

PACHECO Y UNA BIOGRAFÍA TEMPRANA PARA LOPE: COTEXTOS
Y CONTEXTOS EN LA *JERUSALÉN CONQUISTADA**

PEDRO RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba)

CITA RECOMENDADA: Pedro Ruiz Pérez, «Pacheco y una biografía temprana para Lope: cotextos y contextos en la *Jerusalén conquistada*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX (2024), pp. 145-182.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.507>>

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2023 / Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2023

RESUMEN

En 1609 sale de las prensas de Juan de la Cuesta la *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. En su aparatoso andamiaje paratextual de preliminares y marginalias un elemento presenta una novedad casi radical. Aunque introducida por un escueto «Francisco Pacheco» y con un inicio efrástico, que pronto se traslada al ensalzamiento de la producción literaria del Fénix, la conexión con el *Libro de retratos*, señalada en la página anterior por Elisio de Medinilla, coloca el breve texto laudatorio en un registro propio de la biografía, completamente desusada para escritores vivos, máxime en los prefacios de sus obras impresas. Se estudian los efectos de este texto en la conformación de la imagen autorial de Lope a partir de la pragmática de las biografías contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Jerusalén conquistada*; Francisco Pacheco; biografía; imagen autorial.

ABSTRACT

In 1609 the *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* leaves the presses of Juan de la Cuesta. In its spectacular paratextual scaffolding of preliminaries and marginalias, one element presents an almost radical novelty. Although introduced by a brief “Francisco Pacheco” and with an ephrastic beginning, which soon moves to the exaltation of the literary production of the Fenix, the connection with the *Libro de retratos*, indicated on the previous page by Elisio de Medinilla, places the brief text laudatory in a register typical of biography, completely unusual for living writers, especially in the prefaces of their printed works. The effects of this text on the conformation of Lope’s authorial image are studied from the pragmatics of contemporary biographies.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Jerusalén conquistada*; Francisco Pacheco; Biography; Authorial Image.

* El estudio se inscribe en el plan de trabajo de los proyectos *Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor (SILEM II)*, RTI2018-095664-B-C21 del Plan Estatal de I+D+i; y *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega (PRESOLO)*, A1123060E00004 de la convocatoria FEDER de la Junta de Andalucía.

En 1609 sale de las prensas de Juan de la Cuesta el resultado del proyecto lopesco más ambicioso hasta este momento.¹ En el aparatoso andamiaje paratextual de la *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en preliminares y marginalias un elemento presenta una novedad casi radical. Aunque introducida por un escueto «Francisco Pacheco» y con un inicio efrástico, que pronto se traslada al ensalzamiento de la producción literaria del Fénix, la conexión con el *Libro de retratos*, señalada en la página anterior por Elisio de Medinilla (Gauna Orpianesi 2019), coloca este breve texto laudatorio en un registro propio de la biografía, completamente desusada para escritores vivos, máxime en los prefacios de sus obras impresas. No era esta la única novedad en la edición ni la única circunstancia con incidencia en los rasgos de un (para)texto singular.

Pacheco, según él mismo apuntaba, procuraba retratar a sus homenajeados en vida y recopilaba mientras tanto las notas de su elogio. Este, sin embargo, no se concluía hasta el fallecimiento del «ilustre varón». Así, el encomio culminaba con el epitafio o la celebración elegiaca. Del mismo modo, la *laudatio* se instalaba sobre la frontera que la separaba de la biografía como relato de vida, pues, como expresaba Ginés de Pasamonte (*Quijote*, I, 22), este no concluye hasta que no llega el fin de la existencia. Así debía entenderse en los usos editoriales del siglo XVI, pues, en concurrencia con la revitalización en la imprenta de las prácticas de la filología helenística, las *opera* de los clásicos solían abrirse con su biografía (Fernández López 2020), incluyendo las obras de los clásicos romances modernos, como Petrarca, Ausiàs March, don Juan Manuel o Garcilaso; incluso, sin llegar a esa categoría, la semblanza del poeta comienza a dar atisbos con autores recientemente fallecidos y alejados aún de la consagración, como ocurre con Gregorio Silvestre.² Por el contrario, en el contexto hispánico son mínimas las muestras en las que algo ligeramente cercano a una biografía del poeta se registre en los prelimi-

1. Todas las citas proceden del ejemplar especificado en la bibliografía, indicando solo el número de folio cuando sea necesario. El lector encontrará al final del estudio una reproducción del texto, siguiendo la edición de Ignacio García Aguilar para las bibliotecas digitales PRESOLO y SILEM (*Biografías*, s.v.).

2. La práctica totalidad de las biografías de escritores que se citan puede consultarse en la biblioteca digital *Biografías* elaborada y mantenida por SILEM, s.v.

nares de una obra impresa en vida. Por esta razón es relevante la inclusión de un texto biográfico sobre Lope en los preliminares de su *Jerusalén conquistada*, y lo es más aún la procedencia del mismo, como un extracto o adelanto de lo que la costumbre de Pacheco no hubiera cerrado hasta veintiséis años después.

La insólita circunstancia, sobre todo al considerarla en el desdoblamiento del texto, del *Libro de retratos* al impreso, constituye un testimonio privilegiado de unas intensas dialécticas que, como en tantos otros casos, Lope contribuye a inflexionar.³ La primera, más estudiada, se establece entre la pragmática del manuscrito (desde la humildad del cartapacio personal a la monumentalidad del código editado) y las prácticas de la imprenta y derivadas de ella, en cuyo marco debemos situar el valor de los paratextos preliminares. La segunda, con una atención creciente en los últimos años, atañe a las modalidades retóricas o genéricas de la *laus* y la *vita*, en su intercambio de elementos con el trasfondo de un desplazamiento de una a otra.

Lope, y más a la altura de 1609, tiene resuelta de manera definitiva la primera cuestión, y vemos con este movimiento la influyente intervención en el segundo de los planos, con efectos más latentes, pero también de gran alcance en la configuración del autor. Tratándose del Fénix y de su visibilidad, la presencia de una biografía del autor (y no solo de este elemento) en los pliegos iniciales de una obra impresa en vida refleja la intersección de ambas líneas y permite una lectura de alcance más general que la de la anécdota episódica, contra el trasfondo de lo que aún puede considerarse el «vértigo de la imprenta» (Ruiz Pérez 2015) y la definición en ciernes del poeta entre las pretensiones del laurel y la justificación de la «paga del vulgo», entre la imagen canónica del autor culto y la reivindicación de la condición profesional (Ruiz Pérez 2009:193-214, García-Reidy 2013, Ortiz Rodríguez 2015).

3. El procedimiento, sin embargo, no carecía de precedentes. Sirva citar el seguido por Argote de Molina, quien, tras incluir una «vida» de don Juan Manuel en su edición de *El conde Lucanor* (1575), hace otro tanto en de la *Historia del gran Tamorlán e itinerario y enarración del viage...* (1582), engarzando la «Vida del gran Tamorlán, escrita por Pero Mexía, cronista de su majestad, en el capítulo 28 de su *Silva de varia lección*» y la «Vida del gran Tamorlán, escrita por Paulo Iovio, obispo de Nochera, en sus *Elogios*, traducidos por el licenciado Gaspar de Baeza».

TEXTO Y VIDA

A veces separadas y en ocasiones más fundidas, pretensiones cultas y reivindicación profesional componen los vectores en cuya intersección se construye el discurso biográfico, en un espacio conformado por la pura definición denotativa de relato de una existencia y por el sesgo que la orienta a la construcción de un sentido para la vida por medio de su textualización. Esta consideración genérica requiere la matización derivada de la condición histórica del género y su formulación en la transición entre dos siglos y dos pautas culturales. A ello hemos de volver en busca de mayor precisión. Quede ahora esta consideración para justificar una mirada preliminar a la doble naturaleza del texto biográfico y de su referencia, con las interrelaciones que provoca o actualiza, planteadas en dos cuestiones: ¿Qué vida es la que se narra o se pinta y en qué perspectiva se presenta? ¿En qué momento del desarrollo vital del sujeto aparece el texto que quiere fijarlo en una imagen?

La estructura retórica del texto de Pacheco resulta tan productiva como su propio contenido para responder a la primera pregunta. El exordio se centra, a partir de la deixis de un retrato plástico, en el argumento de la inmortalización y el papel en ella de efigies y semblanzas; la declaración se prolonga en un argumento sobre el efecto que para este fin se produce cuando «arte y natural se juntan» (f. ¶2v), extensible desde la concepción de la pintura por el biógrafo —y por el biografado (Sánchez Jiménez 2011)— al carácter de la obra que motiva el elogio. Un segundo argumento, más expresamente orientado a la alabanza, se centra, con referencia al Tostado, en el volumen de la producción de Lope, conectado de inmediato con la afirmación de su superioridad sobre Garcilaso, en el inicio de un párrafo superlativo también respecto a los italianos. A modo de *narratio*, Pacheco enumera, con los respectivos encomios, los referentes mayores en la producción de Lope en un bien meditado orden: comienza con la referencia a las polémicas comedias, que defiende porque el autor las «ha reducido en España a método, orden y policía» (f. ¶3r), seguida de inmediato por la que lleva al extremo opuesto, el poema heroico en el que la *Jerusalén*⁴ ocupa el lugar

4. El modo en que habla de esta obra, «remítome al poema heroico de su *Jerusalén*» (f. ¶3v), no es propio de un texto pensado específicamente para figurar en sus preliminares; en línea similar, la inclusión de la octava de Vera y Zúñiga no solo corresponde al modelo general del *Libro de retratos*, sino que la alusión a la pintura corresponde a la que Pacheco hiciera para la ocasión. Estos elementos ratifican las afirmaciones de Medinilla al introducir el texto.

de preeminencia; el cierre se reserva para los «versos sueltos y derramados» (f. ¶4v), con una inesperada celebración; en medio se repasan las publicaciones en los demás géneros: *La Arcadia*, *La Dragonteá*, *El peregrino*, la *Angélica*, el *Isidro* y hasta las *Rimas*. Tras mostrar en el catálogo a un Lope que en su madurez vital se encuentra en la cima de su trayectoria, el texto concentra la formulación de la alabanza, con la coronación de Lope en el parnaso hispano y su superación de los clásicos, personalizados en el Ovidio lírico y el Homero épico. Para concluir, reduce la noticia biográfica al servicio a los nobles conocidos y con la nota de sociabilidad introduce la octava de alabanza que Juan Antonio de Vera y Zúñiga hace al propio retrato del Fénix por Pacheco,⁵ en una síntesis de lo argumentado sobre su capacidad inmortalizadora.

Se trata de elementos reconocibles en el modelo genérico de las biografías hasta estos años y en la retórica prologal (*Paratextos de Lope de Vega, s.v.*), aunque la explícita insistencia en la producción impresa y algunos elementos de la *dispositio* apuntan a una singularidad que veremos acorde con la empresa de Lope, lo que nos lleva a la segunda de las cuestiones. Para avanzar hacia unas respuestas de cierta validez es casi obligado comenzar recuperando argumentos conocidos, al menos a modo de premisas. Sin duda, ya sería apreciable para los lectores de 1609 que un rasgo característico de la escritura de Lope era la proyección biográfica, que difuminaba los límites entre la realidad y su fabulación, si bien hasta este momento se había ceñido sobre todo a las peripecias sentimentales, en la línea del poeta en la tradición petrarquista y en coincidencia con la configuración de los protagonistas de la comedia nueva y la renovada narrativa cortesana (Sánchez Jiménez 2018). Aunque desconocieran la noción, estarían familiarizados con un *habitus* que el poeta convertía en un elemento de distinción (Bourdieu 1988); y con este bagaje se enfrentan a una presentación que desvía el foco de la referencialidad a una producción escrita y, particularmente, impresa, ofreciendo una imagen del autor donde el impulso vital se remansa en la labor literaria, como una aportación sustancial y con rasgos propios a la sostenida empresa de *self-fashioning* por parte de Lope (Greenblatt 1984, Sánchez Jiménez 2005). En la trayectoria previa, por más que se articulara sobre estrategias y modelos alejados de los del *Canzonie-*

5. Lope corresponde años después a esta cortesía de quien será primer conde de la Roca haciendo una aprobación para el primer intento de publicación del *Panegírico por la poesía* del hijo del noble. Para las relaciones entre Lope y Vera véase Fernández-Daza Álvarez [1994].

re, el Fénix había adaptado en beneficio propio la propuesta del cantor de Laura, tal como la ha caracterizado Roland Béhar [2018] al seguir el entrelazamiento de «vida y/u obra del poeta petrarquista». Cuando nuestro autor se plantea la composición de (y sobre todo cuando aparece) la *Jerusalén*, sus planteamientos tras casi treinta años de escritura y presencia pública, son ya muy diferentes y reflejan la agónica dialéctica entre quien necesita el mercado y se siente triunfante en él (García-Reidy 2013) y quien aspira a la sublimación de su imagen autorial y la dignificación de su posición de campo.

No hay argumentos que permitan suponer que el texto firmado por Pacheco fue compuesto para la ocasión, pero es indudable que (quizá con alguna adaptación) resultó una aportación decisiva en la construcción de una imagen, en especial por darle una explícita formulación textual. En cualquiera de los casos, la inserción en los pliegos iniciales de la epopeya cristiana sanciona la figura de un escritor en un momento de plenitud y, por ello, también en un momento de crisis, en el sentido etimológico del término, pues se trasluce en todo el aparato discursivo, del que la semblanza es una pieza destacada, que Lope está en un momento de inflexión vital y creativa, que es consciente de ello y que quiere orientarla para el cumplimiento de sus intereses.

En esos años el poeta se encuentra de vuelta en Madrid tras unos años de itinerancia. La estabilidad familiar con Juana de Guardo se refuerza con el distanciamiento y la ruptura con Micaela Luján, aunque reúne a los dos hijos habidos de ella con los tres legítimos. La relación personal y de clientelismo con el duque de Sessa le ayudan a consolidar una posición económica y social, que tiene un elemento importante en su nombramiento como familiar del Santo Oficio por la mediación del noble. Como signo de la nueva etapa Lope pasa a formar parte de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, a lo que seguirán otros vínculos similares. Aunque concluida unos años antes en una primera fase, la publicación de la *Jerusalén* se presenta en 1609 como un reflejo en la trayectoria creativa de la inflexión que Lope le va dando a la vital. De hecho, la obra llega a concebirse como la culminación de una carrera literaria acorde con el patrón virgiliano (Cheney y De Armas 2002, Sánchez Jiménez 2007:13-19), hasta el punto de que en las *Rimas* y en alguna carta declara que con ella concluye, a modo de culminación, su cultivo del verso (Sánchez Jiménez 2018:189). Obviamente no fue así, pero con la misma evidencia se muestra el papel que la epopeya jugó en el diseño y cierre de una variedad de modalidades épicas que pueden consagrarlo, según es su propósi-

to, como un poeta docto. Tras los ensayos anteriores, la *Jerusalén* se presenta como la forma más alta y culta de la épica, en paralelo a como este género completa y corona una figura cuestionada por su cultivo de géneros considerados menos dignos. De hecho, el poema épico coincide en el año de publicación con la edición de las *Rimas* que contiene el «Arte nuevo de hacer comedias» y su reivindicación de la escritura para el corral. Curiosamente, aunque representa el paradigma contrario, uno de sus argumentos, el de la larga experiencia en el género, se retoma en la elogiosa semblanza de Pacheco, cuando hace minucioso recuento y expresa alabanza de su producción anterior.

Situada, pues, en una perspectiva panorámica, se aprecia la función de la *Jerusalén* en el programa lopesco de consolidación en el centro de la corte y del campo literario del momento, en lo que puede entenderse como un cénit de carrera literaria, que ha venido preparando cuidadosamente. A ello responde la elección de un género en una versión que le obliga al mayor aliento para emular a Tasso (Güntert 1981) y su propuesta, rivalizando con ellos desde las propias alteraciones que introduce ya desde la portada, al rotular su obra «epopeya trágica», como si quisiera aunar los rasgos de las dos formas sublimes en la preceptiva neorristotélica. Al tiempo, el Fénix vierte en la concepción de su obra los rasgos característicos de su escritura, con un doble proceso de nacionalización: el que se refiere a la veta argumental protagonizada por el monarca castellano Alfonso Octavo y, al hilo de la misma, una postergación de la regla del decoro, con la mezcla de elementos que, al modo del monstruo cómico, disuelven la unidad del conjunto, según se encargaron de reprocharle, como en la *Spongia*, los críticos más académicos, desde las mismas posiciones de quienes le pidieron cuentas al dramaturgo que contestó como toda la ironía del «Arte nuevo».

La opción no procedía de una limitación creativa ni era una mera continuación de un *usus scribendi*. Más bien respondía a un proyecto meditado, que habría de acompañar de un completo programa de recursos tendentes a su consagración. Lope quiere ocupar el trono literario y convertirse en el gran poeta de España. Para ser el gran poeta nacional se convierte en el cantor de las glorias patrias y en una suerte de portaestandarte de valor indiscutido (Sánchez Jiménez 2013). En este empeño no se detiene al mezclar la realidad de la cruzada con la ficción de la participación hispana, porque confía en la fuerza de su verso para imponer la realidad de la ficción, del mismo modo en que un discurso biográfico como el del elogio de Pacheco puede imponer de manera pragmática la imagen deseada sobre los aspectos y capí-

tulos vitales que el poeta quiere dejar atrás. Entre el texto y la vida, el preliminar del sevillano se integra en perfecta armonía y coherencia en el diseño de la edición y la diversidad formal de sus componentes.

En resumen, se trata de un momento en que se agudiza la pretensión de Lope, apoyado en sus propias circunstancias vitales (se acerca a la cincuentena), de ofrecer una imagen de escritor más rica que la del éxito popular. Como si los veinte cantos de la versión definitiva de la epopeya no bastaran, diseñó una compleja arquitectura editorial, donde las octavas se ven acompañadas de una amplia muestra de elementos (incluyendo notas marginales, ilustraciones, dedicatoria y textos preliminares) destinados a resaltar su dignidad poética y, con ella, la de su creador, con un perfil muy distinto al valorado por las compañías teatrales y su público. Casi simultáneamente a su orgullosa afirmación de su condición de profesional de la escena, Lope reclama el reconocimiento como poeta sabio. En esta empresa el texto de Pacheco cubre distintos frentes, comenzando por una legitimación de una vida de la que, con su reducción a elogio de su producción literaria, se omiten escándalos y notas escabrosas, al tiempo que elogia su condición como escritor y esboza para él un tratamiento que venía reservándose para los autores canónicos.

TEXTO Y COTEXTOS

Los apuntes realizados se ubican en el espacio correspondiente a un sentido usual de contexto, lo que se denominaría el contexto vital. La noción es asumible en tanto no se reduzca a la imagen dominante de una incidencia marcada en una única dirección y con un carácter determinista o mecanicista. Como no es momento de indagar en el grado en que el proyecto literario de Lope pudo incidir en sus decisiones vitales, dirigimos la mirada a las relaciones cotextuales, también con una matización.

Antes de entrar en la consideración de las relaciones cotextuales en su sentido más estricto, el determinado por los vínculos de una coincidencia *in praesentia*, en este caso en el espacio preliminar de la *Jerusalén*, conviene atender a vinculaciones de naturaleza distinta, pues por el hecho de establecerse *in absentia*⁶ y, posiblemente-

6. Fernández López [1999] recoge en la entrada «Kotok Cotexto» de su *Diccionario* la corriente crítica que da a la noción un sentido más amplio.

te, tener una incidencia más limitada no pierden pertinencia en la mirada crítica. Esta distinción es de particular relevancia en este caso, pues la inmensa mayoría de los lectores hasta finales del siglo XIX no tuvieron acceso a un texto *in phantasma*; sin embargo, el diseño editorial de los preliminares de la *Jerusalén* debió de prestar una atención privilegiada a los círculos que tendrían, al menos, noticia de la empresa que Francisco Pacheco mantenía desde diez años atrás y valorarían en todos sus términos y efectos el gesto de Lope; se trataría de círculos reducidos, sin duda, pero de enorme peso, sobre todo en el espacio en que el Fénix situaba una buena parte de sus objetivos. También, y ello incidiría en un círculo más amplio de lectores, porque el modelo de semblanza desarrollado por el pintor sevillano actualizaba de manera muy marcada la tradición genérica de las biografías de escritores.

En el últimamente atendido proceso de ajuste de los moldes biográficos de la antigüedad clásica, generalmente dedicados a príncipes y héroes, al diseño moderno y su aplicación a las vidas de los escritores, se aprecia la codificación en dos modelos básicos a la vez que se articula un específico discurso argumental.⁷ El más cercano a las obras grecolatinas que recopilan vidas de gobernantes y césares, son las series de semblanzas (con frecuencia desdobladas en semblanzas plásticas y textuales), como la que está organizando Pacheco desde 1599 y que es la adaptación en el humanismo sevillano de galerías de tanto éxito como la de Paolo Jovio.⁸ Al lado, y desde la tradición del *encomium principis*, se va conformando una creciente presencia de la imagen personal del autor en los preliminares de las ediciones de sus obras, extendiéndose de manera paulatina —también con los retratos (Cárdenas Luna 2020)— desde los *antiqui auctores* a los que empiezan a conformarse como clásicos modernos. En directa imbricación con lo que se erige en patrón genérico, la *Vita Vergilii*, fijada en las ediciones alejandrinas de Servio y Donato, la figuración del autor, textualizada o no en una biografía, se construye idealmente sobre

7. El interés por la materia se actualizó a partir de Bartuschat [1999] y sus trabajos posteriores y tiene un punto culminante en la monografía de Bénard [2019], siendo objeto de una reciente revisión teórica (Renders y Veltman 2022). La plasmación de este interés en las letras hispánicas queda reflejado en los trabajos de Núñez Rivera y Díaz Rosales [2018], Núñez Rivera [2020], Fasquel [2020] y Ruiz Pérez [2021].

8. Hay que sumar obras como las *Virorum doctorum effigies* XLIII de Arias Montano [2005], donde la vinculación sevillana del humanista extremeño neutraliza la distancia introducida por tratarse de una obra impresa y realizada en Flandes, y atender a repertorios como los de Lobo Laso de la Vega [2019] o el más conocido de Rodrigo Caro [2018], por no entrar en las series incluidas en las historias locales en expansión (Osuna 2005).

un emblemático *cursus*, ascendente y articulado sobre la división clásica de los tres estilos, del *humilis* al *sublimis*.

Las distintas prácticas biográficas se extienden como una mancha de aceite a lo largo del siglo XVI, siguiendo los pasos de la imprenta, por lo que a la altura de la edición de la *Jerusalén* y la inclusión del texto de Pacheco el modelo genérico puede considerarse como una presencia latente, si se quiere como un código de referencia o, en los términos que estamos usando, como algo que se sitúa entre el contexto (el auge de las plasmaciones textuales de una vida de autor) y un implícito cotexto (el de la formulación biográfica más cercana). No es ajena a la activación de esta lectura la vigencia del modelo petrarquista, que, convertido casi en hegemónico, proyecta tras su paulatino desplazamiento rasgos formales y, como en este caso, estructuras profundas. La más intensa en el *Canzoniere* y sus imitaciones es la de un esencial biografismo que, más allá de lo cuestionable de su relación con la realidad, identifica, sobre todo en su versión más integrada, obra y vida, tal como empezara a formularlo Dante en su prosímetro la *Vita nuova*. En torno a un “yo” en el que se neutralizaba la vida del sujeto, la voz del poeta y la identidad del protagonista poemático, la narrada experiencia amorosa se concebía y presentaba como un *iter ad caelum*, de forma paralela a como la trayectoria autorial se trataba de configurar (en el ejercicio de su escritura o en la escritura de su recorrido) como otra forma de ascenso, en un discurso trenzado y cuajado de interinfluencias.⁹ En el paradigma, el amor sublima la vida y mueve la escritura; o la vida se realiza en la escritura amorosa; o se escribe la vida con el pretexto del amor. En el género épico elegido por Lope el argumento amoroso se mantiene, pero resulta colateral. No lo es, en absoluto, el resto de la ecuación, pues la escritura culmina la vida, y la biografía, la semblanza de Pacheco, se construye en torno al ejercicio literario.

No es extraño que en la empresa de Petrarca el propio género biográfico alcanzara un peso considerable, desde su ejercicio de ortodoxia clásica en su compilación *De viri illustribus* a la *Vita* de Dante, en cuya radical novedad se opone la redacción en romance de una biografía individual y correspondiente a un contemporáneo a la compilación en serie de las semblanzas de héroes y reyes grecolatinos, personajes bíblicos y figuras mitológicas en un ejercicio de recuperación del latín clásico. La

9. Sobre el primer elemento llamó la atención Rico [1975] y recientemente ha explorado los recordos y proyecciones de la misma Béhar [2018].

composición de una biografía del propio Petrarca por Boccaccio es la culminación lógica de esta propuesta, en una cadena convertida en verdadero ejercicio canonizador, de una literatura nueva y nacional y de sus protagonistas. Las continuaciones en el siglo xv, con la referencia de la de Leonardo Bruni, sus traducciones y secuelas, experimentan la metamorfosis del texto biográfico exento en paratexto editorial,¹⁰ con la matización de su valor encomiástico. Al hilo de las circunstancias, este valor contamina y aun desplaza al que alegaba objetividad en su función dentro del *accessus ad auctorem*. Junto a los cambios en el modelo, la incorporación de introducciones biográficas en las ediciones de Petrarca y sus figuras anexas abre las puertas de la extensión de la práctica desde los clásicos grecolatinos a los escritores modernos. Aunque llegara con retraso respecto a los toscanos, la práctica alcanza a otras literaturas vernáculas europeas a lo largo del xvi, con ejemplos en las letras isabelinas y la *Pléiade* francesa, por mencionar algunos escenarios (Residori *et al.* 2014, Boillet *et al.* 2012, Zerari 2021). En España, con excepcionales antecedentes, el uso se introduce armado de todas sus armas, con un perfil canónico y canonizador, en la vida del poeta que Herrera coloca en los preliminares de su edición anotada de Garcilaso, «príncipe de los poetas españoles» y clásico nacional, prácticamente el primero.¹¹ Herrera abre una práctica que tendrá un lento discurrir, y siempre en ediciones póstumas. También codifica un perfil modélico, asentado en la realidad, pero impulsado desde aquí para convertirse en un tópico idealizado.

La unión de armas y letras culmina con el que sería el precedente inmediato de la inserción del texto de Pacheco en la edición de la *Jerusalén*. Tras el éxito de las anteriores entregas, la impresión de la *Tercera parte de la Araucana de don Alonso*

10. Fernández López [2018], Valero Moreno [2009], Ruiz Pérez [2023]. El manuscrito 905 de la Biblioteca Trivulziana lo plasma en sus páginas miniadas a la manera medieval, incluyendo como preliminar la biografía hecha por Bruni, tras una portada en que figura un retrato del poeta o, mejor dicho, su representación ideal, encerrado en un gabinete y con un perro a sus pies, con ecos de la iconografía de san Jerónimo y como evocación de la melancolía, también representada, en larga tradición, por el apoyo de la cabeza en la mano, en representación característica del escritor. Que Garcilaso recoge elementos de esta tradición se aprecia en el soneto analizado por Gargano [1993].

11. Pese a su abundante presencia en la imprenta y contar con la «vida del auctor» con que Hernán Núñez introduce su edición comentada (1499), no tuvo esta dimensión Juan de Mena en la España renacentista, por no imponerse como modelo de imitación. Menos repercusión habría de tener la semblanza de Torres Naharro por Juan Baverio en la *Propalladia*, redactada en latín e impresa en Nápoles (1517); aun reeditada y traducida, el difícil encaje del verso de Naharro en la poética quinientista contribuiría a esa marginalidad. Sí estaría cercana al Herrera de 1580, pero tendría una marginalidad similar, la vida de Mal Lara compuesta por Mosquera de Figueroa para introducirla, póstumamente, en el manuscrito de la *Descripción de la galera real* (ca. 1575).

de Ercilla y Zúñiga (Pedro Madrigal, Madrid, 1589) incluye un «Elogio» del autor firmado por Cristóbal Mosquera de Figueroa en 1585. Los paralelismos establecidos por el texto de Pacheco (en seguimiento de usos habituales en el género) se inician con la deixis a un retrato que abre estas líneas: «Con armas doradas y con la roja señal del glorioso patrón de España veréis este generoso retrato de don Alonso de Ercilla y Zúñiga, que con la barba crespa...» (*Biografías*); el lector de la edición comprueba que la referencia y los rasgos corresponden al retrato grabado en la página precedente (Gómez Canseco 2019). A la inversa, los argumentos de la *laudatio* son los que se verán invertidos para gloria de Lope, pues la amplia primera parte está dedicada a los episodios bélicos protagonizados por Ercilla, que se vinculan al esplendor imperial al que contribuye el guerrero e inmediatamente el poeta, cuando la experiencia americana avala el rasgo distintivo de la epopeya que ya goza de la buena acogida del público. La retórica del texto se orienta hacia el pasado, al inscribir el texto en unas prácticas reconocibles: es obra de un soldado poeta, que la compone en los momentos en que descansa la espada, y lo hace a mayor gloria de la empresa imperial de España. Quizá justificado por estos motivos, sobre todo el último, en la edición se introduce con osadía la novedad de este elogio con rasgos de biografía en los preliminares de una obra poética romance impresa en vida del autor. Aunque la inserción del texto de Pacheco en los preliminares de la *Jerusalén* responde de manera bastante directa a este precedente, su retórica apunta en dirección bien distinta.

El arquetipo del poeta-soldado como vía de integración en una genealogía ilustre llega hasta el Lope empeñado en dar visos de realidad y hacer ostentación de una presunta participación en la Armada Invencible (Sánchez Jiménez 2008) entre otros hechos de armas. En las declaraciones del autor, sobre todo cuando se realizan en verso, tienen una credibilidad cuestionable y de menor entidad que de aparecer la referencia en las autorizadas líneas de una biografía de mano ajena y en el marco sancionador de los preliminares de una edición impresa, máxime con la novedad de serlo en vida del autor.

Sin embargo, en el texto de Pacheco no hay ninguna alusión a estos idealizados episodios de la vida lopesca, en abierto contraste con sus más inmediatos antecedentes, presentes, sin duda, en la memoria literaria de los lectores a quien se dirige el encomio preliminar. Las razones podrían situarse, en una primera hipótesis, en los valores activos en un artista sevillano varias generaciones posterior a Garcilaso y muy alejado ya de los ideales con trasfondo imperial del poeta soldado; este

cambio de mentalidad o de ideología no es cuestionable, pero tampoco decisivo, ya que no faltan ejemplos en el *Libro de retratos* (Pacheco 1881-1884 y 1985) en que la semblanza y elogio del «varón ilustre» incluye el de sus hechos de armas, cuando estos eran de lo más destacado en su perfil (caso del jurado Juan de Oviedo, fallecido en batalla durante la expedición de reconquista de Brasil en 1625) o cuando se daban en figuras de intensa actividad literaria (como Mosquera de Figueroa, muerto en 1610, o Baltasar del Alcázar, fallecido cuatro años antes). El silencio, pues, no tenía causa en la actitud general del autor de la semblanza.

Sí tenía coherencia con una de sus líneas argumentales fuertes, la de la emulación de Garcilaso, que se planteaba de manera expresa y latía en la repetida referencia a la inmensidad de la producción lopesca y en la insistencia en el argumento de que ella era fruto de la adecuada combinación de *ars* y *natura*. Lo hacía en línea con la preceptiva poética del momento, muy alejada del ideal de *sprezzatura* actuante para Garcilaso y que justificaba el ejercicio del verso como fruto del ocio del cortesano o del guerrero, fundamental todavía, aunque por otras razones muy diferentes, en el discurso de Ercilla. El propio Lope, en su discurso reivindicativo de la parte más popular de su producción, los romances y las comedias, no dudó en recurrir a una actitud más cercana a una valoración del ingenio natural emparentada con la línea Castiglione-Garcilaso. En la clave que representaba la *Jerusalén*, como epopeya trágica, histórica y docta, el argumento ya no tenía cabida. La omisión de sus juveniles episodios marciales correspondía al nuevo modelo de escritura y contribuía a la diferenciación, es decir, a la superación de Garcilaso, como modelo canónico,¹² y del autor de *La Araucana*, como referente genérico avalado por numerosas reediciones (Gómez Canseco 2022). El programa implícito debía de partir del propio Lope, y no encontraría mucha resistencia por parte de Pacheco, humanista tardío alejado de modelos heroicos, sevillano afectado por las diatribas antiandaluzas, con Garcilaso como estandarte, en las polémicas literarias y de enfrentamientos de campo, y pintor y teórico de una estética manierista donde la dimensión culta es fundamental.

Finalmente, el Lope entregado a la escritura hasta culminarla en un poema épico de dimensión nacional puede integrarse sin roces incómodos en el discurso del poeta culto que alcanza su consolidación, entre Herrera (también el de la epopeya

12. La presencia de Garcilaso se hacía notar aún en *La Araucana* (Gómez Canseco 2015); dos décadas después, el referente continúa, pero ahora con una continuidad del proyecto de «descentramiento» iniciado por Herrera (Navarrete 1997).

sobre los gigantes y la relación de la jornada de Lepanto) y Góngora, cuando no ha aparecido el *Polifemo* y las *Soledades* ni han llevado la rivalidad y los roces entre Lope y el cordobés a los extremos de una guerra abierta. La implícita negación del perfil del soldado en la imagen del poeta en clave épica se muestra en plena sintonía con otros elementos de la edición y de la propuesta literaria y vital que Lope ensayaba a la altura de 1609, y apunta, con la evidencia de los límites de toda esquematización en la historia y crítica de un período o de un autor, la variedad de estrategias lopescas para tratar de incorporar una faceta culta a su perfil.

En este plano también se percibe una sintonía, a distinto nivel, con el propósito del *Libro de retratos* de consagrar un patriciado urbano por los méritos del estudio, no por los de la sangre o el dinero. Posiblemente antes del desplazamiento del texto a los preliminares de la edición, la inclusión de Lope en la nómina de los varones que ilustraban la Sevilla del momento encontraría apoyo en la estancia en Sevilla del poeta (Rico García 2014, Rico García y Solís de los Santos 2008), con efectos tan contrapuestos como la sonetada satírica compuesta a su llegada y los estrechos vínculos, mecenazgo incluido, con Juan de Arguijo. Como en las relaciones reales, lo que podemos considerar la sociabilidad de los textos redundaba en beneficio mutuo para los agentes vinculados en la práctica discursiva: Lope incorpora a su obra el aura de aliento humanista generada en torno a Pacheco y la inflexiona en favor de sus intereses del momento, al trasladar a los preliminares de su libro el fragmento de lo que le podría haber correspondido; el parnaso sevillano, por su parte, se enriquecería con la incorporación del Fénix a su entorno, al modo en que, traídos más o menos por los pelos, lo harían Pablo de Céspedes, fray Luis de León o Juan de la Cruz. En ese cruce de intereses, dudas y evidencias se imponen en torno al texto de 1609: ¿estaba realmente extraído del *Libro*? ¿Había siquiera espacio previsto en este para incluir a Lope? ¿Cómo funcionaban el imaginario y las noticias aisladas a propósito de la empresa de Pacheco en la percepción del elogio impreso y en sus efectos de lectura?

Tratemos de ordenar los indicios surgidos en relación a la práctica general de Pacheco en su *Libro*. A todas luces, desde las manifestaciones del pintor, y como ratifican los estudios (Bassegosa 1990, Cacho Casal 2011), la composición se realizaría en tres fases,¹³ correspondientes a los tres elementos esenciales de cada unidad; pu-

13. Obviamente, las observaciones realizadas se hacen sobre los restos fragmentarios que se conservan, tras una azarosa transmisión que incluye la dispersión de elementos, sin que sea posible determinar si la condición de «libro» pasaba de lo conceptual a lo material, componiendo un código

diéndose suprimir la distancia temporal entre dos de estos pasos, Pacheco realizaría en primer lugar el retrato (además del caso hipotético de Lope, se conservan retratos sin semblanza, no semblanzas sin retrato),¹⁴ que iría completando con el marco arquitectónico, la identificación y la inscripción de una cita en la cartela superior; sin descartar casos de simultaneidad, vendría después la recopilación de noticias y argumentos de alabanza, en un proceso que podía quedar abierto hasta la fase definitiva; esta se produce indefectiblemente tras el fallecimiento del elogiado, momento en que toda la arquitectura se completa y se cierra con la inclusión de poemas en función de epitafio o elegía, con frecuentes alabanzas a la obra pictórica de Pacheco, como elemento de trabazón del conjunto, entre la muestra de sociabilidad y la declaración programática sobre la naturaleza y sentido del arte. Valga el ejemplo ilustrativo de don Manuel Sarmiento de Mendoza: fallecido en 1650, seis años después que Pacheco, queda un material incompleto para su inclusión en el *Libro*, tanto en una efigie en un marco sin epígrafe bíblico, como en una redacción sin conclusiones.

No hay constancia documental de la inclusión de Lope en alguno de los momentos de realización del *Libro* de Pacheco o en su diseño. Se conserva un bien conocido retrato, inequívocamente destinado a incluirse en la serie, pero carece de identificación; y tenemos un texto, objeto de estas páginas, sin ninguna garantía interna o externa sobre su vínculo a la colección *in fieri*. Lo indiscutible es que el retrato en cuestión, más allá del parecido fisiognómico y el paralelo (por otra parte, no privativo del caso) en la composición y el perfil resultante con la gola, no tiene ningún nexo en su tratamiento con el otorgado, de manera más torpe técnicamente, al grabado que precede al texto de Pacheco y da sentido a su deixis inicial («Esta es la efigie de Lope de Vega Carpio...», f. ¶2r); y también me parece evidente la inadecuación de la imagen de atildado galán, relativamente joven, en el dibujo con la que se busca construir en la edición, la de un poeta docto, en plena madurez vital. Si el retrato es de Lope y estaba compuesto en 1608, cuando se inician los trámites para la impresión de la *Jerusalén*, pudo servir de referencia, pero no es el que se traslada

encuadrado. Aun contando con los efectos producidos por el paso del tiempo y la intervención de manos ajenas, las hipótesis pueden tener un sustento razonable.

14. Se conservan no menos de siete unidades incompletas, con el dibujo sin acabar (en todos falta el marco, con la cita y la rotulación), acompañados por unas notas que no llegan a la condición de textos acabados, como los restantes. La ausencia actual no es un argumento definitivo para negar que en algún momento pudiera existir una semblanza o elogio de Lope, pues no escasearon las desapariciones en la transmisión fragmentaria de la colección original.

al grabado.¹⁵ A la inversa, el elogio biográfico incluido en los preliminares tiene la posibilidad, no la seguridad, de proceder del *Libro*, en este caso porque no se conserva, aunque esto bien pudiera deberse a una pérdida. En los dos casos, existe bastante coincidencia con lo observado en el caso de Sarmiento de Mendoza: el marco del retrato ha quedado sin completar y en el texto no se incluye epitafio o referencia funeral; también algunas diferencias: en el retrato no hay identificación, y en el texto sobre Lope sí se incluye un poema, además de que Pacheco contaría con nueve años para concluir su tarea entre la muerte de Lope y la suya. Que no lo hizo, si el dudoso retrato y el texto impreso son testimonios de una misma tarea, lo avala el estado del material conservado: tras el dibujo no se inicia, según el uso general del *Libro*, el elogio; de existir relación entre este busto y el texto de 1609, Pacheco habría, al menos, identificado el retrato y comenzado la transcripción, como se observa en lo correspondiente a Sarmiento de Mendoza; y el mismo uso sistemático de la convivencia en la página de imagen y texto deja poco margen para la hipótesis de la desaparición del elogio tras añadirse al retrato.

A la altura de 1609, diez años después de fechar la portada del *Libro*, Pacheco debía de tener bien establecido su modelo, marcado por el factor imprescindible y en gran medida definitorio del fallecimiento del elogiado, que, además de dignificar al sujeto con alguna forma de «buena muerte»,¹⁶ representa el fin natural de todo discurso biográfico. Ya antes de comenzar su compilación, la muerte se había llevado a un buen número de varones, incluyendo figuras tan notorias como fray Luis de Granada y fray Luis de León, Cetina y Sayas de Alfaro y otra serie de sevillanos que culmina en Herrera tras incluir a Pero Mexía, Arias Montano y Juan de Mal Lara. A ellos se sumarían hasta 1609 otros nombres destacados, como los de Luciano de Negrón, Pablo de Céspedes o Baltasar del Alcázar. Si no de todas, es lógico pensar que muchas de sus semblanzas se habrían concluido e incorporado a la colección antes de la aparición de la *Jerusalén*. Seguramente Lope no entraría en este horizonte hasta su asentamiento en Sevilla en 1604, pero tras el vínculo con la ciudad

15. Pacheco debió de retratar a Lope durante su estancia sevillana en 1604, con una edad que podría corresponder a la del sujeto del retrato sin identificar. Quizá la imagen de gallardo mozo reflejada y su caracterización con lo que parece una pieza de armadura en el cuello no fueran las más apropiadas para lo pretendido en los preliminares de la *Jerusalén*.

16. En muchos de los personajes, sobre todo los clérigos, se sitúa en el registro cristiano; en las escasas representaciones de la milicia supone un final heroico en la batalla; en todos los casos queda la huella del dictado de que un *bel morir tutta la vita onora*.

no deberían quedar muchas dudas para sumar nombre tan señero a la serie, y hacerlo según un modelo ya bien definido.

Mi conclusión, pues, es que el texto que se incluye con la intervención de Medinilla en los preliminares de la *Jerusalén* debió de partir, con más o menos literalidad, de las noticias reunidas por Pacheco con destino a su *Libro* y que, sin que se pueda demostrar ni importe que se trate o no del conservado sin nombre, el texto iba vinculado a un retrato. Eso permitió el encaje retórico, por medio de la deixis, en la arquitectura de los preliminares. Si ello originó alteraciones materiales no se puede acreditar por el momento; en cambio, sí resultan evidentes las alteraciones semánticas y pragmáticas derivadas del desplazamiento.

Por obra de Lope, Medinilla o Pacheco, o por una intervención múltiple, en el nuevo marco de 1609 se ensaya una recomposición de elementos a partir de la unidad cerrada con que en el *Libro* se presentaban a modo de emblema. Como en las muestras del género extendido en España en las décadas finales del siglo XVI, en las páginas de Pacheco se reunían una imagen, un texto expositivo, una cita sentenciosa y un epigrama; de ellas se podía obtener una lección moral, ligada a alguna forma de virtud o de *virtus*; y en el marco de una serie jugaban con cierto valor de arquetipo, el mismo que pasa al uso vulgar de «emblemático». La *dispositio* en los preliminares impresos (concentrada, además, en un cambio de pliego)¹⁷ reproduce esta secuencia de elementos, con el grabado del retrato *ad hoc*, el elogio del poeta con elementos de semblanza biográfica y su cierre con unos versos que no son un epitafio que condensa una vida, sí una referencia metapoética que apunta al programa. Este último elemento puede ratificar que el texto del pintor sevillano no se compuso *ex profeso* para la ocasión, sino que debía de estar vinculado a otro empeño, ya que la octava del conde la Roca alude a un retrato hecho por Pacheco, y no es el caso; sin detenernos en el detalle arqueológico, encontramos una muestra del verdadero reciclaje de elementos y su resemantización.

La alteración del significado y el efecto del texto biográfico se inicia con el presumible desplazamiento desde el ámbito material o conceptual del *Libro de retratos*, como cotexto en ausencia, y se completa con la orgánica inserción en la arquitectura de los preliminares y la relación con el resto de sus elementos, como cotextos

17. La nota de Medinilla abre el pliego que lleva la signatura ¶ y se sitúa a continuación del inicial, sin marca de esta naturaleza. El texto de Pacheco concluye en la primera plana del pliego ¶¶.

en presencia. El cambio de marco modifica el valor discursivo de una realidad textual, aunque esta no se modifique en su materialidad, y en este caso el cambio se sitúa en tres planos. El primero es el paso del manuscrito al impreso, esto es, de una circulación reducida y en este caso controlada, dirigida a un círculo de iguales y partícipes de ideas y valores compartidos, a una difusión masiva, liberada de limitaciones y actuante en un público heterogéneo al que mover en la dirección deseada. El segundo se da cuando el texto se desgaja de la serie, orientada a la definición y valoración de un perfil compartido, para orientar el elogio a la individualización y singularización de su objeto, máxime cuando se vincula a una obra determinada, cuyos valores se pretenden realzar, incluso con un sentido de distinción y elevación sobre el conjunto. Finalmente, lo que funcionaba en sintonía con el conjunto a modo de monumento póstumo, coronado en muchos casos con un epitafio, en función inmortalizadora, pasa a desempeñar una función en las antípodas, la de acompañar una obra viva para realzar su condición.

En el nuevo marco el elogio de Pacheco también ve alteradas sus relaciones, pues pasa de estar acompañado de elementos caracterizados por su homogeneidad a inscribirse en el heterogéneo conjunto de los preliminares. Por ello la parataxis dominante en el *Libro de retratos* se ve sustituida por una relación sintagmática, sobre todo en el grupo de componentes distintivos, para establecer un diálogo más complejo que el ligado a la repetición. Nos detendremos en ello para completar el análisis de las relaciones cotextuales.

La relación de paratextos en su orden de aparición es la siguiente:¹⁸

- * [0] f. []1r. Título y grabado de centauro en portada.
- * [1] f. []2r. «Tasa», Miguel de Ondarza Zabala, Madrid, 10 de febrero de 1609.
- * [2] «Erratas», Murcia de la Llana, Madrid, 4 de febrero de 1609. Se completa al pie del folio la tasa, con indicación de los pliegos.
- * [3] f. []2v. «Aprobación del Padre Maestro fray Hortensio Félix Paravicino, Difinidor y Regente de Prima de Teología en el Convento de la Santísima Trinidad de Madrid».

18. Sigo la descripción de García Aguilar (2021) en su edición del texto de Pacheco para la biblioteca Paratextos de Lope de SILEM, s.v. <<http://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/buscador/visualizar-titulo.php?filtro=BIO0344.LOP0021.PAR0338.1609.VEGA.LOPE.DE>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.

- * [4] ff. []3r-3v. [Privilegio] «El rey», Tomás de Angulo, Valladolid, 23 de agosto de 1608.
- * [5] f. []4r. [Dedicatoria] «Al rey nuestro señor», Lope de Vega Carpio.
- * [6] f. []4v. «Francisci Gutierrez. Presbyteri Toletani. Epigramma». Epigrama latino.
- * [7] f. ¶1r. [Prólogo] «Baltasar Elisio de Medinilla, toledano, a los aficionados a los escritos de Lope de Vega Carpio». Concluye «Adviértase que no es este el retrato que hizo Francisco Pacheco».
- * [8] f. ¶1v. Retrato de Lope de Vega.
- * [9] ff. ¶2r-¶¶1r. [Prólogo] «Francisco Pacheco».
- * [10] ff. ¶¶1r-¶¶¶3r. «El prólogo al conde de Saldaña», Lope de Vega Carpio. Al final, grabado representando a Diógenes en el tonel, tomando el sol, con la inscripción «SATIS».¹⁹
- * [11] f. ¶¶¶3v. «In Adhelphonsi Castellae Regis effigiem. Lope de Vega Carpio». Dísticos latinos.
- * [12] f. ¶¶¶¶4r. Retrato de Alfonso VIII, rey de Castilla.
- * [13] f. ¶¶¶¶4v. Declaración de ortodoxia, en latín, por Lope Félix de Vega Carpio

La cantidad de preliminares, distribuidos en cuatro pliegos de imprenta, si no es un caso excepcional, es reveladora del propósito de acompañar la obra con un nutrido aparato destinado a darle un realce particular. La evidencia del mismo queda resaltada si ordenamos la lectura para trascender el aparente abigarramiento de materiales, pues hay una apreciable ordenación en la propia *dispositio* lineal.

El primer pliego reúne todos los paratextos legales (García Aguilar 2008:27-39) y se completa con dos elementos habituales, como son la dedicatoria y el poema laudatorio. Salvo en los que difícilmente pueden desbordar el ámbito puramente administrativo, la mano de Lope se refleja directa o indirectamente, para componer con ellos un trabado discurso, apoyado en la recurrencia de los datos o argumentos orientados a destacar los rasgos de interés para el autor y el valor que quiere dar a su obra. En la portada los elementos obligados desde la pragmática de Felipe II (nombre del autor, título de la obra y pie de imprenta) se complementan con elemen-

19. Véase para esta imagen Gómez Canseco [2014], también para la portada Arellano [2022]. El epigrama latino de Francisco Gutiérrez fue incluido en la *Expostulatio Spongiae*, apuntando a una continuidad de las relaciones con Lope.

tos de distinción: la identificación genérica («epopeya trágica») destaca el carácter sublime del texto; la referencia al cargo en la Inquisición dignifica y blindo al autor; la dedicatoria a Felipe III refleja la altura de miras del escrito y la consideración que le da su creador; la cita latina incide en el carácter religioso del argumento y en su tratamiento culto; finalmente, el taco con el sagitario hace las veces de sello personal del poeta y sobre su significado (Sánchez Jiménez 2016) impone el carácter de firma o rúbrica con que la autoría se tiñe de autoridad. El discurso se ratifica en la aprobación por Paravicino, presentado en su condición de «regente de prima de Teología», sumada al prestigio de que ya gozaba como predicador:²⁰ el perfil ratificaba la ortodoxia doctrinal de un poema presentado como obra de un «insigne poeta», con ribetes de «genio», en quien se valora «la noticia que descubre de nuestros españoles», subrayando un carácter nacional de la epopeya antes de que lo ratifique el privilegio real. En el elogio probablemente se trasluce el efecto de la dedicatoria a quien ostentaba, aunque sea a título meramente simbólico, el título de rey de Jerusalén; el despliegue de noticias genealógicas y la insistencia en el valor de la conquista del antecesor del monarca revelan una adhesión a los designios políticos del trono que completan el relieve otorgado a los perfiles religiosos y nacionales del poema y propician la protección simbólica de la más alta instancia del reino. Los dísticos epigramáticos de quien firma como «presbiteri toletani» conectan en el cierre del pliego las estrategias desplegadas en los paratextos anteriores, relativas al reconocimiento culto del carácter religioso y nacional, y el discurso del que ocupa el pliego siguiente, pues se adelanta al elogio biográfico de Pacheco al incluir en sus veinte versos la nómina de obras y géneros que luego repetirá el sevillano, esbozando para quien recibe el nombre latino de Lupus un perfil de carrera literaria.

El joven Elisio de Medinilla es el encargado de firmar, con toda probabilidad en calidad de testafarro una justificación de decisiones que no podían ser ajenas a Lope (f. ¶1r). Él se atribuye el acceso a un texto sacado del *Libro de retratos* y la iniciativa («sin voluntad y consentimiento» de Lope) de incluir en los preliminares, adelantando la respuesta a quienes «les parezca atrevimiento», pues era consciente de la novedad y osadía del gesto, apoyado en que el autor «ha de ser inmortal en este

20. La firma no sería casual, y Lope habría sabido aprovechar las posibilidades de elección del responsable de un trámite en el que, junto a las huellas de las relaciones personales, se manifestaba ya con bastante nitidez la explotación de sus posibilidades como elemento de crítica literaria y orientación de la lectura (Ruiz Pérez 2000).

poema». La «natural modestia y humildad tan conocida de todos» en Lope queda así a salvo de críticas, como el retrato introducido con una advertencia en letras de cuerpo mayor de «que no es este el retrato que hizo Francisco Pacheco».



Fig. 1. Retrato de Lope en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* (1609). Tomada de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



Fig. 2. Busto sin identificar en el *Libro de Retratos* de Pacheco, identificado con Lope. Tomado de la web de la Fundación Lázaro Galdiano.

Este elemento plástico ya contaba con un uso consolidado en muchos impresos desde mediados del siglo XVI, pero pocos con el despliegue iconográfico de exaltación que en este se produce, incluyendo un busto de Lope de factura clásica, ornado con gola y capa a la romana, y sostenido por un pedestal mayestático; una *inscriptio* (*ætatis suæ nichil*) para destacar su singularidad; su marco compuesto a modo de monumento celebrativo de la majestad regia, bajo cuyo nombre se sitúa; a los lados del frontón una imagen de Cupido, para representar el amor, y la que se puede interpretar como de Marte, dios de la guerra; la trompas de la fama y la palma de la victoria a ambos lados del arco triunfal y el doble escudo sobre los arcos menores, el que con-

tiene las torres que Lope imaginó para su representación heráldica y el de la cruz de Calatrava, correspondiente al destinatario del prólogo, Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña y comendador mayor de la orden militar. Parte de este programa iconográfico reaparece en el de la xilografía que unas páginas más adelante presenta la imagen del rey Alfonso Octavo, seguramente concebida por el propio Lope, y encontramos en ella un cierto parecido con el retrato que pocos años antes había realizado Juan Pantoja de la Cruz del aristócrata, en edad juvenil, destinatario del prólogo.



Fig. 3. Retrato de Diego Gómez de Sandoval, comendador mayor de Calatrava, conde de Saldaña, «aetatis suae 18», Juan Pantoja de la Cruz (Palacio Nacional de Sintra). Reproducción de Google Arts&Culture.



Fig. 4. Alfonso Octavo, grabado en la *Jerusalén conquistada* (1609), f. ¶1v (Universidad de Valladolid, Biblioteca Histórica Santa Cruz).

La importancia del noble y del aura de protección que proporciona al autor se acentúa con la reiteración del escudo de su orden en el grabado que sirve de colofón, y se proyecta en la entidad de la doctrina contenida en el prólogo que Lope le dirige. De ella destaca la defensa de la verdad histórica (incluyendo la noticia sobre el origen de las cruces militares) y la pertinencia y valor de la forma épica, aunando, en un ejercicio del *aptum* de la preceptiva clásica, nobleza de la sangre, importancia de las armas, conocimientos doctos y altura de la forma literaria. Este tercer bloque de los preliminares en los que Lope toma la pluma para dirigirse a los destinatarios se completa con su protesta de ortodoxia en un breve texto en latín, sirviendo como eje entre las declaraciones y el retrato del presunto conquistador de la ciudad santa en toda su pompa militar, en el que no falta la firma del Fénix, con la inscripción de su nombre en la basa donde reposa el yelmo regio.

Con sus dosis de bilingüismo como muestra de erudición, el programa de los preliminares es también una ostentación de una densa red de sociabilidad, real o pretendida, extendida entre el monarca y el poeta, incluyendo un noble en deseada función de mecenazgo y un grupo de nombres de autoridad, que por sí mismos ya suponen un respaldo a Lope y las pretensiones de su obra. En el conjunto se enmarca el texto de Pacheco con una posición de centralidad, que completa las líneas argumentales dominantes en los otros bloques de textos: en el primero se insiste en la ortodoxia doctrinal y patriótica, con el respaldo de la autoridad del rey, el prestigio teológico de Paravicino y la «marca» del sagitario; en el final se destaca la *proprietas* o *decorum* de la «epopeya trágica», tanto en relación con la historia como en lo relativo al *ars*. En el centro, como enmarcada entre las dos líneas argumentales, se sitúa la celebración del autor, en forma de una biografía literaria. En ella el elogio de Pacheco reivindica la producción cómica de Lope de modo cercano al que este despliega ante la academia de Madrid para conformar su «Arte nuevo», y recorre la producción impresa del Fénix a través de sus títulos para dejar esbozada una carrera literaria, otra forma de *cursus honorum* o *curriculum vitae* ajustado a la naturaleza del poeta, no a la del príncipe, el héroe o el santo. Si, como afirma Medinilla, el encomio a partir del retrato se había gestado en el gabinete de Pacheco de manera independiente del proyecto creativo y editorial de Lope, lo cierto es que en el diseño de los preliminares encaja a la perfección y complementa el discurso que lleva a la exaltación del empeño. La adecuación se alcanza en la mencionada relación sintagmática que este germen de biografía autorial mantiene con los restantes elementos

del aparato paratextual a partir de su lugar en la *dispositio*. Entre la sanción administrativa y crítica de Paravicino y la exposición que Lope dirige al noble, con el espejo conformado por el retrato panegírico, la trasposición del texto de Pacheco y su metamorfosis paratextual cubre un espacio hasta este momento poco transitado en los preliminares de los impresos y que se orienta a la caracterización del poeta a través de su trayectoria y la celebración de su singularidad

CONTEXTOS

El ejercicio de *emulatio* que Lope emprende con la mirada en la *Gerusalemme* de Tasso atiende en primera instancia, en el proceso de escritura, a los componentes intrínsecos del texto, como la poética, la materia y el estilo, y lo hace cuando la polémica se ha extendido por Italia y Europa y ha situado a la obra y su autor en el centro del canon nacional en formación. Posiblemente esta situación actúe como un factor determinante en la opción de Lope, extendida también, y de manera particular por lo que ahora nos interesa, al modelo editorial, que en las décadas precedentes ha sido reflejo, pero también motor de un proceso de canonización por muy conflictivo que resultara. Sin duda Lope debía de conocer y ser consciente del modo y las consecuencias de la cobertura paratextual que en las prensas acompañaba en régimen de crecimiento las octavas del Tasso, incluyendo comentarios, interpretaciones alegóricas, declaraciones y retratos, hasta llegar a la adición de una vida.²¹

21. Puede merecer la pena el repaso por algunos hitos en la tradición editorial de la obra de Tasso para apreciar los referentes que ofrece a las decisiones de Lope en 1609. Muy cercana a la *princeps* de 1581, la edición veneciana de la *Gerusalemme* en 1585 ya se presenta con adiciones, comentarios, lectura alegórica y tablas de nombres y materias, con una monumentalidad propia de una obra clásica o en camino de serlo; y en los años inmediatos se consolida con el peritexto que constituye la *Apoloogia* (1586) en respuesta argumentada a los ataques recibidos por la obra, y, en otro plano, con la inclusión de argumentos por mano ajena: los de 1594 por Giovan Battista Masarengo tienen continuidad en los de Génova (1604), «con gli argomenti del sig. Gio. Vincenzo Imperiale, figurata da Bernardo Castello», con grabados calcográficos a toda plana; y ese mismo año una edición veneciana copia los argumentos y añade las alegorías. Para la recepción en nuestra Península es importante la temprana traducción por Juan de Sedeño (1587). Para el asunto que estamos considerando, pese a que sobrepasa la cronología de la obra de Lope, vale mirar a la desembocadura de todo este proceso en ediciones tan canónicas como la de Venecia, 1625: *La Gerusalemme liberata di Torquato Tasso con la vita de lui e con gli argomenti dell'opera del cav. Guido Casoni*; en su grabado de portada se figura la coronación del poeta con el laurel de mano de Apolo, en un diseño compositivo que establece un claro precedente para el incluido en el *Parnaso español* de Quevedo veintitrés años después.

Con este trasfondo al alcance del público letrado en toda Europa, Lope se enfrenta además a una emulación más cercana y que tiende un puente con sus propios paratextos. Con un éxito inmediato a partir de su primera entrega (1569), *La Araucana* de Ercilla proponía un modelo que competía en el terreno de Lope en algunos aspectos, sobre todo en los relacionados con el despego respecto a la preceptiva clasicista y la justificación en el *furor* surgido de una experiencia vital. En otras vertientes, sin embargo, la propuesta del poeta soldado no se ajustaba a sus propósitos al encarar la *Jerusalén*, ni por la cercanía temporal de los acontecimientos ni por una perspectiva en que el protagonismo lo ostentaban los resistentes al imperio hispánico. A esto contesta Lope con la elección de la materia que toma de Tasso, mientras acoge *pro domo sua* la asimilación previa que Ercilla ha podido hacer del aparato editorial del italiano, con el aditamento de un retrato ya bastante naturalizado y una novedosa semblanza biográfica, ya señalada en la entrega de 1589. Este contexto ha de tenerse en cuenta para entender el papel que juega en 1609 el texto de Pacheco, y también puede servir de modelo para su análisis específico, pues, como en el caso de la epopeya y del volumen en que aparece, en este texto entre la biografía y el elogio actúa un doble contexto en lo que atañe a su configuración genérica y a su función pragmática en la edición.

No es, obviamente, una peculiaridad de este paratexto, pues difícilmente alguna obra puede sustraerse a este doble plano de codificación, el derivado del paradigma o paradigmas genéricos que activa y el establecido por su espacio de materialización y difusión. Lo singular del texto de Pacheco radica en el carácter dinámico que se le supone y que implica alteraciones sustanciales en los dos planos contextuales con el paso del *Libro de retratos* a los preliminares de la *Jerusalén*. Este desplazamiento o reubicación, *si non e vero, e ben trovato* (además de verosímil y así sustentado en la edición) para hacer algunas reflexiones sobre el género de la pieza y la relación que este tiene con su función en el marco de la edición de Lope.

De manera sistemática Pacheco denomina «elogios» a las piezas textuales que acompañan la efigie dibujada de cada uno de los personajes del *Libro*. La coherencia, al menos parcial, de esta conceptualización genérica se liga a la reiterada preocupación por dotar a unos textos de relativa brevedad de una articulación narrativa que los convierta en relatos de vida en sentido pleno. Ello no obsta para que compongan un repositorio de noticias biográficas, más o menos secuenciadas diacrónicamente y en torno a unos *topoi* retóricos (nacimiento, padres, estudios, servi-

cios, momentos relevantes, muerte y honras fúnebres), en algunos casos las únicas o las más importantes de que disponemos sobre el escritor en cuestión. En este sentido difieren del modelo de la biografía como género histórico, constituido para las figuras de príncipes y héroes y que podía conllevar una cierta extensión y detalle. En cambio, en el manejo de noticias se aproxima a colecciones de semblanzas *de viris illustribus* en las que se abren paso las de hombres de letras, con el referente modélico de Diógenes Laercio (Ruiz Pérez 2018); los usos humanistas y su mirada a los modelos antiguos se mantienen sobre todo en los referentes políticos y militares, como en el difundido Paolo Jovio y, en España, Marineo Sículo o Juan Sedeño; no faltan en nuestra tradición algunas muestras de interés por los hombres de letras, entre García Matamoros y Arias Montano, cuya colección incluye retratos; en una línea de carácter menos elitista (las dos obras anteriores se componen en latín) encontramos otro precedente no menos importante en la definición del *Libro de retratos*, como son los apartados de «ilustres varones» en las historias locales, que, incluso cuando se hacen exentas, tienen un tratamiento parecido de las noticias biográficas; en el extremo de esta deriva hacia el reconocimiento de las prácticas letradas, de Tamayo de Vargas a Nicolás Antonio las noticias biográficas, cuando aparecen en los repertorios bibliográficos, tienen una naturaleza similar, sin llegar a constituir una biografía *sensu stricto*. Tampoco tiene este carácter ni lo pretende la otra fuente de configuración de la biografía que es el panegírico, donde la intencionalidad epidíctica se impone sobre la estrictamente noticiosa, y la valoración de un determinado rasgo, suceso o circunstancia desplaza la exhaustividad de información sobre el conjunto de la vida. De estas modalidades genéricas Pacheco extrae los elementos para la definición de su *Libro de retratos*, como colección de semblanzas de hombres predominantemente de letras en un ámbito local y dedicada a la celebración de su memoria. Como parte probable de esta serie, el texto sobre Lope recoge el carácter parcial de sus noticias, muy centradas en su producción literaria y teñidas de un fuerte carácter encomiástico.

Los modelos que conforman el presunto origen del texto han de complementarse con los actuantes en el marco de destino, el que conocemos fehacientemente. En los preliminares de los libros, primero manuscritos y después impresos, se instaura para los clásicos la inclusión de una *vita* como parte del *accessus ad auctorem*, pero el modelo se va difuminando desde sus orígenes helenísticos conforme se va extendiendo, y los dechados compuestos por Servio o Donato para Virgilio, con su

integración de noticias y sesgo crítico, dejan paso, cerca de la cronología de Lope, a las escuetas referencias recogidas en la vida de Horacio en la declaración de Villén de Biedma (1599), la de Ovidio en el *Parnaso antártico* (1608) de Diego Mexía, la de Persio por Diego López o la de Anacreonte por Quevedo, ambas en 1609 (*Biografías, s.v.*). La lejanía temporal puede motivar lo exiguo de la semblanza, mientras que la pérdida de las claves humanistas de las ediciones de los *antiqui auctores* permite que esta siga manteniendo las funciones básicas de introducción del texto con un elemento aurático en eco de prácticas sobrepasadas. Por razones distintas los apuntes biográficos de autores vernáculos en los preliminares de sus obras, más cercanas, pero siempre póstumas, convergen en un tratamiento que subordina el orden narrativo y la extensión de las noticias a una caracterización esquemática, como se aprecia en los casos de don Juan Manuel (1575), Garcilaso (1580) y Gregorio Silvestre (1582), debidos, respectivamente, a Argote de Molina, Herrera y Pedro de Cáceres, todos ellos en el ámbito andaluz.

En el espacio paratextual de la edición la noticia de la vida del autor convive en sus apariciones, más escasas y tardías, con otros elementos con los que comparte función, manejados todos ellos tanto en el volumen de la *Jerusalén* como en el propio texto de Pacheco. El que puede ser más temprano y se extiende con mayor rapidez (también por razones técnicas y de economía) es el poema laudatorio, que, sobre todo si se realiza en vida del autor, condensa en los límites del epigrama como forma más frecuente los objetivos y retórica del panegírico, con una dosis de síntesis añadida, acercando los rasgos del elogio en prosa y la alabanza versificada. Cuando esta se dilata algo más en el cauce de la elegía, ligada al fallecimiento del autor, o, menos, el de la epístola, en clave de comunicación amical, no hay una modificación sustancial en su economía de datos biográficos y celebración, pues el espacio textual lo suele rellenar la expresión de los afectos del hablante. Al margen de ellos, cuando el elogio se da, como en el *Libro de retratos*, a la muerte del personaje, la distancia con la elegía se reduce hasta su práctica desaparición. La diferencia que hay entre prosa y verso llega a ser la única marca en el plano textual, mientras que en el pragmático se mantiene la distancia entre un elemento de canonización (la biografía elogiosa o elogio biográfico) debido a una pluma autorizada y en muestra única, y, de otra parte, una panoplia más o menos amplia de muestras de amistad o de halagos interesados: como parodia Cervantes en 1605, quizá apuntando directamente a Lope, cualquiera podía obtener una gavilla de estos poemas de circunstan-

cia en forma de paratextos, y su significado se diluía en lo extendido de la práctica; sin embargo, pocos eran los privilegiados que podían acceder a algo más propio de los clásicos y que se interpretaría a no dudar como un signo de soberbia, según se trasluce en la argumentación de Medinilla.

En menor medida, algo similar ocurre con el retrato presente con frecuencia en preliminares de impresos de la segunda mitad del siglo XVI, trasladando al nuevo contexto usos propios de los manuscritos miniados. A pesar de requerir la participación de agentes de técnica más restringida que la de los abundantes versificadores y de suponer mayores costes en el traslado a las prensas, el retrato grabado tuvo un grado de democratización mucho más amplio que el de las biografías y, sobre todo, pudo presentarse en vida del autor. Con rasgos de firma personal y de noticia sobre rasgos que también tenían cabida en las *vitae* (la prosopopeya), las efigies no carecían del componente encomiástico, con mucho de celebrativo y de acercamiento a la altura de los clásicos, y con el tiempo el simple busto xilografiado dejó paso, de manos de la técnica y de las estrategias de *self-fashioning*, a verdaderos programas iconográficos en los que podía sintetizarse una vida y se imponían las marcas del elogio cuando no de la canonización. Lo interesante es cómo, en la tradición de los emblemas que de algún modo recoge Pacheco, también en los preliminares impresos se establece un diálogo intenso entre estas variedades paratextuales, que llegan a entrelazarse y aun a intercambiar rasgos. De nuevo Cervantes deja traslucir y convierte en arte literario la conciencia de esta realidad, ahora en el prólogo de las *Ejemplares*, al sustentar su retórica en la ausencia de un retrato que da pie a una recordada prosopografía y un repaso de su obra en clave de trayectoria.

En la maquinaria paratextual que Lope explota con tanta habilidad como pretensiones se expresen las posibilidades derivadas de estas circunstancias y se le confiere al texto de Pacheco, con su referencia al retrato, su noticia de vida y/u obra (Béhar 2018), su epigrama panegírico y su sentido general de elogio, una función axial. En la estrategia discursiva trazada *ad maiorem gloriam* del poeta al publicar su obra más ambiciosa hasta el momento, el texto ve incrementado su valor por lo que se presenta como una justificación, pues el no haberse concebido para la ocasión actúa como signo del prestigio alcanzado por Lope y que se incrementa con el derivado de la obra de Pacheco. El argumento, además, denota la radical novedad (tras *La Araucana*) de que el elogio se identifique en su ubicación en los preliminares con las *vitae* clásicas y que adquiriera al actualizarlas el mismo efecto de canoni-

zación. Lope había sido objeto de numerosos elogios y algunos ataques, pero hasta el momento no disponía (o no lo había hecho público) de un texto ajeno y de mano autorizada; al presentarlo, aun con todas las prevenciones y delegando en instancias ajenas, en el espacio de los preliminares le otorga un sentido distinto al que podía tener en el *Libro de retratos*, pues ocupa un espacio reservado a los *antiqui auctores*, apenas abierto a poetas difuntos, y alcanza a la república literaria con un impacto más extenso que el accesible al código sevillano.

Al adelantar un texto que pudo estar preparado para el *Libro* y disponerlo en relación a un retrato de otra mano (y en técnica y factura muy dispares), queda neutralizada la polaridad establecida entre la *laus* (propia del héroe o el príncipe) y el paratexto impreso (propio del escritor), aunándolos en el papel encomiástico del retrato (Ponce Cárdenas 2013 y 2016), aunque desbordando el carácter epigramático de la *inscriptio*, que en este caso queda reservada para el cierre y encomendada a la pluma del conde de la Roca. Así nos encontramos en los preliminares de la *Jerusalén* con una doble semblanza de Lope: la compuesta en la alegoría plástica del grabado y, en inmediata contigüidad,²² el encomio paratextual, que lo es respecto a la obra y respecto al propio retrato xilográfico. Desgajado del contexto que Medinilla actualiza con su alusión, el texto de Pacheco arrastra a los preliminares el prestigio de una empresa culta y encomiástica, proyectando sobre Lope el aura de un «ilustre y memorable varón». La sustitución por el grabado del dibujo supuesto en el código del pintor produce el efecto complementario, destacando la singularidad del autor y reforzando la relación con la obra. En la conclusión del elogio con trazas de biografía, la octava de Vera y Zúñiga suma un nuevo elemento a la red de sociabilidad, denota en simetría con la referencia de Medinilla la ausencia del retrato de Pacheco y manifiesta el efecto laudatorio de retrato, *inscriptio* y semblanza. En la dialéctica entre todos estos componentes de los preliminares queda afirmada la singularidad del poeta.

En el elogio de Lope por Pacheco la falta de una atención detenida a la trayectoria vital no difiere sustancialmente de lo observable en las demás unidades del *Libro de retratos*, hasta formar parte de su paradigma. No obstante, al insertarse

22. Al disponerse la xilografía en el vuelto del primer folio del pliego y el comienzo del elogio de Pacheco en el recto del folio siguiente, el lector tiene acceso simultáneo a los dos textos, el plástico y el verbal, y recibe toda la eficacia de la deixis «Esta es la efigie de Lope de Vega», con un demostrativo de cercanía confirmado por la realidad impresa.

en una obra que obedece en gran medida al designio del autor para borrar las huellas de juventud, tanto en sus escritos de menor aliento como en los detalles escandalosos de su vida, la atención preferente a lo que constituye una verdadera carrera literaria sintoniza de manera plena con el resto de preliminares dispuestos en una estrategia orientada al encumbramiento del autor y su apuesta por la consideración de poeta nacional. A falta de un relato de vida en sentido estricto, de una «biografía» propiamente dicha, y tras los mecanismos de proyección de vida en escritura, la manipulación del proyecto de Pacheco y la inclusión de su semblanza *in fieri* muestran una nueva fase del proyecto lopiano para insertar la escritura en la vida, pero también deja al descubierto la permeabilidad de las fronteras por las que el género de la biografía y el del elogio intercambian sus rasgos, de manera particular cuando se ponen al servicio de la construcción de una imagen elevada del autor.

EL TEXTO

FRANCISCO PACHECO

Esta es la efigie de Lope de Vega Carpio, a quien justísimamente se concede lugar entre los hombres eminentes y famosos de nuestros días, y, cuando por este sujeto solo hubiera dado principio a mi obra, pienso que no sería trabajo mal recibido ni sin premio de agradecimiento, que en los tiempos venideros me concederán por él los que, no habiendo podido gozar del original, gozaren del fiel traslado de este varón que tan conocido es, ha sido y será en la más dilatada parte de la tierra donde se tuviere noticia de buenas letras, porque las obras suyas (famosas entre las que se leen de su género) ninguna remota parte las ignora; antes, con debida admiración las procura, porque en ellas se juntan las partes que raras veces en una concurren, porque nunca la naturaleza es tan pródiga, que al que concede alto natural le conceda alto entendimiento con que procura el arte, y a quien concedió alcanzar el arte le concedió tan poco natural, que no le sirve. Y la vez que arte y natural se juntan (grande desperdicio de naturaleza) se desaviene y aparta tanto de ellos la imaginativa, que esta falta se conoce en sus obras; mas en las de Lope de Vega vemos en la facilidad de su vena el natural grande, en la abundancia de sus escritos la mucha imaginativa, en los nervios y disciplina de sus versos el entendimiento y arte tan juntos, tan perfectos, que tendría por osado a quien juzgase sin temor grande cuál parte de estas es más excelente en él. Del abulense Tostado se advierte por justa grandeza que, repartida la cantidad de sus obras con las de sus años, sale cada día a tres pliegos de escritura, y ha habido curioso que en buena arismética ha reducido a pliegos las obras de Lope de Vega, y, contando hasta el día de hoy todos los de su vida respetivamente, no es inferior su trabajo y estudio. Él ha sido cierto en España (salva emulación, que siempre sigue a la virtud) el poeta solo que ha puesto en verdadera perfección la poesía, porque, aunque a Garcilaso de la Vega se le debe la gloria de los primeros versos endecasílabos que hubo en España buenos, fue aquello tan poquito, que no pudo servir de más que de dar noticia que se podida aquistar aquel tesoro. Pero el que verdaderamente lo ganó y lo posee es Lope de Vega, y, si alguno (cuyo ingenio y escritos no ofende esta alabanza) no la admite, antes que la repruebe me diga qué poeta lírico ha tenido Italia (madre de esta ciencia) que se aventaje a Lope de Vega. Los mejores que de Italia han impreso he leído

(aunque con mal conocimiento), pero en sus bellísimos escritos no se leen más apretados sentimientos, más dulces quejas, más puros concetos, más nuevos pensamientos, más tiernos afectos que en las obras de Lope de Vega. Él ha reducido en España a método, orden y policía las comedias, y puedo asegurar que en dos días acababa algunas veces las que admiraban después al mundo y enriquecían los autores; y no solo la poesía ha perfeccionado, pero la música le debe igual agradecimiento, pues la variedad de sus versos y la blandura de sus pensamientos le ha dado materia en que con felicísimo efecto y abundancia se sustente, y ocasión justísima a los artífices de los tonos para osar igualar el artificio y dulzura de ellos a la dulzura y artificio de sus letras.

Las cosas dignas de ponderación hacen parecer apasionados de ellas a los que las escriben, y si yo lo pareciere de Lope de Vega de manera que se me pueda poner por objeción, remítome a las obras que se conocen suyas: remítome al poema heroico de su *Jerusalén*, que pienso que tres o cuatro que hay en España de este género no se ofenderán de que se le conceda el primer lugar; remítome a su *Arcadia*, donde consiguió con felicidad lo que pretendió, que fue escribir aquellas verdaderas fábulas a gusto de las partes. Sea buen testigo la *Dragontea* (el más ignorado de sus libros, que, como hacienda de grande rico, lo olvidado y acesorio fuera principal riqueza en otros). *El Peregrino en su patria* es el quinto libro. Otro, intitulado *Rimas*, mina riquísima de diamantes y ricas piedras, no en bruto, no, sino labradas y engastadas con maravillosa disposición y artificio. El poema de *La hermosura de Angélica* enseña bien la del ingenio de su autor, que alcanzó más diferentes ideas de hermosura que la misma naturaleza. Y por último (aunque segundo de los que escribió) dejó el «poema castellano» *Isidro*, que, como refiere en él, lo llamó así por serlo los versos y el sujeto, a cuyo alto conceto debe nuestra nación perpetuo agradecimiento y loores, pues no sin mucho acuerdo y amor de su patria eligió, para tratar la vida beata de aquel santo, las coplas castellanas y propias, por que las naciones extranjeras notasen que la curiosidad ha traído a España sus versos y cadencias, y no la necesidad que de ellos hubiese, pues, arribando este libro gloriosamente a la más alta cumbre de alabanza, nos enseña que son los versos castellanos de que se contiene capaces de tratar toda heroica materia. Las comedias que ha escrito ya vemos, por los títulos de ellas impresos en el libro del *Peregrino*, que son tantas, que es menester para creello que cada cual sea, como es, testigo de la mayor parte de ellas, sin más de otras tantas que después de aquella impresión ha escrito, con que llega-

rán a quinientas. De los versos sueltos y derramados que ha hecho a diferentes sujetos y efectos os aseguro dos cosas: la una, que es de lo mejor que ha escrito; la otra, que es más que de lo que está hecho mención. Él, en fin (cuando con más modestia le queramos loar), es igual al que con más gentil espíritu ha alcanzado en esta facultad nombre ilustre en España en cada cosa que le queramos comparar, y superior a todos en tres cosas que en ningún ingenio se han juntado más felizmente que en el suyo: facilidad, abundancia y bondad. Y, así, no dudo que la antigüedad le llamara hoy hijo de las Musas mejor que al poeta de Venusia, por quien las ciudades de España pudieran competir con Madrid (dichosa patria suya) como los argivos, rodios, atenienses, salaminos y esmérneos por adquirir el título de la de Homero.

Sirvió Lope de Vega en los primeros años de su juventud al ilustrísimo inquisidor general y obispo de Ávila, don Gerónimo Manrique, a quien él confiesa en sus obras que debe el ser que tiene; después, al excelentísimo duque de Alba de gentil-hombre y en oficio de secretario, y años después lo fue del excelentísimo marqués de Sarria, hoy conde de Lemos, de los cuales fue amado, y estimado justamente su ingenio y partes, por las cuales fue codiciado con aventajados gajes y mercedes de muchos grandes de España para la misma ocupación, a que tenía su ingenio una correspondencia admirable. Y porque, como he dicho, sus obras son el verdadero elogio de su vida, yo debo dar fin a este con esta estancia que a su retrato escribió don Joan Antonio de Vera y Zúñiga:

Los que el original no habéis gozado
gozad del fiel traslado los despojos.
Dad gracias por tal bien a vuestros ojos,
y a Pacheco las dad por tal traslado.
Será el uno y el otro celebrado
del negro adusto a los flamencos rojos,
causando ambas noticias igual gusto
desde el rojo flamenco al negro adusto.

(García Aguilar, en *Biblioteca*, s.v.)

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Sobre algunas portadas de la *Arcadia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXVIII (2022), pp. 329-366
- ARIAS MONTANO, Benito, y Philips GALLE, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLVIII*, eds. L. Gómez Canseco y F. Navarro Antolín, Universidad de Huelva, Huelva, 2005.
- BARTUSCHAT, Johannes, *Les «Vies» de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Longo, Rávena, 2007.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, introducción a Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 11-61
- BÉHAR, ROLAND, «Vida y/u obra del poeta petrarquista», en *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna*, eds. V. Núñez Rivera y R. Díaz Rosales, Universidad de Huelva-*Etiópicas*, Huelva, 2018, pp. 13-27, en línea, <<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/anejos/anejo2/Behar.pdf>>. Consulta del 14 de octubre de 2022
- Biografías*, biblioteca digital en SILEM, s.v., en línea, <<http://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/buscador/recuperar-biblioteca.php?id=BIO>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- BÉNARD, Élodie, *Les vies d'écrivains (1550-1750). Contribution à une archéologie du genre biographique*, Droz, Ginebra, 2019.
- BOILLET, Danielle, Marie-Madeleine FRAGONARD y Hélène TROPÉ, eds., *Ecrire des vies. Espagne, France, Italie (XVI^e-XVII^e siècles)*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.
- CACHO CASAL, Marta P., *Francisco Pacheco y su «Libro de retratos»*, Fundación Focus Abengoa-Marcial Pons, Sevilla-Madrid, 2011.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío, *Representación plástica del escritor (1648-1778). Repertorio y estudios*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2020, en línea, <<https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/19332>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- CARO, Rodrigo, *Varones insignes en letras naturales de la de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. L. Gómez Canseco, Universidad de Huelva, Huelva, 2018.
- CHENEY, Patrick, y Frederick A. DE ARMAS, eds., *European Literary Careers. The Author from Antiquity to Renaissance*, University of Toronto, Toronto, 2002.

- FASQUEL, Samuel, ed., *Paratexto y biografía en el Siglo de Oro*, SIELAE, La Coruña, 2020.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo, ed., *Diccionario de lingüística española alemán*, en *Hispanoteca. Lengua y culturas hispanas*, 2018, en línea, <<http://www.hispanoteca.eu/Linguistik/DICCIONARIO%20DE%20LING%20C3%9C%20C3%8DSTICA%20espa%20B1ol%20y%20alem%20C3%A1n.htm>>. Consulta del 23 de septiembre de 2022.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, «Vidas de autores italianos en traducciones impresas del Siglo de Oro: Dante, Petrarca y Ariosto», en *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna*, eds. V. Núñez Rivera y R. Díaz Rosales, Universidad de Huelva-*Etiópicas*, Huelva, 2018, pp. 205-246, en línea, <<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/anejos/anejo2/FernandezLopez.pdf>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, *Vidas paratextuales en traducciones del Siglo de Oro. De Virgilio a Apuleyo*, Universidad de Huelva-*Etiópicas*, Huelva, 2020, en línea, <<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/anejos/Vidasparatextuales.pdf>>. Consulta del 14 de marzo de 2023.
- FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen, «Lope de Vega y Juan Antonio de Vera», *Anuario de Estudios Filológicos*, XVII (1994), pp. 115-132.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Calambur, Madrid, 2008.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia autorial en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránkfort, 2013.
- GARGANO, Antonio, «Garcilaso y la *aegritudo canina*: el soneto “A la entrada de un valle, en un desierto”», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, eds. I. Arellano *et al.*, GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, vol. I, pp. 339-349.
- GAUNA ORPIANESI, María Lorena, «Baltasar de Medinilla y las notas a la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en «*Vir bonus dicendi peritus*». *Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido*, eds. L. Alburquerque García *et al.*, CSIC, Madrid, 2019, pp. 216-225.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Diógenes como empresa personal en Lope de Vega (y su modelo humanístico)», *Rassegna Iberistica*, XXXVII 101 (2014), pp. 7-32.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «De la égloga a la “epopeya trágica”: Garcilaso en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXXIII 1 (2015), pp. 61-79.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, «El retrato de Alonso de Ercilla en *La Araucana*: variantes y función», *Lemir*, 23 (2019), pp. 255-262.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «*La Araucana* sin Ercilla», en Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2022, pp. 1029-1035.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, University of Chicago, Chicago, 1984.
- GÜNTERT, Georges, «Lope, lector del Tasso: la *Jerusalén conquistada*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 581-590.
- LOBO LASO DE LA VEGA, Gabriel, *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras*, ed. M. Heredia Mantis, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, Anejo 3 (2019), Universidad de Huelva, en línea, <<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/anejos/Varonesyhombresdoctos.pdf>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Gredos, Madrid, 1997.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Vidas preliminares. Paratextos biográficos de escritores en el Siglo de Oro*, *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, Anejo n.º 5, Universidad de Huelva, 2020, en línea, <<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/anejos/Vidaspreliminares.pdf>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, y Raúl DÍAZ ROSALES, eds., *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna*, *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*, Anejo 2, Universidad de Huelva, 2018, en línea, <<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/anejos/Vidasenpapel.pdf>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- ORTIZ RODRÍGUEZ, Mayra, «“Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio”: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos, dedicatorias y grabados», *Filología*, XLVII (2015), pp. 45-55.
- OSUNA, Inmaculada, «Las ciudades y sus “Parnasos”: poetas y “varones insignes en letras” en la historiografía local del Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, pp. 233-284.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. facsímil, Rafael Tarasco, Sevilla, 1881-1884, en línea, <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1040827>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.

- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, eds. P. Piñero y R. Reyes, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1985.
- Paratextos de Lope de Vega*, biblioteca digital en SILEM, en línea, <<http://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/buscador/recuperar-biblioteca.php?id=LOP>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Sociabilidad cortesana y elogio artístico: epigramas al retrato en la poesía de Góngora», en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. M. Albert, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, Madrid-Fráncfort-Pamplona, 2013, pp. 141-163.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «*In pictura poesis*: epigramas renacentistas insertos en retratos», *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, X (2016), pp. 131-152.
- RENDERS, Hans, y David VELTMAN, eds., *Fear of theory: towards a new theoretical justification of biography*, Brill, Leiden, 2022.
- RESIDORI, Matteo, Hélène TROPÉ, Danielle BOILLET y Marie-Madeleine FRAGONARD, eds., *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie, XVI^e-XVIII^e siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2014.
- RICO, Francisco, *Vida u obra de Petrarca. Lectura del «Secretum»*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1975.
- RICO GARCÍA, José Manuel, «Lope en Sevilla (1604): nuevas noticias, con algunas noticias sobre Diego de Santander y Gabriel Vaca», *Criticón*, CXXII (2014), pp. 7-25.
- RICO GARCÍA, José Manuel, y José SOLÍS DE LOS SANTOS, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 235-268.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, CII 2 (2000), pp. 339-369.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2009.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta», en *El trasfondo de una metáfora: el texto como máquina*, eds. A. Sánchez Jiménez y M. Chihaiia, *Olivar*, 23 (2015), s.p., en línea, <<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a04/7030>>. Consulta del 14 de octubre de 2022.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Diógenes Laercio y las biografías literarias en la edad moder-

- na», en *Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana. Siglos XVI-XXI*, eds. T. Alvarado Teodorika, T. Grigoriadou y F. García Romero, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos-Sociedad Española de Estudios Clásicos, La Paz-Madrid, 2018, pp. 605-627.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, ed., *Sociología de la literatura hispánica (II). Biografías de escritores y campo literario*, *Studi Ispanici*, XLVI (2021).
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Biografías petrarquistas hispanas y modelos autoriales de poetas en el siglo XVI», *Calíope*, XXIII 1 (2023), pp. 34-58.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge, 2006.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega, *La Dragonteá*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2007.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor», *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 269-289.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncfort, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*», *La Perinola*, XVII (2013), pp. 27-56.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, X (2016), pp. 153-171.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- VALERO MORENO, Juan Miguel, «Sotto le stelle del Petrarca. Vidas cruzadas (Un episodio del petrarquismo en España)», *Revista de Filología Española*, LXXXIX 2 (2009), pp. 329-348.
- VEGA, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1609; ejemplar de la Biblioteca Histórica Santacruz (Universidad de Valladolid), U/Bc IyR 261, en línea, <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/25195>>. Consulta del 13 de octubre de 2022.
- ZERARI, Maria, ed., *Le Grand Écrivain et sa première Vie. «L'illusion biographique» (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Garnier, París, 2021.