

EL HIBRIDISMO DE UN POEMA ÉPICO-NARRATIVO
DEL JOVEN LOPE DE VEGA:
LA HERMOSURA DE ANGÉLICA

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale)

CITA RECOMENDADA: Marcella Trambaioli, «El hibridismo de un poema épico-narrativo del joven Lope de Vega: *La hermosa de Angélica*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX (2024), pp. 353-369.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.515>>

Fecha de recepción: 25 de mayo de 2023 / Fecha de aceptación: 27 de julio de 2023

RESUMEN

La hermosa de Angélica, cifra literaria de la pluma del joven Lope de Vega, se caracteriza por varias contaminaciones y mezclas genéricas. De hecho, representa la síntesis e imbricación original de las dos formas narrativas de la primera modernidad, herederas de la tradición imaginativa europea, es decir la épica en tanto que relación de gestas caballerescas, y la novela idealizada de argumento amoroso, ya sea pastoril, ya sea bizantina. A su vez estos dos paradigmas se contaminan con un tercer modelo épico, el de la epopeya de la conquista americana. Finalmente, varios fragmentos del poema presentan características romanceriles y cierta dimensión teatral.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *La hermosa de Angélica*; género literario; hibridismo genérico.

ABSTRACT

La hermosa de Angélica, emblematic work of the young Lope de Vega, is characterized by various contaminations and generic hybridism. In fact, it represents the synthesis and original imbrication of the two narrative models of the early modernity, heirs of the European imaginative tradition: on one hand, the epic as chivalrous deeds, and on the other hand the idealistic novel of love argument, both Byzantine and pastoral. Even those two literary patrons are contaminated with a further epic model: the one of the American conquest. Finally, many poetic passages present features proceeding from the *Romancero* and are in some way theatrical.

KEYWORDS: Lope de Vega; *La hermosa de Angélica*; Literary Genre; Literary Hybridism.

La proteica pluma lopesca, como es sabido, va tocando todas las cuerdas del abanico de los géneros literarios de la época, y lo hace experimentando constantemente, con el resultado de conseguir realizaciones inéditas, originales y seminales. Ciertamente es que, en todos los ámbitos, aun partiendo de modelos renacentistas, y reivindicando su apego al ideal poético garcilasiano, la escritura del Fénix se caracteriza por un hibridismo genérico especialmente consustancial a la estética barroca, el cual, a manera de corolario, afecta a los aspectos argumentales, estilísticos y formales de sus obras. En la dramaturgia, por ejemplo, siguiendo las huellas de algunos ensayos pioneros de Oleza [1994] y Antonucci [2013], los estudiosos están poniendo de relieve hasta qué punto la comedia nueva, más allá de ser un «monstruo cómico», es el producto de hibridaciones, contaminaciones, imbricaciones de toda clase que acaban poniendo en entredicho la concreta posibilidad de clasificar sus piezas según unos criterios taxonómicos cristalizados.¹ De hecho, podríamos afirmar que todo lo que escribe el madrileño constituye una desviación de la norma y del canon que, a veces, él mismo ha establecido, como en el caso, precisamente, de la fórmula teatral barroca.

En lo tocante a la épica culta, de abolengo italianizante, Lope redacta *La Dragonteada* (1598), *La hermosura de Angélica* (1602), *La Jerusalén conquistada* (1609) y la *Corona trágica* (1627). En octavas reales escribe asimismo dos poemas de tema mitológico: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624).² El *Isidro* (1599) entra más bien en el cauce de la épica popular a lo divino, y su versificación en quintillas lo empareja a *El infelice robo de Elena* (1582) de Joaquín Romero de Cepeda.³

Cada una de las obras narrativas en octavas reales, aun respetando formal-

1. Cfr. Trambaioli [2022b], junto con las contribuciones del monográfico correspondiente.

2. Cfr. Cebrián: «se publicó también un buen número de piezas de tema mitológico cuyas características estructurales son las mismas que configuran al resto de los subgéneros épicos. [...] Si las composiciones de asunto heroico o histórico partían de una materia argumental preexistente (crónica, leyendas, etc.), las de corte mitológico arrancan también de una base previa, contenida la mayor parte de las veces en el acopio fabuloso de las *Metamorfosis* de Ovidio» [1989:180].

3. Cebrián [1989:172], tras apuntar que, en efecto, en España «no todos los poemas narrativos se escribieron en octavas», destaca otras excepciones como la de *El Fernando, o Sevilla restaurada* (1632) de Juan Antonio de Vera y Figueroa, compuesto en redondillas, la de algunos poemas en tercetos, como por ejemplo la *Década de la Pasión de Jesu Cristo* (1576) de Juan de Coloma, y la de obras en endecasílabos sueltos, tales como la *Fábula de Hero y Leandro* de Juan Boscán (1543).

mente la métrica y el trasfondo —bien fabuloso de los *romanzi* italianos del llamado canon de Ferrara, bien historicista de corte tassiano—, constituye una desviación original de la epopeya literaria renacentista. En realidad, cabría especificar que lo que hace Lope no es sino llevar a las últimas consecuencias un fenómeno ya de por sí intrínseco a la épica culta coetánea. Destaquemos con Prieto «su permeabilidad o contaminación, y su movimiento descanonizador» (Prieto 1980:119).⁴ Por otra parte, me parece evidente que la postura lopesca hacia la preceptiva de la épica es análoga a la del joven Torquato Tasso, quien, en palabras de Caravaggi, se muestra «scevro da pressioni di tipo dottrinale» (Caravaggi 1963:39).⁵

No cabe duda de que el caso más significativo al respecto es el de *La hermosura de Angélica* (1602), poema novelesco y fantástico publicado en un volumen misceláneo que, además de los doscientos sonetos de las *Rimas*, comprende también *La Dragontea*, texto ya anteriormente dado a la imprenta en Valencia. Dicha obra, a su manera, representa la síntesis e imbricación original de las dos formas narrativas de la primera modernidad, herederas de la tradición imaginativa europea,⁶ es decir la épica en tanto que relación de gestas caballerescas, y la novela idealizada de argumento amoroso, ya sea pastoril, ya sea bizantina.⁷ Semejante contaminación genérica, mirándola bien, resemantiza con originalidad en el plano estructural y argumental la materia del *Furioso*, sintetizada por Ariosto de forma inmejorable en el *incipit* del canto I: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori».

Así pues, el primer nivel de la mezcla genérica de *La hermosura* atañe a su construcción narrativa, la cual, aun basándose en la técnica del *entrelacement*, de forma declarada depende de dos presuntas fuentes ficticias que el yo paramimético

4. El mismo estudioso remacha más adelante: «Esta variedad de Ariosto [...] con cuanto remite a la serie de elementos que se conjuntan en el canon de Ferrara, declara ya el principio transformacional que animará la épica renacentista española» (Prieto 1980:119).

5. Acerca de la relevancia de Tasso como paradigma poético en la escritura lopesca, ver Trambaioli [2017].

6. Cfr. Pierce: «los europeos del siglo XVI eran los herederos de una larga y variada tradición imaginativa que en este mismo siglo entró en un nuevo campo de desarrollo. Esta tradición se conservó principalmente en formas narrativas que servirán a nuevas modas y nuevos modelos tales como la épica literaria y la novela moderna: para la épica, el héroe y sus hazañas en el campo de batalla; para la novela, la tradición del amor y su difícil progreso» [1985:89].

7. Este caso específico de contaminación cuenta con un antecedente relevante: el de *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto, en que, según apunta Prieto [1980:127-128], «junto a los personajes ariostescos» el poeta andaluz recoge «a la bella reina Arsace de *Teágenes*, para formar un triángulo amoroso con Medoro y Angélica, análogo al que el novelista griego había formado con Arsace, Teágenes y Cariclea».

trae a colación en diferentes fragmentos del poema: Turpín, es decir el legendario arzobispo de Reims, y el Griego, que, conforme a las ideas y al gusto literarios lopescos, corresponde a Heliodoro, autor de las *Etiópicas*.

El nombre del primero sale a relucir ya en el prólogo, donde en clave metapoética el autor da a entender que redactó la obra mientras participaba como soldado en la expedición de la Invencible Armada, luciendo de forma implícita *pro domo sua* el ideal renacentista de las armas y las letras: «sobre las aguas, entre jarcias del galeón San Juan y las banderas del Rey Católico, escribí y traduje de Turpino estos pequeños cantos, a cuyas rimas puse después la última lima» ([6], p. 184).⁸

Luego, en varios pasajes su mención asoma como índice de la ironía del narrador, conforme al paradigma ferrarés; brindemos un ejemplo al azar, sacado del canto IX, en un fragmento dedicado a las artes mágicas de la vieja Mitilene:

Fueran muy largas de contar las cosas
que hizo en todo el tiempo que la luna
creció las plantas [...]
[...]
Turpín lo escribe largo, allí lo vea
quien tanta vanidad saber desea. (IX, p. 417, vv. 361-68)

Un fino conocedor del Renacimiento europeo, como es Micó, sintetiza magistralmente la tradición con la correspondiente cadena textual en que se enmarca el Turpín lopesco:

La mención del arzobispo de Reims, supuesto autor de una crónica sobre las andanzas de Carlomagno por España, aflora sin descanso en el *Orlando Innamorato*, cuyo libro primero se afirma «tradutto da la verace cronica de Turpino». En Ariosto y en sus imitadores españoles (Nicolás Espinosa, Garrido de Villena, Agustín Alonso, Barahona de Soto...) ya parece poco más que un elemento proverbial, y nos ayudará a entender, andando el tiempo, la invención cervantina de Cide Hamete Benengeli o la mofa de Quevedo en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. (Micó 1998:103)

8. Es archisabido el constante empeño de Lope en encumbrar su persona en clave literaria para captar la benevolencia de los nobles; ver por lo general Sánchez Jiménez [2018].

Con respecto a los argumentos narrados, Turpín suele relacionarse con personajes que resultan ser hijos de personajes del *Furioso*, con los relatos de combates y lides, y con los elementos procedentes del universo mágico de origen artúrico.

Por otra parte, según anticipamos, la referencia al legendario arzobispo se une a otra mención que, de buenas a primeras, podría parecer críptica. Por ejemplo, en una octava del canto XVIII, para dar cuenta de un momento de tensión narrativa, en que se yuxtaponen la tentativa de la fea Nereida de matar a Medoro, los peligros que corre Angélica en manos de Cerdano y los conjuros de Mitilene, la voz presentativa anuncia:

Turpín y el Griego escriben que en Numidia,
adonde el ángel bello y soberano
el ruego injusto y el amor fastidia
del rey traidor y desleal Cerdano. (p. 642, vv. 353 ss.)

De hecho, cabe asociar la cita del misterioso Griego al tema amoroso, sin duda alguna mayoritario en el poema, tal como el propio autor nos revela en un discurso teórico dedicado a Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla, insertado a manera de prólogo militante en la I parte de las *Rimas*: «Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de *poema* y *poesis* que pone Plinio. Basta que le venga bien lo que dijo Tulio de Anacreonte, que *tota Poesis amatoria est*» (ed. F.B. Pedraza Jiménez, vol. I, pp. 133-35).⁹ Nos lo confirma otro pasaje de *La hermosura* en que los dos referentes metapoéticos se asocian a la materia correspondiente con un valor simbólico bien específico:

Mas no derriba tan furioso el Cierzo
todas las secas hojas que arrebatá,
como su espada y valeroso esfuerzo
hiere, atropella, rompe y desbarata,
cuyas hazañas a callar me fuerzo,
por lo mucho que el Griego se dilata
y por lo que Turpín también se estiende,
que donde Amor regala, Marte ofende. (p. 335, vv. 153-160)

9. Cfr. Prieto: «Con su desarmonía y su proyección fuertemente amorosa, *La hermosura de Angélica* nos está exteriorizando la varia complejidad de elementos que constituyen la épica renacentista y que responden, en natural transformación, a su origen italiano» [1980:121].

Se trata de un fragmento del canto VI en que se narra la contienda sangrienta entre los dos bandos que, a raíz de la sentencia de los jueces sevillanos, se enfrentan furiosamente apoyando o rechazando la entrega de la palma de la hermosura del concurso a Angélica, y resulta evidente la asociación del Griego a Cupido por vincularse al tema amoroso, así como la del arzobispo galo al dios de la guerra.

Que Heliodoro para Lope sea el Griego por antonomasia, tal como aparece en *La hermosura*, lo aseguran numerosas menciones laudatorias del autor de las *Etiópicas* insertadas en varios textos teóricos del madrileño. Brindemos un par de ejemplos. En «Cuestión sobre el honor debido a la poesía», se lee: «la prosa suele hartas veces hurtar a la poesía sus licencias, como en Heliodoro, Apuleyo y muchos de los modernos» (*Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, vol. I, p. 639). En «A un señor de estos reinos, Epístola séptima» escribe el autor en su etapa ya casi *de senectute*: «la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo» (en Porqueras-Mayo 1989:108). Por lo general, cabe subrayar al respecto que el Fénix comparte el juicio que el Pinciano entrega a las páginas de su *Philosophía Antigua Poética*: «de Heliodoro no ay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta agora escrito» (López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, vol. III, p. 167).¹⁰ Es decir, para el preceptista y el dramaturgo Heliodoro es «griego poeta divino», según Nise explica a Celia en *La dama boba*, para luego aclarar que su prosa poética «es hermosa, / varia, culta, licenciosa, / y oscura aun a ingenios raros» (*La dama boba*, ed. M. Presotto, vv. 280 y 298-300).

Claro está no basta que la materia narrada sea amorosa para remitir al paradigma de las *Etiópicas*, sino que los protagonistas de las historias narradas tienen que pasar por una serie de pruebas, superar varios obstáculos, separarse por algún tiempo y reunirse al final felizmente. De todas las parejas de enamorados que van poblando los versos de *La hermosura*, tres destacan por conformarse al patrón apuntado. La primera es la de los personajes ariostescos Angélica y Medoro, quienes ya al principio del poema están casados y son los concursantes que ganan la palma de la belleza convirtiéndose en reyes de Sevilla; sin embargo, a partir de un momento dado, ambos son víctimas de las trazas malvadas de dos personajes siniestros: la fea Nereida, que se ha prendado del bello moro durante el concurso, y

10. Porqueras-Mayo destaca: «La primera revaloración de la obra de Heliodoro al considerarla poema épico se debe a Escalígero» [1989:27, nota 13].

su madre, la vieja hechicera Mitilene. El resultado es que Medoro, bajo efecto de un encantamiento, rechaza a su esposa, Angélica cae en manos de Cerdano, también monstruoso concursante prendado en balde de la princesa, y los dos protagonistas logran reunirse tan solo en el cierre del último canto. En todo caso, un elemento del paradigma bizantino que el poema lopesco pone en entredicho es la condición de castidad de los enamorados ya que, como queda dicho, los dos están casados y en algunos fragmentos se alude claramente a su goce físico y pasional, de acuerdo con los acentos poéticos del joven Lope, muy apegado al hedonismo del Renacimiento italiano. Por ejemplo, en el canto VI, cuando Angélica emplea el anillo mágico para alejarse junto con Medoro de la furiosa lid que se ha armado en Sevilla por culpa de su elección, el marido se enfada porque cree haber perdido su honor de soldado, pero el disgusto dura poco y la voz presentativa da cuenta con extremado lirismo de la pacificación de los amantes:

¡Árboles verdes, fuente clara y fría,
no descubráis lo que pasó con ella!,
que bien saben llorando algunos ojos
qué paces hace amor tras sus enojos. (p. 344, vv. 381-385)

Las otras dos parejas que viven unas peripecias conformes al modelo helénico son las que resultan constituidas por otros cuatro participantes en el concurso sevillano, Tisbe, Liriodoro, Rolando y Roselida quienes, regresando a sus patrias respectivas, tras un largo viaje marítimo, a raíz de una tempestad naufragan en unas tierras desconocidas. Allí corren muchos peligros, se tienen que separar, pero al final se reúnen para vivir felizmente. No es un detalle menor el que Tisbe sea griega, según explica con muchos pormenores la voz presentativa cuando ella desfila ante los jueces. De la virginidad de los cuatro es plausible dudar, de acuerdo con un comentario muy alusivo del yo paramimético al viaje marítimo que ellos emprenden:

Ardiendo por el agua caminaban,
que en agua vive del amor el fuego,
como de Mongibelo la alta cumbre
entre balas de hielo escupe lumbre. (VII, p. 364, vv. 101-104)

Dicho sea de paso, el motivo del viaje se desarrolla en las octavas lopescas como aventura fantástica, conforme al canon de Ferrara, sin adquirir nunca el sentido de una *peregrinatio*, como en la tradición bizantina.

La peripecia de los cuatro concursantes nos permite asentar que, en la economía del poema, los dos paradigmas narrativos cultos principales —*romanzo* italiano y novela helenística— se contaminan con un tercer modelo épico, el de la epopeya de la conquista americana, si bien los referentes históricos y literarios correspondientes quedan totalmente implícitos y la geografía fabulosa del canon de Ferrara no queda sustituida con el espacio real de las colonias, como acontece, en cambio, en los versos de Camões, Ercilla y Oña.¹¹ Cabe advertir que el Fénix bien conoce a dichos poetas épicos, y los cita de forma elogiosa en varios textos de naturaleza metapoética, sobre todo en el *Laurel de Apolo*, poema en silvas de la época *de senectute* en que nos entrega su propio canon literario. Del portugués exalta la grandeza de su plectro: «como lo muestran hoy vuestras *Lusíadas*, / postrando *Eneidas* y venciendo *Ilíadas*» (silva III, vv. 82-83). Del autor de la *Araucana* afirma: «Don Alonso de Ercilla / tan ricas Indias en su ingenio tiene, / que desde Chile viene / a enriquecer las Musas de Castilla» (silva IV, vv. 247-250).¹² De Oña alaba su escritura, «lira grave» (II, v. 86), aunque no se refiere al *Arauco domado*, que será fuente de una comedia suya con el mismo rótulo, sino a un poema de asunto religioso: *Ignacio de Cantabria*.

También es verdad que Lope dedica algunas comedias al tema americano,¹³ pero en *La hermosura de Angélica* se limita a contaminar la ambientación hispana, sobre todo andaluza (Sevilla, Granada, alrededores de Cádiz) junto con Tole-

11. Dicha categoría épica, según apunta Caravaggi [1963:22], se halla a medio camino entre las obras de raigambre fabulosa y las que cantan acontecimientos históricos, puesto que se ocupa de «vicende che per essere storiche e reali (e quindi limitate) non mancavano tuttavia dell'aspetto meraviglioso e fantastico».

12. En *La Dorotea* (escena II del acto IV), César, portavoz teórico de Lope, hablando con Ludovico, cuyo nombre podría perfectamente remitir al Ariosto, alaba a un nutrido número de ingenios españoles, entre los cuales destaca «don Alonso de Ercilla», y unas réplicas más adelante cita «*Araucanas*», en una serie de títulos de obras italianizantes (respectivamente, pp. 348 y 350). Cfr. Trambaioli [2005:60]: «Es como si Lope, por boca de su contrafigura literaria, se enfrentara y discutiera con el mismísimo Ariosto sobre el género de poema más adecuado a su índole, descartando a priori el asunto épico-heroico. En efecto, cuando en *La hermosura* le toca a Lope, por razones narrativas, apartarse del sujeto amoroso para ocuparse de episodios bélicos, parece hacerlo de mala gana».

13. A saber: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *El Arauco domado*, y *El Brasil restituído*. En cambio, *La conquista de Cortés*, comedia cuyo título aparece en la segunda lista del *Peregrino en su patria* (1618), según Carlos Romero [1983 y 1984] sería *La conquista de México*, pieza atribuida a Fernando de Zárate.

do, el Tajo, la sierra madrileña, con una geografía fantástica que sintetiza los espacios fabulosos de la épica antigua con los lugares incógnitos y peligrosos del continente americano, aun haciéndolo de forma oblicua. Dicha imbricación espacial atañe justamente al hilo narrativo de los cuatro concursantes que acabamos de mencionar, y comprende parte del canto VII, el canto VIII, parte del IX, del XVII y del XVIII. En efecto, los cuatro navegan por el Mediterráneo, cruzan por los mares orientales de Trapobana, Java y Malaca para terminar naufragando en una tierra salvaje habitada por una tribu de antropófagos que se llama Bresilia. No se nos puede escapar que la alusión a los sacrificios humanos y al culto del dios sol, junto con otros detalles relativos al pueblo caníbal, remiten a las poblaciones precolombinas, más allá de los ecos de la tradición épica antigua e italiana.¹⁴ Apuntemos al respecto con Morínigo que «como la antropofagia ritual se practicaba por casi todas las tribus indígenas brasileñas conocidas por los europeos en el siglo XVI, es obvio que cualquier referencia al Brasil arrastrara consigo la idea de la antropofagia» [1946:125]. Cabe subrayar, además, que las referencias geográficas concretas esparcidas en los versos funcionan como un “efecto de realidad”, según el famoso sintagma de Barthes, en el marco de una narración exótica y fabulosa.

Por su parte, la geografía peninsular representa, como queda dicho, una hispanización del espacio fantástico, que mucho tiene que compartir con el lugar ameno del Romancero morisco, del cual Lope es, sin duda, uno de los poetas más destacados. En este mismo sentido, se produce la enésima contaminación genérica que atañe a varios aspectos del relato y del estilo poético.

Ante todo, en dicho ambiente bucólico se mueven damas y caballeros moros protagonistas de amores desdichados que, en la economía del poema, crean un contraste de claroscuro temático con los amores felices de los hilos narrativos de rai-gambre bizantina. En el primer bloque diegético se narra la historia de Lido, rey moro de Andalucía, quien pide la mano de Clorinarda, hija del califa de Fez. Sin embargo, la joven está prendada de Cardiloro, príncipe de Tánger, y el día del casa-

14. Cfr. Trambaioli [2022a:6]: «El episodio, con evidencia, contamina y funde los ecos homéricos de los Lestrígonos, antropófagos que matan a todos los compañeros de Ulises menos los que van en su navío, ya revitalizados por Boiardo (libro II, canto XVIII) y Ariosto (canto XXXVI, 9), con la realidad de las tierras americanas donde muchas poblaciones autóctonas celebraban sacrificios humanos».

miento, celebrado en Sevilla, se deja morir por la aflicción, mientras que su enamorado se halla prisionero en una gruta encantada.

A partir del canto XIII se relata otra historia de amor que, esta vez, imbrica elementos romanceriles y ariostescos: Belcoraida, hija del rey de Granada, se enamora de Lisardo, un joven que, luchando a deshora con Carpanto, especie de gigante descomunal, sale medio destrozado. En el canto siguiente, la princesa lo cura tal como en el *Furioso* Angélica hace con Medoro herido. Dicho sea de paso, el elemento que le permite a Lope mezclar elementos heterogéneos ya está en el poema italiano, puesto que Medoro es, a todas luces, un soldado moro. En el canto XVII, Belcoraida da con un enloquecido Carpanto, en un episodio moldeado sobre el del pastoral albergue, con la diferencia de que su enamorado está lejos. Los dos amantes se reúnen en un fragmento del canto XVII, pero su felicidad dura poco, dado que en el último canto la princesa, conformada sobre el modelo caballeresco de la *virgo bellatrix*, muere combatiendo contra Carpanto, y Lisardo enloquece por la desesperación amorosa.

En otro lugar, ya he tenido ocasión de apuntar «que la vena descriptiva de los versos lopescos es muy abundante en el Romancero morisco y, por contagio, en los poemas épico-narrativos como *La hermosura de Angélica*» (Trambaioli 2016:103). Es preciso subrayar, al respecto, con Carrasco Urgoiti que «el romance morisco nace de una convención artística que utiliza el elemento anecdótico como esquema sobre el que se bordan prolijas descripciones y se matizan sentimientos amorosos y cortesanos», y que «hay romances moriscos que consisten simplemente en una pintoresca enumeración de las prendas, galas y armas de un caballero moro» [1956:47].

Pues bien, estas mismas características romanceriles se hallan en varios fragmentos del poema en octavas de ascendencia ariostesca. Brindemos un par de ejemplos. Una larga secuencia del canto II se construye recurriendo a la técnica efrástica: Cardiloro, enloquecido por la muerte de su amada Clorinarda, en la cueva encantada pasa reseña a unos lienzos en que aparecen mezclados personajes y episodios que pertenecen tanto al patrimonio legendario español, como al ciclo carolingio. En uno de los fragmentos elaborados a partir de la leyenda de la cueva de Toledo, se describe un conjunto de soldados moros a través de sus vestimentas mediante el uso de la sinécdoque y con una técnica pictórica que el propio Lope suele emplear en sus romances de asunto morisco:

Y sin duda Rodrigo halló pintados
sus fuertes puertas y candados rotos,
en los antiguos lienzos desdoblados
escuadrones de alárabes remotos,
blancas tocas, bonetes colorados,
filos de alfanjes con la sangre botos,
azules capellares y marlotas,
que no celadas y aceradas cotas. (p. 232, vv. 49-56)

En los casi once mil versos de la obra abundan estrofas y fragmentos semejantes, pero es sin duda el desfile ante los jueces sevillanos de concursantes que ambicionan la palma de la belleza —damas y caballeros variopintos de todas las procedencias geográficas— el que determina un macrofragmento descriptivo con toda clase de detalles y de tonalidades poéticas: líricas, festivas y hasta satíricas, considerando que la voz presentativa tiene que dar cuenta de un abanico de figuras estéticas que van de la belleza con algún defecto a la fealdad más espantosa, para luego dejar el espacio necesario para exaltar la celestial hermosura de Angélica anunciada en el título del poema. No voy a repetir aquí el análisis pormenorizado de las técnicas pictóricas que Lope emplea en las numerosas octavas que dedica a este fin ya entregado a otras páginas (cfr. Trambaioli 2016); me limito a recordar que la imagen iconográfica de la belleza femenina descrita en términos de claroscuro procede del Romancero morisco, de manera específica del poema «La zagala más hermosa», que el madrileño gusta de citar y reescribir.

Siguiendo con el recuento de los macrogéneros que intervienen en la conformación literaria de *La hermosa de Angélica*, es preciso destacar cierta ósmosis con el primer teatro lopesco de tema ariostesco (cfr. Trambaioli 2004). Dicho de otra manera, tal como la comedia primeriza se ve influenciada por la técnica del *entrelacement* de los *romanzi*,¹⁵ el poema que nos ocupa revela aspectos teatrales. Y si lo primero afecta negativamente a la construcción dramática, la teatralidad de las octavas narrativas resulta, en cambio, un elemento enriquecedor desde el punto de vista de la hibridación del texto.

15. Es un hecho que la intriga de piezas como *Los celos de Rodamonte* es una acumulación de episodios y de hilos narrativos que afectan negativamente a la dimensión dramática; cfr. Oleza [1981:185]: «En el primer Lope hay una primera fuente de catálisis en su indudable tendencia a multiplicar motivos, historias, situaciones diversas, en su tendencia a la dispersión, como si se sintiera obligado a atiborrar sus comedias de líneas paralelas e intersecantes».

Ante todo, en cierta medida los veinte cantos del poema se pueden dividir en tres grandes bloques diegéticos, respectivamente del I al VI, del VII al XII y del XIII al XVIII, además de los últimos dos como conclusión y cierre que recuerdan la estructura tripartita de la comedia nueva.

Algunos fragmentos presentan una teatralidad intrínseca, como el del largo y pormenorizado desfile de los concursantes en Sevilla, considerando que el gusto por lo grotesco de ciertos retratos, tanto masculinos como femeninos (cfr. Trambaioli 2015a y 2020), bien puede remitir al género breve de la mojiganga.

De corte muy teatral es asimismo la actuación de Tisbe, quien, en el canto VIII, finge ser el dios sol en el templo de los salvajes para salvar la vida de su enamorado, anticipando el tipo de la dama tracista, tan exitoso en las tablas del Siglo de Oro. No en balde de este hilo narrativo exótico Lope saca *a posteriori* la materia para componer una fiesta teatral destinada al regocijo palaciego: *El premio de la hermosura*, pieza que se puso en escena en los jardines de Lerma el 3 de noviembre de 1614.¹⁶

El largo monólogo del pescador Lucindo, *alter ego* del autor, en el canto XIX se sale totalmente del plectro épico para entrar de lleno en los lamentos de los pastores, tanto de la poesía bucólica como de la égloga renacentista al estilo de Juan del Encina, pero también de ciertas comedias primerizas del Fénix como *Belardo, el furioso*, también de estirpe ariostesca.

Por último, algunos pasajes en que se resumen acontecimientos anteriores —como es el de la galería de pinturas del canto II (octavas 14-38) que sintetizan la materia del *Furioso*— se asemejan a las relaciones tan abundantes en el teatro, las cuales, desde el punto de vista métrico, corresponden a tiradas de romances, pero

16. Sobre la fecha de composición de la comedia, véase Morley y Bruerton [1968:269-270]: «La fecha que se ha venido atribuyendo a esta comedia es la de 1605-11, nacimiento de Felipe IV y muerte de la reina Margarita, ya que la reina dio a Lope el tema, y el príncipe niño representó el papel de Cupido. Es evidente, sin embargo, que el príncipe no pudo haber representado su papel hasta tener por lo menos cuatro años, es decir, en 1609 o más tarde. [...] Creemos que la versión publicada es de 1615-16, cuando Lope revisó probablemente su comedia cortesana en un intento de interesar a los actores profesionales; pero no podemos fecharla con más exactitud que como de 1610-15». Morley y Bruerton [1968:270] no excluyen la posibilidad de que ya hubiera sido representada en palacio: «Según la Relación [...] el príncipe y las princesas habían estudiado sus papeles en otra ocasión. Esto puede significar que la comedia se había representado en una fecha anterior, o que una representación que se había proyectado hacer más tarde se había celebrado antes de lo que se pensó en un principio. La comedia pudo haberse representado antes de la muerte de Margarita, ya que suponemos que Lope se apresuraría a acatar una orden de la reina, pero no tenemos prueba de ello».

también de octavas reales. Recordemos lo que apunta el propio Lope en el *Arte nuevo* a dicho propósito: «las relaciones piden los romances, / aunque en otavas lucen por extremo» (*Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, vol. II, p. 387, vv. 309-310).

Adviértase que el tema amoroso no se limita a informar gran parte de la materia narrativa del poema, según hemos subrayado ya anteriormente, sino que atañe a la dimensión metatextual y autobiográfica del autor. En efecto, según suele hacer en todas las obras cultas dirigidas al público privilegiado de la corte, el poeta construye un yo-Lope personaje que se jacta de ser «fábula de la corte»,¹⁷ fórmula que gusta relacionar con sus amores tempestuosos con la Osorio.¹⁸ El largo monólogo del mencionado Lucindo del canto XIX, doble literario del Fénix, acuñado a partir del nombre poético de Camila Lucinda, alias Micaela de Luján, corresponde a una de las muchas pre-*Doroteas* identificadas por la crítica.¹⁹ En este mismo sentido, según observa con tino Lara Garrido, se produce la enésima hibridación genérica de *La hermosura* que asume la conformación de un

auténtico *metacancionero* seccionado por la frontera entre una doble modulación: la que responde todavía a los cánones tradicionales (incluida la norma del decoro) del petrarquismo y la que se libera, transgrediéndola y al mismo tiempo complementándola, en la narración romancística. [1999:351-352]

Se entiende, pues, que la visión erótica del amor, además de proceder de los versos ariostescos y, más en general, del hedonismo renacentista,²⁰ se relaciona con

17. Cfr. «Hermosa Babilonia en que he nacido / para fábula tuya tantos años» (*Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, vol. I, p. 297, soneto núm. 142, vv. 1-2); Fernando: «los dos éramos ya fábula de la Corte» (*La Dorotea*, ed. J.M. Bleca, p. 328, acto IV, escena 1).

18. Pedraza Jiménez subraya: «Lope se aficionó a esta expresión y la repitió, ligada a los amores con la Osorio, a lo largo de toda su vida, desde *La hermosura de Angélica*» (en *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, vol. I, p. 496). El estudioso destaca que dicha fórmula procede de los *Amores* de Ovidio (III, 1, vv. 17-22), de Horacio (*Épodos*, XI, 7-8), y del primer soneto de Petrarca: «al popol tutto / favola fui gran tempo».

19. Para un estado de la cuestión sobre el tema de *La Dorotea*, cfr. Trambaioli [2006].

20. Cfr. Chevalier: «on connaît la sensualité de l'œuvre, justement soulignée par Rennert et Castro. Mais cette sensualité en reste aux piments de l'amour: descriptions recherchées de la beauté féminine, évocations de nudités et de baignades, relations de scènes de jalousie. [...] Nulle part on n'aperçoit une sensualité comparable à celle de l'épisode d'Alcine et de Roger» [1966:357-358]. Y Torres [1990:323]: «Muchas de las obras del primer teatro de Lope parecen hacer un claro elogio del goce vital, del goce físico, de la fiesta, de una cierta intrascendencia, del juego momentáneo, de la seducción. Son obras fundamentalmente cómicas en las que el *placer*, en un sentido amplio, tanto sexual como vital aparece como motor de la acción».

la turbulenta vida sentimental del madrileño, conforme a la llamativa superposición y confusión entre vida y literatura que caracteriza su entera producción.

Aunque la acusada sensualidad y la influencia ariostesca están destinadas a matizarse en las etapas sucesivas de su carrera literaria, aún en la obra maestra de la madurez, *La Dorotea*, por boca de Fernando, el poeta reconoce que el espíritu de sus octavas juveniles armonizaba con sus tiernos años: «Más a propósito era para mis hombros débiles un sujeto amoroso, como la hermosura de Angélica» (*La Dorotea*, ed. J.M. Blecua, p. 276). Tampoco es casualidad que en su última comedia autógrafa, *Las bizarrías de Belisa*, el principal paradigma literario subyacente vuelva a ser el del *Furioso*, considerando que dicha pieza es una especie de testamento humano y artístico, al igual que la acción en prosa (cfr. Trambaioli 2015:442-451).

A la luz de lo expuesto, resulta evidente que *La hermosura de Angélica* es una cifra literaria emblemática de la pluma lopesca bajo un sinnúmero de aspectos. Y si por mucho tiempo la crítica ha ignorado o menospreciado el poema de abolengo ariostesco precisamente a raíz de sus contaminaciones y mezclas genéricas, ha llegado el momento de dejar sentado que su hibridismo, lejos de ser un defecto, constituye uno de sus logros artísticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Hibridación genérica en el teatro de Lope. Reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), pp. 141-158.
- CARRASCO URGOITI, M^a Soledad, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.
- CEBRIÁN, José, «El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico», *Philologia hispalensis*, IV 1 (1989), pp. 171-183.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.
- LARA GARRIDO, José, «La hermosura de Angélica. Entre romanzo y cancionero», en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, *Analecta Malacitana*, Anejo XXIII (1999), pp. 13-15.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1953, 3 vols.
- MICÓ, José María, «Épica y reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, LXXIV (1998), pp. 93-108.
- MORÍNIGO, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1946.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1981), pp. 153-223.
- OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, coords. I. Arellano Ayuso y V. García Ruiz, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250.
- PIERCE, Frank, «La poesía épica española del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 87-105.
- PORQUERAS-MAYO, Alberto, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco Españoles*, Puvill, Barcelona, 1989.
- PRIETO, Antonio, «Origen y transformación de la épica culta en castellano», en *Cohe-*

- rencia y relevancia textual (De Berceo a Baroja)*, Alhambra, Madrid, 1980, pp. 117-178.
- ROMERO, Carlos, «Lope de Vega y “Fernando de Zárata”: *El nuevo mundo* (y Arauco domado) en *La Conquista de México*», *Studi di letteratura ispano-americana*, 15-16 (1983), pp. 243-264.
- ROMERO, Carlos, «*La conquista de Cortés*, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega», en *Studi di letteratura ibero-americana offerti a Giuseppe Bellini*, Bulzoni, Roma, 1984, pp. 105-124.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- TORRES, Milagros, «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 323-334.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 7 (2004), pp. 297-324.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Fráncfort, 2005.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. I. Análisis estructural», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, anejo de *Criticón*, XVII, eds. O. Gorsse y F. Serralta, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 1037-1048.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Quevedo, Lope y la mujer fea», *La Perinola*, 19 (2015a), pp. 271-305.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor, Madrid, 2015b.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Efectos de cromatismo y de claroscuro pictóricos en *La hermosura de Angélica*: cantera poética del joven Lope de Vega y subtexto del *Polifemo* de Góngora», en *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, eds. P. Taravacci y E. Cancelliere, Università degli Studi di Trento, Trento, 2016, pp. 101-123.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Torquato Tasso (Tirsi), Aminta y Lope de Vega», en *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna*, eds. S. Vuelta García y M. Graziani, Leo S. Olschki, Florencia, 2017, pp. 83-98.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «La fealdad masculina en la escritura épico-narrativa de Lope de Vega», en «*Que todo lo feo es malo y bueno todo lo hermoso*». *Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*, eds. G. Gómez Sánchez-Ferrer y C. Jacobi, LIT, Berlín-Londres, 2020, pp. 19-38.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Islas mágicas y hechiceras insulares en *La hermosura de Angélica*», *Ínsula*, 901-902, *Ínsulas extrañas y famosas en el Siglo de Oro* (2022a), pp. 5-8.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Presentación. La hibridación genérica en el teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXVIII (2022b), pp. 1-6.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-UAB, Lérida, 2007, vol. III, pp. 1293-1466.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. J.M. Blecua, Cátedra, Madrid, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. C. Giaffreda, intr. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993, 2 vols.