley y Bruerton [1968:237] indican como posible lapso temporal para la composición de la comedia los años 1586-1595,⁴ pero en la primera página del manuscrito, entre el título y el reparto, aparece la fecha de 1594.⁵ Aunque no se puede afirmar que se trata del autógrafo, el garabato que aparece en la primera y en la última página del manuscrito se parece muchísimo al que encontramos junto a la firma del poeta en los manuscritos autógrafos auténticos.⁶

En relación con esta fecha, no parece descaminado conjeturar que la pieza se pudo componer y estrenar en la corte del duque de Alba, donde Lope pasa una importante temporada para su formación como escritor al servicio de un noble mece-

1. En este fondo bibliográfico se conservan asimismo dos comedias de directa ascendencia ariostesca, *Las bodas de Rugero y Bradamante* y *Las locuras de Orlando*; a propósito de la segunda, cfr. Maggi [2004].

2. Cfr. Menéndez Pelayo [1949:133]. Quien esto escribe está realizando la edición comentada de la comedia en el marco del proyecto PRIN dirigido por Fausta Antonucci: «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», financiado con 'Decreto Direttoriale' del MIUR del 7 de noviembre de 2016 n. 2634; al no haber finalizado la edición, las citas del presente trabajo proceden de la versión de la B.A.E.

3. Cfr. Trueblood [1974:115]: «The special interest of *Belardo el furioso*, as one looks ahead to *La Dorotea*, lies in its directly dramatic shaping of the experiential material. For all the differences in the dramatic species and destination of the two works, generically *Belardo el furioso* was the closest of any of the antecedents to *La Dorotea*, and perhaps for this reason the play provides it with the largest number of specific precedents in episode and situation, even in word and phrase».

4. Trueblood [1974:116] concuerda con Montesinos en fechar la obra alrededor de 1588, en relación directa con los hechos autobiográficos, lo cual es muy opinable: «The first act and the beginning of the second seem literally written with a vengeance, like the libelous verse and the *romances de desamor*».

5. El primer estudioso que ha llamado la atención sobre este dato fue Arata [1989:44].

6. Véase la reproducción de dichas páginas al final del artículo (pp. 165-166). Cfr. por ejemplo los que se hallan en el autógrafo de *El Caballero del Sacramento* o en el de *El piadoso aragonés* (Presotto 2000:132-133 y 312).

nas.⁷ Adviértase que la elección del nombre Nemoroso para denominar al rico mayoral que, por algún tiempo, consigue los favores de Jacinta, más allá del eco literario procedente de las églogas de Garcilaso, bien podría ser una referencia oblicua a la familia del duque de Alba a la que el toledano dedicó sus cultas composiciones. En este sentido, el Fénix parecería trazar una analogía implícita entre su persona y Garcilaso en tanto que poetas al servicio de nobles protectores pertenecientes a la misma ilustre dinastía. Lo que no puede sorprender, dado que el madrileño hará algo muy parecido con Torquato Tasso, otro de sus cultos patrones literarios.⁸

La posible composición de la pieza durante el exilio de Lope en la corte de Alba de Tormes daría cuenta, en efecto, de la llamativa factura cortesana de la obra. En opinión de Oleza [1986:340-341] *Belardo, el furioso* se mantiene «a medio camino entre las comedias cortesanas puras y las comedias de corral (picarescas, urbanas, palatinas)». Verdad es que el texto presenta, entre otros, dos elementos típicos de la práctica escénica nobiliaria: «el gusto por representar sobre el escenario ceremonias nupciales», que, a lo mejor, puede remitir a la ocasión festiva en que se estrenó la pieza, y la presencia de numerosas acotaciones que describen gestos y actitudes de los actores, y/o apuntan a movimientos colectivos.⁹

7. Cfr. Cañas Murillo [2012]: «Los textos dramáticos de estos años muestran el gran influjo que ejerce sobre Lope el ambiente cortesano. Reflejan juegos de corte, como el famoso del *a, b, c*. Se escriben en complicidad con el público cortesano, respetando —y pensando mucho en ello— el ambiente, las preferencias y gustos propios de ese tipo de espectadores».

8. Cfr. Trambaioli [2017:98]: «Tirsi, figuración del pastor-poeta, es evidente que funciona en la escritura lopesca como una máscara literaria de Torquato Tasso, poeta culto que no solo Lope utiliza como arma afilada contra los culteranos autóctonos, sino que representa el patrón que él pretende igualar e incluso superar, para intentar salir de la condición de peregrino en su patria en que la falta de mecenazgo le obliga a vivir permanentemente. Bajo esta luz, no resulta azaroso tampoco que Lope empiece y termine el largo proceso de literaturización de sus amores, esto es de la creación de su propio mito lírico, con dos seudónimos —Filis y Amarilis— sacados precisamente de los versos líricos y musicales de *Aminta*; de hecho, ecos tassianos se hallan también en *Belardo el furioso*; además del nombre Amarilis —así se llama la secretaria de Jacinta— cabe destacar la actitud del desesperado protagonista, dispuesto a tirarse a un precipicio siguiendo las huellas del afigrido Aminita; en la jornada tercera Belardo dice al amigo: «Por esos montes iré / de peña en peña, y veré / por dónde podré bajar», tras lo cual Siralbo exclama: «Mas ¡que se ha de despeñar! / ¡Oh, triste de mí! ¿Qué haré?» (98).

9. Cfr. Oleza [1986:334 y 341]; veamos las acotaciones más significativas a este respecto: «Vuelve Floripeno la cabeza y ve a Leridano» (64); «Hace Belardo ademán de darla con la daga, y ella se levanta» (72); «Va sacando papeles de un zurrón que traerá Siralbo» (76); «Cava Siralbo en la tierra con la daga» (79); «Mete Belardo el retrato entre un poco de tierra que estará con ramos junto al vestuario» (80); «Lee Siralbo lo que está escrito en el suelo» (87); «Aquí combaten, y Siralbo se hace vencido y cae en el suelo» (91); «Salen a la boda de Amarilis ella y Bato, villano, su esposo; Nemoroso, padrino; Jacinta, madrina, y otros labradores con tamboril y gaita, y siéntanse en bailando» (92);

Por lo general, en el que podríamos llamar “teatro de cámara”, es decir las representaciones particulares en algún salón nobiliario y/o académico, se ponen en escena piezas de cualquier subtipo teatral. Subrayo con Fiadino [2000:151]: «Las mitológicas, las palatinas, las pastoriles y la mayoría de las urbanas manifiestan distintos aspectos de artificiosidad cortesana, lo que debió volverlas poco accesibles para el público medio de los corrales». En la misma línea, Ferrer Valls [1991:189] especifica: «la presión del gusto de la nobleza debía de determinar géneros de los que eran los principales receptores (la comedia pastoril, la mitológica, la caballerescas, la urbana de ingenio o la palatina)». No obstante, el hecho de que *Belardo, el furioso* sea una comedia pastoril¹⁰ corrobora ya de por sí su destino representacional prioritariamente aristocrático, ya que se trata de un subtipo dramático al que Lope recurre en varias ocasiones festivas palaciegas.¹¹ Recorremos los casos de *La Arcadia* (1615), pieza de madurez que dialoga con *Il pastor fido* de Giovan Battista Guarini,¹² y *La selva sin amor*, es decir, el *libretto* de la primera ópera española enteramente cantada que se representó ante los reyes en 1627, cuyos paradigmas estéticos —poéticos, teatrales y musicales— son totalmente italianos.¹³ De manera evidente en la comedia bucólica lopesca no hay solu-

«Asganse los desposados» (93); «Huyen todos de Belardo, y vanse, echando a rodar el tambor y gaita, y queda solo Belardo, descansando» (95); «Páranse los dos, y Jacinta temerosa» (95); «Elévase a mirar al cielo Belardo, y vase Jacinta sin que la vea» (97); «Dichos, y salga Nemoroso, y acéchelos, y estése escondido» (108); «Dichos y salen Belardo y Jacinta, y Pinardo y Nemoroso detrás, con una daga para matar a Belardo, y por la otra parte Cristalina, con otra para matar a Jacinta» (113).

10. Sorprende que Badía Herrera [2014:313-340] no preste casi ninguna atención a *Belardo, el furioso* en el párrafo dedicado al corpus pastoril del fondo Gondomar.

11. Al respecto comenta Oleza [1986:339]: «Con las comedias pastoriles de Lope de Vega se inaugura [...] toda una nueva propuesta de espectáculo, desconocida hasta entonces por el teatro cortesano. Podría resumirse así, esquemáticamente: se mantiene el universo dramático pastoril pero es a costa de cambiar profundamente el espectáculo».

12. Ver a dicho propósito Trambaioli [2010a:1351-1360]; acerca del destino representacional de la pieza, Ferrer Valls [1995:222, 228] destaca: «La obra tuvo que ser representada en sala o quizás al aire libre, en un jardín [...] podría haber sido representada ante un decorado fijo de carácter bucólico, a algunos de cuyos elementos se refieren de modo reiterativo y coherente los personajes».

13. Cfr. Trambaioli [2014:5]: «*La selva sin amor* resulta ser la pieza con que Lope más se acerca a la *tragicomedia* de Gian Battista Guarini, es decir a *Il pastor fido*, obra destinada a convertirse en el paradigma dramático del melodrama europeo con el cual el poeta madrileño entabla un complejo diálogo intertextual desde sus primeras creaciones juveniles. [...] el título de la comedia lopesca recuerda, en negativo, el rótulo de las *Selve d'amore* de Lorenzo de Medicis en la que sobresale la figura de un pastor quejumbroso por cuitas amorosas. Aún en esta línea, la pieza delata cercanía con la otra obra modélica del *dramma pastorale* italiano: la *Aminta* de Torquato Tasso»; ver también la versión anterior de Profeti (edición de *La selva sin amor*).

ción de continuidad, pues son cultas las principales fuentes literarias modélicas y es cortesano el marco representativo inherente.

Dicho sea de paso, el «auditorio» al que se dirige Leridano en el cierre de la obra (p. 115) corresponde al «senado» de muchas otras piezas, y se trata del público selecto de las representaciones particulares. Tampoco resulta casual que el remate de los versos le toque justamente al *alter ego* lopesco, quien, a la vez, enuncia el título de la comedia y remite a la naturaleza metateatral de su propio carácter: «Este es *Belardo el furioso*» (p. 115).

No haría falta recordar que una de las peculiaridades de la literatura bucólica estriba en presentar una lectura en clave, dado que los pastores no son sino máscaras de aristócratas de algún noble círculo reconocible. Esto vale tanto en el caso de la *Arcadia*, libro que Lope escribe a ciencia cierta en Alba de Tormes, como en el de la comedia que nos ocupa, con la diferencia que los personajes de *Belardo, el furioso* resultan dobles dramáticos del poeta y de los demás protagonistas de su tumultuosa relación con la Osorio. Por consiguiente, si en la novela pastoril la materia bucólica se contamina tan solo con ecos autobiográficos,¹⁴ en dicha obra dramática Lope va mucho más allá, llevando a las tablas sin rodeos el capítulo más escandaloso y atormentado de su agitada vida sentimental, y haciéndose así personaje de su teatro (Trambaioli 2010b).

Sabido es que las quejas del desesperado Belardo se difunden a partir del Romancero,¹⁵ con lo cual para la fecha de probable composición de la comedia Lope ya ha tomado la determinación de proyectarse en su escritura en términos de patética figuración lírica para conmover al noble público, sobre todo femenino, con vistas a conseguir favores cortesanos.¹⁶ Esto justifica la conformación del protagonista como aman-

14. Cfr. Osuna [1973:72]: «Detrás de las maquinaciones que originan la ausencia de Anfriso y Belisarda —lejanísimas estilizaciones literarias de los «trabajos, destierros, persecuciones, venganzas» de Anfriso-Lope—, e incluso detrás de la separación definitiva de los amantes a causa del casamiento de Belisarda, se perciben ecos lejanos, no exclusivos de la literatura pastoril, de tono autobiográfico. Como si la vida de Lope, en efecto, hubiera influido en su concepción literaria de la obra»; Morby (en Vega Carpio, *Arcadia*, p. 17): «Anfriso [...] es a ratos el duque de Alba, a ratos Lope, solo imperfectamente asimilables».

15. Cfr. Morley [1951:429-430]: «It appears first in *romances* [...] We know that Elena Osorio was celebrated by Belardo as his Filis, and that Belardo-Belisa was the combination representing Lope and his first wife Isabel. In *Arcadia*, 1598, Belardo clearly represents Lope. [...] He was so closely identified with this name that in five plays which do not contain a character Belardo the final lines employ it as a synonym of Lope de Vega».

16. Según Cayuela [1995] en muchas dedicatorias Lope se dirige a mujeres aristocráticas para

te dolorido. A fin de cuentas, conforme al subgénero correspondiente, el tema de la intriga es amoroso, y el espacio rural, en palabras de Escudero [2002:225], «apunta a un grado de estilización y de elaboración formal artificial, empleando la naturaleza como confidente del amante a la manera que estableció en su día Petrarca». Nada más adecuado al horizonte de expectativas del público de damas linajudas.¹⁷

Así pues, si es que realmente la obra se representó en alguna ocasión celebrativa en la corte de Antonio Álvarez de Toledo, es preciso reconocer que el poeta transgredió la principal norma del teatro cortesano: la de hablar a un público privilegiado de lo que desea escuchar,¹⁸ presentándole, en cambio, la literaturización de los escándalos amorosos de un joven y pobre dramaturgo tan genial como atrevido (Trambaioli 2011:198). De todas formas, no se trata de una torpeza juvenil, puesto que Lope volverá a cometer este mismo error en los años de madurez en otras comedias,¹⁹ transformando una estrategia de autopromoción en un bumerán contraproducente.

Ahora bien, por mucho tiempo algunos estudiosos han planteado la existencia de una primera versión juvenil de *La Dorotea*, conjeturando que esta pudiera coincidir justamente con la comedia que nos ocupa.²⁰ En realidad, en todas las fases de

que apoyen sus ambiciones cortesanas; de todas formas, diríamos que esta voluntad seductora llevada a cabo a través de la elaboración de su mito lírico es muy temprana.

17. Ferrer Valls (en su edición de *La viuda valenciana*, p. 161, n. 123), a propósito de un fragmento metateatral observa: «el tipo de lecturas que el falso mercader pasa a ofrecer inmediatamente a la viuda es un muestrario de literatura de relativa actualidad y confirma algo de lo que sabemos por otros testimonios, fundamentalmente las condenas de los moralistas, acerca de los gustos del público femenino: su inclinación hacia la literatura de ficción, aquí en concreto la novela pastoril, y la poesía amorosa. Vale la pena evocar también el conocido testimonio de Berganza, el protagonista del *Coloquio de los perros* cervantino, sobre la fruición con que su ama consumía novelas pastoriles».

18. Cfr. Profeti [1992:9]: «le cose di cui si ragiona sono quelle che interessano ai destinatari, e nei modi che siano loro graditi».

19. Tales son los casos, entre otros, de *El Argel fingido y renegado de amor* (1599), *Servir a señor discreto* (1610-1615) y *Los ramilletes de Madrid* (1615); cfr. Trambaioli [2010b]: «cabe reconocer que, por lo menos en algunos casos, la aproximación exagerada de sus autorretratos dramáticos al público hace que sus cuadros teatrales resulten verdaderamente desaforados e inaceptables para el ojo del espectador cortesano»; apuntemos que el viejo ensayo de Cossío [1948] se limitaba a tomar en cuenta esas comedias cuya figuración lopesca corresponde a un carácter que lleva el nombre de Belardo; Morley [1951] y Lapuente [1981] ya habían ensanchado la mirada hacia múltiples seudónimos, pero la autopromoción lopesca contempla un repertorio de máscaras dramáticas más amplio todavía.

20. Según Menéndez Pelayo [1949:135], su carácter de bosquejo de una trama en serie que alcanza su ápice en la época de *senectute* con *La Dorotea* puede ser una de las razones del olvido que ha padecido dicho texto dramático.

su producción Lope ha ido sembrando en su escritura, tanto teatral como no dramática, reelaboraciones de los desdichados amores con la Osorio, a veces solo en fragmentos aislados dentro de macroestructuras literarias más amplias. Bien mirado, la primera acabada elaboración del tema autobiográfico fuera de la producción lírica la encontramos en *La hermosura de Angélica*, abigarrada continuación lopesca del *Furioso*, la cual, aunque publicada en 1602, cuenta con una primera versión que se remonta a 1588. Además, según Rennert y Castro, parte del poema se compuso concretamente en Alba de Tormes, es decir, en concomitancia con la posible redacción de la pieza en cuestión en esa misma corte.²¹

Por otra parte, *Belardo, el furioso* es el producto de un proceso de literaturización muy complejo que va incorporando varios patrones, y resulta modélica, en este sentido, con respecto a las versiones del tema de *La Dorotea* que van a seguir.²² Trueblood [1956:792] afirma al respecto: «this material, though molded to meet dramatic needs, is inadequate and must be supplemented. Having exhausted its possibilities by the middle of the second act, Lope turns to Ariosto to round out the *comedia* with extravagant passages of madness reminiscent of Orlando». Cabe advertir que el crítico anglosajón no parece darse cuenta de la sistemática asimilación que desde el principio el Fénix realiza entre su propia historia amorosa literaturizada y el episodio del pastoral albergue, que resulta ser el pivote narrativo del *Orlando furioso*. Dicho de otra manera, no se percata de que, lejos de ser un proceder azaroso, se trata de un proceso de reescritura y estilización que el autor considera necesario para convertir su propia historia amorosa en un mito coetáneo destinado a permanecer en la memoria de los lectores/espectadores gracias a su fama artística.²³ Aún en el último anillo de la cadena de reescrituras ariostescas, es decir en *La Dorotea*, el nombre de pila de Marfisa, la mujer capaz de sacrificarse por el cínico Fernando/Lope, procede

21. Rennert y Castro [1969:143-144]; para un estado de dicha cuestión cfr. Trambaioli [2005:41-57].

22. Ya hace más de setenta años Morby [1950] había trazado un estado de la cuestión recogiendo las sugerencias de varios críticos que habían identificado rasgos del tema de *La Dorotea* en distintas obras lopescas; desde luego, con el tiempo, el catálogo se ha ido ensanchando.

23. Son varios los estudiosos que no caen en las peculiares razones de la reescritura lopesca del *Furioso*; un caso significativo es el de Heiple [1988:610], quien se fija en los aspectos caracterizadores de la locura como manifestación de la genialidad artística, leyendo a Belardo/Lope como el «prototype of the Bohemian artist». De nuevo sorprende que Badía Herrera [2014:139-179] no incluya, aunque sea de paso, *Belardo, el furioso* entre las comedias que elaboran material ariostesco; tampoco Porteiro Chouciño [2010] tiene en cuenta el tema de los celos y la furia de Orlando tan relevante en la elaboración del tema amoroso de la pieza.

directamente del poema italiano para aludir, entre otros ecos,²⁴ a la principal fuente paradigmática con que el tema autobiográfico se ha fundido siempre.

En definitiva, resulta patente que, en alguna medida, el madrileño intenta compensar a nivel literario su humilde estatuto social. Recordemos con Ruiz Pérez [2009:175] que Lope corresponde a la «figura de poetas ajenos a la aristocracia de la sangre y al academicismo humanista, sin medios económicos destacables ajenos a los derivados de la escritura». Por consiguiente, su condición socio-económica acaba chocando con su ambición de formar parte de la clase aristocrática a la que no pertenece y que tan solo se aprovecha de sus cualidades artísticas, excluyéndolo de todo reconocimiento oficial.²⁵

En lo tocante a la personal reescritura lopesca de los amores de Angélica y Medoro, es preciso recordar que se basa en dos motivos estrechamente vinculados: el del amor desinteresado de la princesa por un pobre soldado, que funciona como contrapunto paródico del tema de *La Dorotea*,²⁶ y el de la locura del frustrado Orlando que se desencadena al descubrir la clandestina relación entre su amada y el joven moro. Está claro que en su mito lírico, Lope se adhiere ante todo al patrón del enloquecido Orlando, aunque con Medoro comparte la condición social y, en algunos casos como el de *Belardo, el furioso*, incluso su buena suerte amorosa.

A la luz de estas observaciones, no sorprende que en *La hermosura de Angélica*, antes mencionada, se incruste en el canto XIX un largo fragmento lírico en que Lucindo, otra figuración poética del Fénix, relata sus desdichas amorosas al mismísimo Medoro en un pasaje en que incluso este último experimenta una condición de

24. Por ejemplo, en el acto III, escena IV, Julio dice a un personaje que lleva el mismo nombre de pila de Ariosto: «Menester es, señor Ludovico, que busquéis algún entretenimiento a don Fernando, que por los pasos que va furioso, llegará presto a acabar con todo» (pp. 264-265); el propio Ludovico, más adelante, le propone a Fernando que escriba un poema con sujeto grave, pero este último, *alter ego* del Fénix, remite al poema de raigambre ariostesca del joven Lope diciendo: «Más a propósito era para mis hombros débiles un sujeto amoroso, como la hermosura de Angélica» (*La Dorotea*, p. 269).

25. Cfr. Díez Borque [1978:111]: «[Lope] no estaba auténticamente necesitado y buscaba en la ayuda de los nobles un complemento para poder seguir su vida “marginal” y acercarse a una clase envidiada y poderosa».

26. Cfr. Trambaioli [2016:109]: «La mujer del llamado tema de *La Dorotea*, en que el Fénix reaborda constantemente sus amores impetuosos y desgraciados con Elena Osorio, se connota por ser pedigüeña e interesada, contrastando en la escritura lopesca con otros modelos femeninos que, por el contrario, son víctimas del abandono masculino u optan por un galán virtuoso pero falto de recursos económicos. De hecho, el modelo literario que se contrapone netamente al de Dorotea es el de la Angélica ariostesca, la princesa del Catay que desprecia a los famosos Pares de Francia prefiriéndoles al humilde Medoro».

postración sentimental, por hallarse separado de Angélica, quien en dicho poema ya es su mujer legítima.²⁷

Pero es en *Belardo, el furioso* donde la superposición del *alter ego* lopesco y el modelo orlándico se produce ya a partir del rótulo de la comedia,²⁸ pese a que, a lo largo de la acción, no es el único carácter que asume los comportamientos desaforados característicos del despechado paladín. El protagonista enloquece cuando Jacinta, con quien mantiene una relación desde hace seis años, lo abandona temporalmente por el rico Nemoroso, siguiendo el consejo de Pinardo, su codicioso y pragmático tío.²⁹ Tras sepultar el retrato de su antigua amada, el mozo da con Pinardo y se ensaña contra él, que había actuado como «alcahuete» (p. 85) para con su sobrina. Apuntemos que en esta secuencia dramática, el tío desempeña el papel del huésped villano que acoge en su cabaña a Angélica y Medoro tanto en el poema italiano como en el teatro de abolengo ariostesco del propio Lope, es decir, *Los celos de Rodamonte* (ca. 1588)³⁰ y *Angélica en el Catay* (1599-1603),³¹ y hacia este tío se dirige la furia orlándica. En efecto, Pinardo da cuenta del compromiso que se ha

27. Hace falta subrayar que en *La hermosura de Angélica* el episodio del pastoral albergue se reelabora en relación con unos personajes distintos a los de la tradición ariostesca, a saber, Belcoraida, Lisardo y Carpanto, siendo este último el carácter modelado sobre el paradigma de Orlando.

28. Trueblood [1974:139] relaciona el título con la contingencia sentimental lopesca, mientras que, en mi opinión, lo que más le interesa al Fénix es idealizar su *alter ego* en términos literarios: «As the title shows, it is the situation of Belardo-Lope, not that of Jacinta-Elena, that really concerns the dramatist. He still feels too implicated as a participant to withdraw from the center of the stage: he does not attain the esthetic distance reached in lyric forms».

29. «¿Es posible que pierdas el sentido / por un llorón cual otro Adonis tierno, / tú que la Circe de este valle has sido? / ¿Cómo piensas pasar el frío invierno, / a lumbre de papeles y palabras?» (*Belardo, el furioso*, p. 68).

30. En esta comedia temprana el episodio del pastoral albergue se resemantiza aplicándose a otros personajes, a saber, Doralice, Mandricardo y Rodamonte, quien corresponde al loco por el amor; cfr. Trambaioli [2004].

31. En esta comedia, Rufino y Lucinda, que están casados, son los pastores cuya cabaña se convierte en el nido de amor de la Princesa y del humilde moro; más en general, ver Trambaioli, «Prólogo» (en Vega Carpio, *Angélica en el Catay*, p. 1390): «En *Angélica en el Catay*, el poeta retoma y reelabora fundamentalmente tres hilos narrativos del *Furioso*: el de Angélica y Medoro, el de Zerbín e Isabela, y el de Mandricardo y Doralice, es decir tres historias de amor, que giran alrededor del tema tan lopeveguesco de la locura amorosa. Con respecto a *Los celos de Rodamonte*, esta pieza resulta ser complementaria porque los episodios que aquí se desarrollan, respectivamente el primero y el segundo, allá se narran, y el que constituye el eje dramático de aquélla, los amores de Mandricardo y Doralice con la locura del celoso Rodamonte, en *Angélica* se reduce a la narración de Celindo y a la aparición de la pareja como personajes secundarios. El tema del pastoral albergue, que en *Los celos* sirve para dramatizar la historia amorosa de la Princesa de Granada y de Mandricardo, en *Angélica* emmarca el surgimiento de la pasión de la protagonista por el humilde Medoro. La locura amorosa cambia de sujeto y del moro Rodamonte pasa a afectar al cristiano Roldán, de acuerdo con las pautas ariostescas».

celebrado entre Jacinta y Nemoroso a la espera del himeneo con pormenores de su intimidad que recuerdan los de los amantes protagonistas del episodio ariostesco:

Yo ya los he visto andar,
como palomos en nido,
un pico del otro asido,
con un ronco murmurar. (p. 84)

La reacción de Belardo —que no por casualidad se expresa en octavas reales— consiste en maldecir la escritura nupcial:

Que una firma tan breve, tan sucinta,
el verde tronco a mi esperanza corta.
¡Oh, maldito papel! ¡Oh, negra tinta!
Y aun a la mano a maldecir me exhorta
que con tal escritura dio sentencia
de olvido y muerte a mi inocente ausencia. (p. 85)

Y, si en el *Furioso* la que escribe su historia amorosa en soportes improvisados es la princesa del Catay,³² en la comedia lopesca es Belardo quien, a falta de papel, graba en el suelo su aflicción y su desafío al rival, remitiendo, por más señas, a la figura histórica del poeta con una de las fórmulas autocelebrativas (*aut unicus aut peregrinus*) que Lope inserta en latín en el retrato publicado en el frontispicio de *El peregrino en su patria*.³³

¡Mísero aquel que a tanto daño viene,
dándole el cielo libertad loable,
por la cosa más vil que el mundo tiene,
más fiera, más indómita y mudable!

32. Ariosto, *Orlando furioso*, canto XXIII, octavas 102-103: «Volgendosi ivi intorno, vide scritti / molti arbuscelli in su l'ombrosa riva. / Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti, / fu certo esser di man de la sua diva. / Questo era un di quei lochi già descritti, / ove sovente con Medor veniva / da casa del pastore indi vicina / la bella donna del Catai regina. / Angelica e Medor con cento nodi / legati insieme, e in cento lochi vede. / Quante lettere son, tanti son chiodi / coi quali Amore il cor gli punge e fiede. / Va col pensier cercando in mille modi / non creder quel ch'al suo dispetto crede: / ch'altra Angelica sia, creder si sforza, / ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza» (I, p. 1494).

33. A propósito de las estrategias de autopromoción inherentes a los retratos del Fénix, ver Profeti [1999].

[...]

A ti, ruin hombre, rico, vil y avaro,
 tirano de aquel bien que adoro y quiero,
 yo, solo en padecer *único y raro*,
 con armas blancas de lustroso acero
 te desafío, espero y matar pienso. (p. 87)

En una secuencia dramática posterior el protagonista aparece en el escenario listo para el duelo con Nemoroso, pero, más que a Orlando, se parece a un don Quijote *ante litteram*, según indica la acotación correspondiente: «Sale Belardo armado graciosamente con una caña por lanza» (p. 89). Además de llevar un atuendo desatulado, el mozo se halla hundido en el ensimismamiento de su locura, según hace notar Cristalina: «Roto el vestido y roto el seso» (p. 90). A la vez, da muestras de no reconocer a los demás, tomando a la pastora por la «burra del alcalde». Apuntemos que el tralsruhe de identidades por parte del personaje enloquecido es un resorte que Lope emplea también en *Angélica en el Catay*.³⁴ Por su parte, el pastor Floripeno hace hincapié en el aspecto festivamente caballeresco de Belardo con una irónica exclamación: «¡Ah, caballero de las armas negras!» (p. 90).

Algo después llega el fiel Siralbo, siguiéndole la corriente a Belardo para evitarle el verdadero desafío, y su cómico disfraz no le va a la zaga al del desdichado amigo, tal como reza la indicación escénica: «Sale Siralbo también armado graciosamente, fingiendo ser Nemoroso y con una caña por lanza» (p. 91). La divertida contienda tiene lugar, y el compinche finge caer en el suelo vencido por el loco protagonista, expresando en aparte su satisfacción por el éxito de la traza: «Bien se ha remediado ansí / de este pobre la locura» (p. 92), anticipando lo que en la segunda parte del *Quijote* hará Sansón Carrasco, bajo la identidad del Caballero de los Espejos, para que el hidalgo vuelva a sus cabales.

Adviértase que la entera secuencia del desafío, a todas luces de carácter y tono burlescos, se inserta en una cadena textual que tiene mucho que ver con los ataques que Lope recibió de sus principales enemigos. Si es que 1594 es la fecha de la posible composición de la comedia, para aquel entonces Góngora ya ha compuesto «Ensíllennme el asno rucio», parodia del romance morisco «Ensíllennme el potro rucio», en

34. Roldán confunde a Belardo con Angélica: Roldán «¿Qué ofensa, ingrata, en adorarte hice?»; Belardo: «¡Que no soy yo, señor!» (*Angélica en el Catay*, vv. 1918-1919).

que Lope se refiere líricamente a sus amores con Elena Osorio, entre otras composiciones poéticas tempranas. Ambos romances se publican en 1591 en la primera parte de la *Flor de varios romances nuevos*.³⁵ Es preciso fijarse en que el yo poético de la versión paródica gongorina aparece con unas armas ridículas análogas a las de Belardo y de Siralbo:

denme el tapador de corcho
y el gabán de paño verde,
el lanzón en cuyo hierro
se han orinado los meses,
el casco de calabaza
y el vizcaíno machete... (en Orozco Díaz 1973:34)

Si la comedia, según hemos conjeturado, resulta posterior, el fragmento en cuestión implica la aceptación por parte de Lope del desafío literario con el cordobés. Por cierto, la de la autoburla es una estrategia autopromocional que el Fénix adopta también en el romance «Hortelano era Belardo»,³⁶ y que volverá a emplear repetidamente hasta llegar a conformar al Tomé de Burguillos de la época *de senectute*.³⁷

35. Cfr. Orozco Díaz [1973:31].

36. Cfr. Carreño [1982:40 y 42]: «No prevalece la amargura o la decepción; sí la ironía y, más que nada, la parodia y la mofa carnavalesca, pues los trapos que cubren al espantajo se transforman en burla del «apuesto galán» histórico. Así el acto de volverse (siempre en el texto) hacia un pasado, desde un presente irónico, lúdicamente representado, determina la génesis e intencionalidad de este texto [...] A esta teatralidad no menos lúdica de Tomé de Burguillos le corresponde la pose dramática de Belardo ante su doble: el espantajo. Son ambas poses paródicas impersonificaciones (también caricaturas) del joven/viejo galán; máscaras que en su continuidad referencial y lúdica actúan a través de una retórica de cambios y alternancias (escénica), combinando y superponiendo en el proceso, biografía (*Erlebnis*) y representación (*dramatis personae*); texto lírico (*poésis*) y juego lúdico (*homo ludens*); parodia y rito carnavalesco».

37. En la comedia *Los ramilletes de Madrid* (1615) Lope elabora una estrategia semejante; cfr. Trambaioli [2006:142]: «Marcelo se disfraza de jardinero para entrar en casa de Rosela. En un par de pasajes se le compara burlescamente con Juan de Leganés, un loco madrileño que se volvió tópico en la literatura del tiempo. Lope vuelve a utilizarlo en la comedia *El ingrato arrepentido*, como sinónimo de loco por amor. Pues bien, en el que Orozco Díaz define «el primer ataque plenamente descubierto y personal que Góngora dirigió a su rival Lope de Vega», es decir el soneto «Por tu vida, Lopillo, que me borres», se alude al Belardo de la *Arcadia*, y por ende, al propio Fénix, mediante un símil construido sobre la figura de dicho loco: «¡Oh brazos leganeses...» (v. 8). La novela pastoril y el soneto son de 1598, y *El ingrato* es fechada por Morley y Bruerton a 1598-1603. Por ende, no nos parece descaminado interpretar la mención de Juan de Leganés en *Los ramilletes* como un acto de malicioso desafío con el cual el propio Lope se mofa de haber sido y seguir siendo «fábula de la corte».

Por otra parte, sabido es que el *Entremés de los romances* es una parodia de *Belardo, el furioso*, que dio a Cervantes el aliciente para redactar algunos capítulos del *Quijote* en la misma línea satírico-burlesca.³⁸ Más en general, según he tenido ya la ocasión de asentar, cuando Cervantes trae a colación el personaje de Angélica junto con el episodio del pastoral albergue, no lo hace parodiando las octavas del poema italiano, sino más bien los ecos autobiográficos de la reescritura ariostesca del madrileño.³⁹

A la luz de lo expuesto, no se puede descartar que el olvido en que el propio autor dejó que dicha comedia se hundiera se deba, al menos en parte, a esta peculiar dimensión metaliteraria, que acaba siendo perjudicial en relación con su voluntad de autopropaganda.

Casi al final del acto intermedio, Belardo vuelve a la carga «con las mismas armas y lanza» (p. 94) y arremete contra la casa de Nemoroso donde se está celebrando la boda de Amarilis y Bato, servidores de Jacinta. De nuevo el guion halla inspiración en las octavas italianas, dado que las amenazas del mozo enloquecido hacen huir a todos los demás pastores. Grita Leridano al respecto: «No es de aguardar la furia de este. ¡Huyamos!» (p. 95).⁴⁰

Al principio de la jornada III Belardo sigue persiguiendo a Jacinta, la cual, aprovechando un momento de distracción del mozo, se esfuma. Tras lo cual, sale

38. Cfr. López Navío [1959-60]; en *Belardo, el furioso* hay otros dos fragmentos en el último acto que bien pueden haber inspirado el juego paródico de Cervantes; en el primero Belardo y Siralbo andan juntos por el valle ameno como don Quijote y Sancho; el primero dice: «Ventas habrá por allá; / no te detengas, que ya / goza el alma el bien que espera», y Siralbo contesta en términos que serán propios del rústico escudero cervantino: «¿No llevaremos un queso, / una bota y algún pan?» (p. 99); el segundo es la continuación del primero; Belardo dice a su compinche: «Has dado / en que no vamos por ventas, / y a cada paso te asientas / a merendar un bocado», tras lo cual Siralbo contesta: «¿Pienzas tú que me darán, / si allá desciendo una vez, / de este vino, queso y pan? / Muy buenas tortas de pez / y empanadas de alquitrán; / malvasía de veneno, / eso todo el vaso lleno» (p. 106).

39. Trambaioli [2012:113]: «Cervantes decide parodiar la Angélica lopesca —dentro de su ya complejo diálogo intertextual con las octavas de Ariosto— determinando la entrada del personaje en la última edad de su existencia literaria, la del tratamiento grotesco que determina la muerte del mismo [...] Ante todo, lo hace en el *Quijote*, donde no solo ahonda en la caracterización degradada de la princesa del Catay y de Medoro, sino que se niega a reconocer la aportación lopesca en el ámbito de la poesía narrativa, afirmando, por boca del caballero manchego, que «el gran cantor de su belleza» es el famoso Ariosto. No obstante, unos renglones más tarde, alude con sorna a que «otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura» (p. 638), burlándose de manera falsamente encubierta del madrileño. Pero la operación paródica más compleja Cervantes la lleva a cabo en una pieza, *La casa de los celos*, cuyo título puede referirse perfectamente al pastoral albergue».

40. En *Angélica en el Catay* (v. 2561) gritan los villanos: «¡Guarda el loco, guarda el loco!».

Siralbo dando cuenta de las acciones desaforadas que el amigo, novel Orlando, había hecho en ocasión de la boda campestre:

que en todo el valle se suena
que estando la casa llena
de la gente de la boda,
la echó por las puertas toda,
no perdonando la cena,
donde, sin salsa ni especia,
comió el traidor como un lobo,
dejando la casa necia
y sacando mejor robo
que Paris sacó de Grecia. (p. 97)

Ensañarse contra la casa o cabaña que hospeda los amores felices es un motivo nuclear del episodio del pastoral albergue que Lope elabora en todas sus reescrituras de abolengo ariostesco, incluso en comedias de otros subgéneros dramáticos.⁴¹ Notemos, de soslayo, que dicho fragmento nos depara un ulterior elemento que forma parte de la literaturización de los amores con la Osorio, es decir, la materia troyana que, al igual que el episodio del *Furioso*, en Lope no deja nunca de presentar repercusiones autobiográficas.⁴²

41. Cfr. *Los celos de Rodamonte* (p. 293): «¡oh fiera casa, de demonios llena! / Desde el cimiento al techo / serás por el cimiento derribada. / ¡Oh malditas paredes, / alcahuetas famosas...»; *Angélica en el Catay* (vv. 1907-1910): Roldán «¡Oh, vil casilla, / alcagüete crüel! / [...] / ¡Fuego en la casa y en el monte fuego!». Un ejemplo sacado de una comedia doméstica se incrusta en *El Arenal de Sevilla* (vv. 2281-2288), en la secuencia dramática en que Lucinda se da cuenta de que ha perdido para siempre a su amado don Lope ya prendado de Laura: «¡Oh, puertas! ¡Oh, casa, infierno / donde no puedo sacar, / con cantar ni con llorar, / aquel mi tirano eterno! / ¿Qué haré?, que estoy como loca. / La paciencia vuelva en furia / la venganza de la injuria, / que hasta las piedras provoca»; y que el motivo paradigmático sea el del pastoral albergue nos lo revela la propia dama: «¡Pluguiera al cielo, señores, / que con la flota se fuera, / porque Laura no le hiciera / Medoro de sus amores!» (vv. 1577-1580).

42. Nos lo demuestra en miles de ocasiones el propio poeta; sin ir más lejos, veamos más ejemplos esparcidos en el tejido poético de esta comedia; cfr. Belardo a Siralbo: «si a Troya puso por tierra / y a Sagunto el tiempo calvo, / de aquesta amorosa guerra / no podrá ponerme a salvo» (p. 79); Siralbo a Belardo: «Y Troya le dio mejor / de Silvia al famoso ciervo»; Jacinta a Siralbo: «saldré de la antigua Troya / sobre los brazos de Eneas, / en quien es justo que creas / que tanta esperanza apoya» (p. 107); el soneto «Cayó la Troya de mi alma en tierra», en boca del despechado Nemoroso. Por lo mismo, a mi modo de ver, Candelas Colodrón [2006:59] se equivoca cuando, a propósito de un análogo soneto —«Árde se Troya y sube el humo oscuro»—, afirma tajante: «La crítica ha querido ver en él, *modo biográfico*, alusiones, desde su estancia valenciana, a la figura de Elena Osorio. No entiendo por qué»; está claro que cualquier otro aspecto y repercusión simbólica que cada fragmento poético puede conllevar

En las últimas secuencias de la jornada tercera el papel de Orlando enloquecido se ajusta a otros dos personajes, a saber, a Nemoroso, el rival, y a Cristalina, la antigua enamorada despechada. El primero, viendo a Jacinta en compañía de Siralbo se convence de que la bella pastora ha vuelto a su primer amor, y los celos lo hacen enfurecer conforme al consabido patrón:

¡Árboles, troncos y vides,
temedme si vuelvo luego,
porque habéis de ser el fuego
para quemar otro Alcides! (p. 106)

Asistiendo luego a la efectiva reconciliación entre los dos amantes, a Nemoroso no le queda más remedio que expresar su frustración amorosa mediante las imágenes de Troya destruida elaboradas en un famoso soneto, «Cayó la Troya de mi alma en tierra», que el Fénix incluirá también en las *Rimas* (1602), y que irá sembrando ecos ulteriores en su escritura posterior. Justo después, la frustración deja lugar a la furia orlándica: «¡Oh rabia, oh fuego, oh furor, / que así me abrasáis el pecho!» (p. 109). Tropezando a continuación con Cristalina en vana búsqueda de Belardo, Nemoroso le revela los nudos amorosos que han vuelto a atar a los dos protagonistas, contagiándola con sus tonos violentos. Tanto es así que la pastora exclama con saña:

¡Oh, falso loco fingido!
¡Oh, celos ya declarados!
¡Oh, pensamientos burlados
y honesto amor ofendido! (p. 111)

La locura amorosa femenina, que es un motivo aprovechado en varias comedias de Lope, se escenifica, pues, con una Cristalina fuera de sí por la tremenda noticia; a Cornado que le pide explicaciones de sus ademanes extremos, la moza le

no anula el eco del mito lírico que el madrileño va construyendo a lo largo de su trayectoria artística. El mismo principio vale en el caso del soneto del manso, «Querido manso mío, que vinistes», que Belardo recita en la tercera jornada de esta comedia; se trata de un microtexto con evidentes resonancias del tema de *La Dorotea*, pero que, aislado del macrocontexto teatral y puesto en relación con los demás sonetos sobre el manso, adquiere unos valores poéticos propios; cfr. Molho [1991].

confiesa: «Estoy furiosa» (p. 112). La pastora toma luego su determinación: «Hoy daré muerte a Jacinta, / y a buscar voy una daga» (p. 113).

En la secuencia dramática conclusiva, los dos pastores rabiosos se desafían para impedir que el otro lleve a cabo su propósito de venganza; sin embargo, al dar con la pareja feliz, se tendrán que conformar con su fracaso amoroso, desposándose entre ellos, de acuerdo con la lógica casamentera de gran parte de la Comedia Nueva.

En definitiva, en *Belardo, el furioso* el papel de Orlando queda repartido entre el protagonista, su rival y su antigua enamorada, por lo que resulta elaborado como tema por variaciones, pero el primero, como anticipamos, desempeña también el rol de Medoro por la pobreza y la unión con su amada en el cierre. Su condición humilde se remacha de forma constante a lo largo del texto, siendo el motivo de la pobreza hondamente vinculado al mito lírico del poeta (Trambaioli 2016:111-112). Brindemos un par de ejemplos significativos. En la jornada de apertura Belardo lee en un billete que Jacinta le ha enviado tras su repentino abandono: «Hoy que todos los zagalos de este valle han sacado sus galas al nacimiento y fiestas del hijo del mayoral Gridonio, me has parecido más bien con tus antiparas de sayal pardo, que ellos con sus pellicos de grana y seda» (p. 77). Queda implícito que, según Lope, la Angélica de Ariosto debe de pensar algo parecido del humilde soldado raso del que se enamora.

En la última jornada, cuando Jacinta se muestra arrepentida de haber seguido las recomendaciones de su tío, se dirige apasionadamente a Belardo, ausente, volviendo a expresar el mismo pensamiento de antaño que, como queda dicho, resulta antitético al tema de *La Dorotea*:

Yo os quiero, mi pobreco
del alma, que baste y sobre;
¿de qué sirve un rico pobre
ni un grande que fue tan chico? (p. 107)

Por lo que atañe a la protagonista, tal como Belardo personifica a la vez a Orlando y a Medoro, Jacinta desempeña los papeles de Angélica y de la mujer hechicera que halla en Circe, Medea y Alcina las figuras paradigmáticas. Al igual que la princesa del Catay, la pastora lopesca está acosada por múltiples pretendientes: además de Belardo, suspiran por ella Floripeno, Leridano y Nemoroso. Y, aún como Angélica, entre el rico mayoral y el pobre pastor al final de la fábula preferirá al

segundo. A la princesa ariostesca, en tanto que personaje modélico, la nombra en clave sarcástica Cristalina cuando pregunta con sarcasmo a su antiguo enamorado, que ha vuelto cínicamente a pedirle ayuda: «Esa Angélica la bella, / ¿no ve tu necesidad?» (p. 76).

Un elemento mágico vinculado a este carácter es el anillo que le garantiza la invisibilidad si lo guarda en boca, y es capaz de inmunizar de cualquier encantamiento.⁴³ En la comedia de Lope el anillo se convierte en un objeto simbólico del interés material de la joven pastora; en concreto, en una secuencia de la segunda jornada, Jacinta finge haber perdido una «sortijilla» de escaso valor para que el rico Nemoroso le regale, a manera de compensación, dos joyas preciosas, con «un zafiro y amatiste» (p. 82). Como se echa de ver, en este fragmento la figura de Angélica se asimila a la de Elena Osorio perdiendo sus connotaciones positivas; dicho de otra manera, en este caso el Fénix acude literariamente a la interpretación negativa del personaje que cuenta con toda una tradición europea, sintetizando los ecos nefastos de la figura histórica y del carácter literario.⁴⁴

Además, en la temporada en que consiente al galanteo de Nemoroso, Jacinta se transforma en una mujer hechicera, y no solo para el amante afligido, sino para toda la comunidad arcádica. En la jornada primera Belardo la tacha de «Circe, sirena, / viento, puñado de arena, / áspid, sierpe, mar nublado, / mal eterno» (p. 73), y en la última sus compañeros van en busca de Jacinta para prenderla por bruja. Explica Cornado a Nemoroso: «Porque es hechicera, / y puede por donde quiera / salir, entrar y volver» (p. 103), pero el rico mayoral defiende a la pastora, restándole toda responsabilidad por lo ocurrido:

43. Del anillo y de sus poderes mágicos da cuenta a Bradamente la maga Melissa en el canto III del *Furioso*: «Il re Agramante d'Africa uno annello, che fu rubato in India a una regina, / ha dato a un suo baron detto Brunello, / che poche miglia inanzi ne camina; / di tal virtù, che chi nel dito ha quello, / contra il mal degl'incanti ha medicina» (estrofa 69, p. 230); en el canto X Ruggiero lo usa para salvar a Angélica del monstruo marino y luego ella en el canto siguiente lo emplea para esfumarse, salvándose del acoso sexual del caballero: «Del dito se lo leva, e a mano a mano / sel chiude in bocca e in men che non balena, / così dagli occhi di Ruggier si cela, / come fa il sol quando la nube il vela» (estrofa 6, p. 638).

44. Dicha tradición correspondería, según apunta con tino Ruffinatto [2008:170], a la «tercera edad de Angélica», cuya nueva dimensión arranca del juicio severo sobre la reina del Catay que Ludovico Dolce expresó en su alegoría para el canto XIX del *Furioso*, achacándole principalmente la responsabilidad de haber despreciado a los más nobles caballeros para conformarse con un soldado humilde y desconocido como Medoro. Es decir, quebrantando las leyes o, si se prefiere, los códigos de las caballerías y ofendiendo los principios básicos del “decoro”».

El más verdadero hechizo
fue su hermosura y belleza;
prended la naturaleza
porque hechicera la hizo. (p. 104)

En este sentido, el fragmento anticipa una situación análoga de *Angélica en el Catay*, en que la princesa, injuriada por el emperador Carlos, se defiende en un encendido monólogo.⁴⁵ La última secuencia en que se alude a la naturaleza nefasta de la mujer protagonista presenta tonos líricos e irónicos a la vez. En efecto, Siralbo evoca a Jacinta como si se tratara de una furia infernal, a sabiendas de que a los dos amantes les espera un desenlace feliz:

Conjúrote por esta lastimosa
historia de su vida y hechos raros,
vida que cuelga ya de tu cabello,
que salgas luego tierna y amorosa
del cielo puro de tus ojos claros,
no como furia, mas como ángel bello. (p. 106)

Tras lo cual, Jacinta vuelve a declarar su amor por Belardo y rompe la ilusión teatral diciendo: «Siralbo, ¿respondo bien? / ¿Hago buena furia acaso?» (p. 107). Dicho sea de paso, semejante comentario tiene sentido tan solo frente a un culto público que entiende y aprecia la referencia mitológica correspondiente así como la ironía metateatral, junto con las numerosas alusiones cultas e italianizantes esparcidas en el texto literario de la pieza. Esta consideración me permite apuntar —si hiciera falta— que la materia ariostesca y su tratamiento en esta y otras comedias cabe perfectamente en el horizonte de expectativas de un público selecto, en un contexto festivo que bien pudo ser el de la corte del duque de Alba.

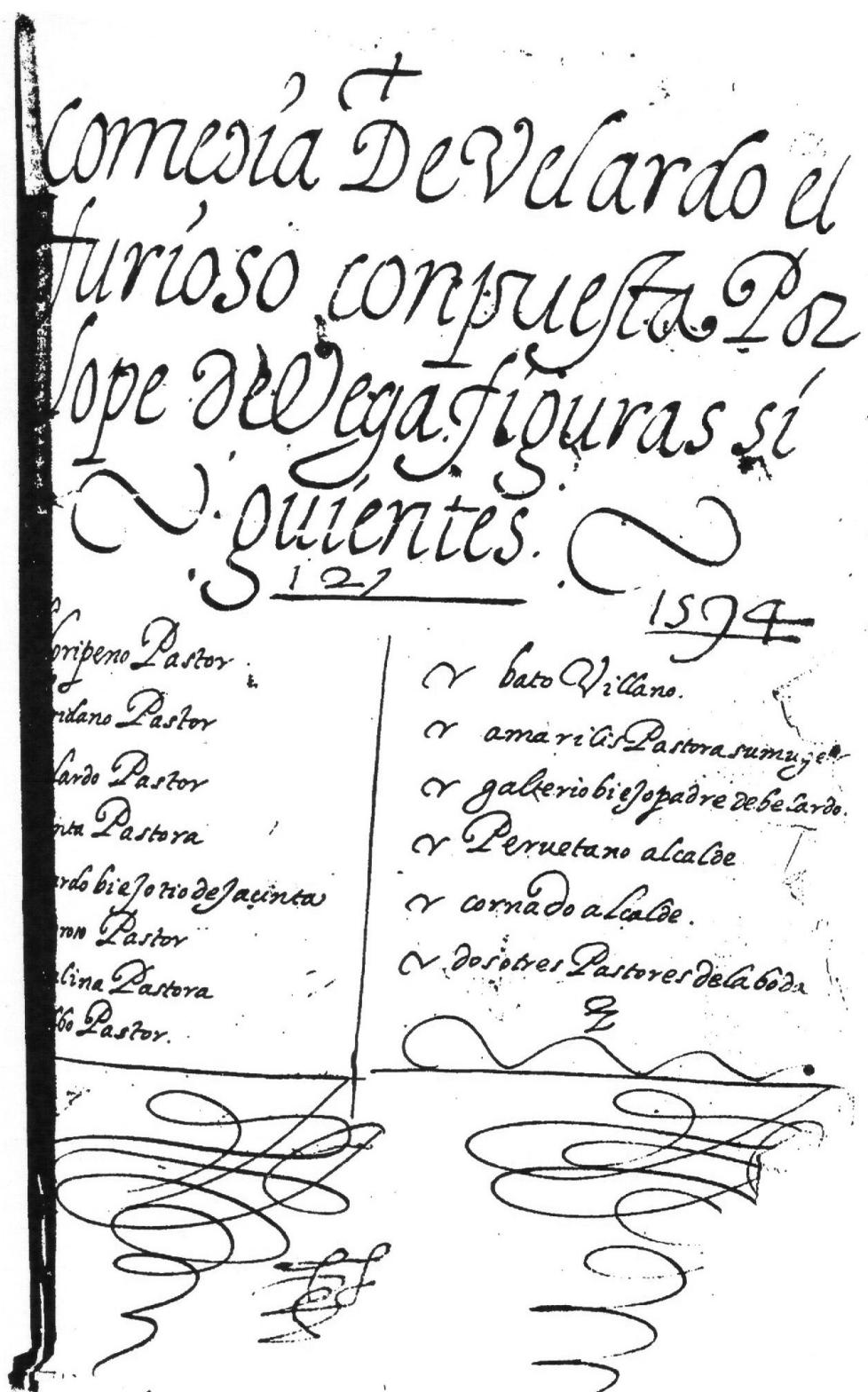
Por lo visto, la composición de esta comedia sigue cronológicamente o es, en parte, paralela a la de *La hermosura de Angélica*; por ende, no puede ser identifica-

45. Dice Carlos: «¿Una mora africana peregrina? / ¿Una virgen doncella entre soldados? / ¿Una hechicera, de nombrarla indigna, / rémora de varones esforzados, / tal que invisible dicen que camina / y que tiene los campos abrasados / de veneno y conjuros? ¡Qué vergüenza / que una mujer a tales hombres venza! / ¡Tráiganla luego!» (vv. 200-208); más tarde Angélica, para defenderse, advierte: «No hay más hechizo que amor / y conformidad de estrellas» (vv. 578-579).

da con la *Ur-Dorotea* de la larga cadena textual que Lope irá elaborando hasta la época de *senectute*.

A la luz de lo expuesto, el análisis de los episodios y de los motivos dramatizados muestra hasta qué punto el tema de *La Dorotea* se entrelaza y funde literariamente con el episodio del pastoral albergue, así como, de paso, al de Troya destruida por culpa de la belleza de Helena. En este sentido, el patrón del *Furioso*, que en campo teatral Lope ya había elaborado en *Los celos de Rodamonte*, adquiere una relevancia sustancial en relación con la creación del mito lírico autorial que hace falta enmarcar e interpretar en la órbita de las estrategias de autopromoción del madrileño. Dicho de otra manera, los amores de Angélica y Medoro, así como la locura de Orlando, a partir de esta comedia entran a formar parte de manera definitiva del idiolecto literario del Fénix, lexicalizándose y remitiendo, siempre en clave metateatral, al *alter ego* lopesco en tanto que amante dolorido o afortunado, según los casos. Por consiguiente, si por un lado *Belardo, el furioso* resulta modélica con respecto a las ulteriores pre-*Doroteas*, por otro, no puede dejar de convertirse en blanco privilegiado de los ataques de los principales enemigos lopescos. No es gratuito que tanto Góngora como Cervantes utilicen a Ariosto para atacar al poeta madrileño.

En síntesis, estudiar esta pieza no permite tan solo desentrañar aspectos esenciales del tema autobiográfico tal como se había hecho en el pasado, sino sobre todo entender en qué medida Lope de Vega construye su mito lírico a partir de unas sugerencias literarias cultas apreciadas por los nobles espectadores cuya benevolencia intentará captar a lo largo y a lo ancho de su azarosa existencia. A la vez, *Belardo, el furioso* se revela una cantera de motivos y resortes dramáticos destinados a repetirse con variaciones en piezas lopescas posteriores y, también por esto, se merece la atención crítica que le hemos reservado en estas páginas.

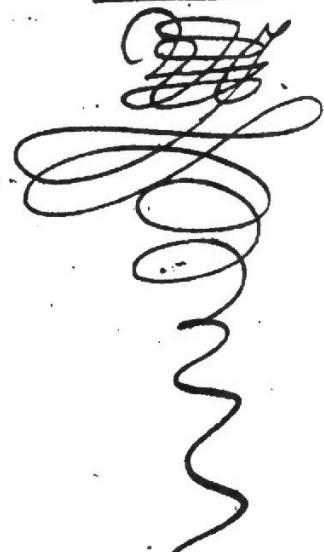


Belardo, el furioso. Real Biblioteca, Ms. II/460 (8). Primera página

nemo) noisugrare el bishuero
 decasante y decontrarme
 ~ Pasare abelardo e pecho
 cri) a Jaunta edematar
 por q no meaeguitar
 abelardo ami Despecho
 nemo) Parece q aquella apunta
 a Jaunta. si. oireel
 cri) Parece q apunta aquell.
 abelardo yael se junta
 nemo) ande matar ami bien
 cri) ami bien ande matar
 nemo) Tambien loquiero estorbar
 cri) quiero estorbarlo tambien
abracanise cordos y tienen seladas
 nemo) zente) cri) tentetu) ne) detente
 sua Jaunta) cri) tua Belardo
 nemo) yo estoquiero) cri) yo estoquardo
 belar) o fallo y tray doragente.
 ~ Junto matar nosquierian
 Peru) zeneos) ne) vuelcam gal) qynta
 nemoroso) ne) ariemascuentas
 corna) Para soltar se porfian
 gal) Prendellos) cri) q nome dejar
 matara) Jaunta) ne) no
 q. tan poco matay
 a la chusa de mi quejar
 gal) vuelcas ya vuelta l'ipoco
 Jaun) de Jay y de que cristalina
 gal) qui eres tu) bel) si) an) camina
 cri) soy s. os e fingido loco
 belan) yosoy de Jaunta espoo
 esto lo ahor denado dios
 Jaun) Dad nos la muerte a los dos
 cri) matame a mi nemoroso

Pinay) yo Porq en Una my
 es grande la obstinacion
 esta fue Resolucion
 nemo) y la mia loa deseo
 ~ si critica una mequien
 no hallo yo mejor bengo
 cri) si no alcanca mi epen
 no es bien q oto bien en
 nemo) tuyo soy) cri) dame el
 flor) ansi nosquieres de mi
 Peru) tambien se pueden un
 floripeno y) cri) dano
 corna) yo le doy mi hija al Un
 Peru) yo a loco) gal) qynta
 gal) q es amar) cri) fallo con
 gal) no tiene algun bien) cri) q
 gal) concerto. estas nemoroso
 cri) y todos lo estamos ya
 si el auditorio loesta
 belar) este es belardo el furio

& Finis



Belardo, el furioso. Real Biblioteca, Ms. II/460 (8). Última página

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini Editore, Pisa, 1989.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. bilingüe C. Segre y M.N. Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002, 2 vols.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la Comedia Nueva. Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2014.
- CANDELAS COLODRÓN, Miguel Ángel, «Lope de Vega y la de Troya», *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 57-66.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 75-92.
- CARREÑO, Antonio, «Figuración lírica y lúdica: el romance “Hortelano era Belardo” de Lope de Vega», *Hispanófila*, XXVI 76 (1982), pp. 33-45.
- CAYUELA, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 73-83.
- COSSÍO, José María, *Lope, personaje de sus comedias*, Real Academia Española, Madrid, 1948.
- DÍEZ BORQUE, José María, «El poeta, escritor de comedias. Sobre la vida y situación del escritor de comedias en el XVII (Lope de Vega). Consecuencias literarias», en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, pp. 91-117.
- ESCUDERO, Juan Manuel, «Espacio rural *versus* espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2002, pp. 209-229.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatro y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», en *La puesta en escena del teatro clásico*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII (1995), pp. 213-232.
- HEIPLE, Daniel L., «“Lope Furioso”», *The Modern Language Review*, LXXXIII 3 (1988), pp. 602-611.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, 2 vols., Atlas, Madrid, 1973.

- LAPUENTE, Felipe Antonio, «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 657-669.
- LÓPEZ NAVÍO, José, «*El entremés de los romances*, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VIII (1959-60), pp. 151-212.
- MAGGI, Eugenio, «Una commedia inedita di ispirazione ariostesca: *Las locuras de Orlando*», *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, XLI (2004), pp. 63-92.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. II. Comedias de vidas de santos (continuación), pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*, CSIC-Aldus, Madrid-Santander, 1949.
- MOLHO, Maurice, «Teoría de mansos: un triple soneto de Lope de Vega...», *Bulletin Hispanique*, XCIII 1 (1991), pp. 135-155.
- MORBY, Edwin S., «Persistence and change in the formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XVIII 2 (1950), pp. 108-125; XVIII 3 (1950), pp. 195-217.
- MORLEY, S. Griswold, «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *California Publications in Modern Philology*, XXXIII 5 (1951), pp. 421-484.
- MORLEY, S. Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*, ed. J.L. Canet Vallés, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 325-343.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.
- OSUNA, Rafael, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, RAE (Anejo XXVI), Madrid, 1973.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso de Lope de Vega*», *Anagnórisis*, II (2010), pp. 83-104.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PROFETI, Maria Grazia, «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Università di Verona-Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 3-20.

- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del “Fénix de los Ingenios”», en *Nell’officina di Lope*, Alinea Editrice, Florencia, 1999, pp. 45-70.
- RUFFINATTO, Aldo, «Las edades de Angélica», en *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, ed. J.M. Martín Morán, Mercurio, Verceilli, 2008, pp. 151-189.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2009.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VII (2004), pp. 297-324.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*. Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 32), Madrid-Frankfurt am Main, 2005.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los rambilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, XCVI (2006), pp. 139-152.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*Il pastor fido* de Battista Guarini: paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias», en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII). Congreso Internacional*, eds. J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, Ediciones Polifemo, Madrid, 2010a, vol. II, pp. 1337-1373.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanas», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, eds. I. Osuna y E. Llergo, Visor Libros, Madrid, 2010b, pp. 537-563.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «“Aquí Senado se acaba...”: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all’Arte Nuevo*, eds. G. Poggi y M.G. Profeti, Alinea Editrice, Florencia, 2011, pp. 185-198.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La resemantización en las tablas de un episodio del *Furioso*: el pastoral albergue», en *Il prisma di Proteo. Riscrittture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. V. Nider, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2012, pp. 99-128.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «Prólogo», en *La selva sin amor*, Clásicos Hispánicos EDOBNE 43 (e-book), 2014, pp. 4-15.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción», en *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, eds. A. Saguar García y H. Schlimpen, dirs. F. Gernert y M. García-Bermejo Giner, Hispanistik Trier, FB-II Romanistik, 2016, pp. 109-129, en línea, <<https://hispanistik.uni-trier.de/omp-3.1.2/index.php/RomanicaTreverensis/catalog/view/4/1/69-1>>. Consulta del 28 de octubre de 2019.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Torquato Tasso (Tirsi), Aminta y Lope de Vega», en *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mundo iberico in età moderna*, eds. S. Vuelta García y M. Graziani, Leo S. Olschki, Florencia, 2017, pp. 83-98.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*L'amoroze furie d'Orlando* de Giacinto Andrea Cicognini y el teatro de abolengo ariostesco de Lope de Vega: una cuestión crítica pendiente», en prensa.
- TRUEBLOOD, Alan S., «The case for an early *Dorotea*: a reexamination», *PMLA*, LXXI 4 1 (1956), pp. 755-798.
- TRUEBLOOD, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Angélica en el Catay*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte Octava*, coord. R. Ramos, Milenio, Lérida, 2009, vol. III, pp. 1387-1505.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, ed. M. Cornejo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 459-610.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Belardo, el furioso*, en *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1965, pp. 61-115.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1987.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. M.G. Profeti, Alinea Editrice, Florencia, 1999.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. M. Trambaioli, Clásicos Hispánicos EDOBNE 43 (e-book), 2014.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. T. Ferrer Valls, Clásicos Castalia, Madrid, 2001.