

LA PRESENCIA FEMENINA EN LOS POEMAS PARATEXTUALES  
DE LOPE DE VEGA

VICTORIA ARANDA ARRIBAS (Universidad de Córdoba)

CITA RECOMENDADA: Victoria Aranda Arribas, «La presencia femenina en los poemas paratextuales de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX (2024), pp. 82-126.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.514>>

Fecha de recepción: 16 de mayo de 2023 / Fecha de aceptación: 7 de julio de 2023

## RESUMEN

El presente artículo analiza la presencia femenina en los poemas paratextuales de Lope de Vega. Se distinguen dos categorías: las composiciones dirigidas a damas históricas o ficticias y las que el Fénix escribió bajo un pseudónimo femenino. Así, se pasa revista a la producción lopesca entre 1598 (*Arcadia*) y 1634 (*Rimas Humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*) y se sondan desde una nueva perspectiva sus estrategias de configuración autorial y autopromoción.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; paratextos; poemas paratextuales; Lope y las mujeres; máscaras literarias.

## ABSTRACT

This paper examines the feminine presence in Lope de Vega's paratextual poems. Two different categories are to be distinguished: compositions addressed to historical or fictional ladies and those the Fénix wrote under a feminine pseudonym. This way, we will go over his production between 1598 (*Arcadia*) and 1634 (*Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*), tackling his self-fashioning and self-promotion strategies from a new perspective.

KEYWORDS: Lope de Vega; Paratexts; Paratextual Poems; Lope and Women; Literary Masks.

La mayoría de los trabajos que abordan las relaciones literarias de Lope de Vega con las mujeres comienzan aludiendo a su consabida fama de donjuán. En pro de la originalidad, dejaré de lado sus escauceos para atenerme a su obra, donde —quizá fruto de sus tendencias personales— también ellas actúan «como principio estructural y semiótico».<sup>1</sup> Así lo expresaba Cayuela [1995:81] en un afortunado artículo que repasaba treinta dedicatorias del Fénix dirigidas a amigas, escritoras, familiares o aristócratas del “segundo sexo”. Mi empresa aquí se asemeja a la suya, pues me ocuparé de la presencia femenina en otros de sus paratextos: los poemas laudatorios.<sup>2</sup> Conviene, no obstante, que concrete mi objeto: encontramos versos encomiásticos 1) escritos por damas, en honor del poeta o de otras destinatarias eminentes; 2) de autoría lopesca y dedicados a ellas; y 3) salidos de su pluma, pero atribuidos a dueñas reales o ficcionales.

A lo largo de las siguientes páginas, me ceñiré a los dos últimos tipos. Por varias razones: como veremos, las figuras femeninas son una pieza más de la configuración autorial del dramaturgo, por lo que tiene sentido centrarse en aquellos poemas verdaderamente concebidos por él y sobre los que, presumiblemente, ejerció todo el control. Además, los compuestos por mujeres tienen un interés adyacente a su condición de paratexto: son, en todos los casos, unas de las pocas muestras conservadas de su quehacer poético. Por lo tanto, no solo debemos estudiarlos en calidad de preliminares, sino que invitan a una recuperación de sus autoras, algo que —por falta de espacio— dejaremos para un segundo trabajo.<sup>3</sup>

---

1. Claro está que, en este caso, se hace imposible escindir por completo su vida de su obra, pues «el “yo” de Lope se describe, se anuncia y se inmiscuye en el discurso hasta dominarlo por completo» (Sánchez Jiménez 2006:1).

2. Me referiré tan solo a aquellos incluidos en los paratextos de los libros de Lope, bien firmados por una mujer, bien dirigidos a una (al margen de que su entidad sea ficticia o real). Es decir, prescindiré de: 1) los poemas escritos por él en preliminares de publicaciones ajenas; 2) los que les dedica a mujeres fuera de sus paratextos —como los sonetos de las *Rimas* a Lucinda—; y 3) aquellos firmados por damas y dirigidos a él en otros lugares, como la *Fama póstuma*, en la que —como bien se sabe— participaron María de Zayas, Jacinta Baca o Bernarda Ferreira de Lacerda, entre otras. Sí tendré en cuenta, no obstante, las composiciones que, aunque no se encuentren en los preliminares, cumplan la misma función pragmática. Por ejemplo, el soneto de Teresa Verecundia que precede a *La Gatomaquia* (1634).

3. Esta tarea, además, se inscribe en la línea de estudios como los de Baranda Leturio [2007] o

Así pues, encontramos nombres femeninos en un total de 20 poemas paratextuales repartidos en 9 de las obras del Fénix. De ellos, 8 llevan su rúbrica y 12 las de diferentes señoras. Sorprende, en primera instancia, que un autor tan prolífico salga perdiendo en el cómputo. Ahora bien, apenas penetremos un poco en la identidad de cada una, veremos que dicha conclusión resulta tan apresurada como falsa, ya que muchos de estos versos fueron firmados por ellas pero escritos por Lope.

He aquí una posible clasificación según el orden cronológico de las obras en que se insertan:<sup>4</sup>

Obras donde se incluyen los poemas	De mujeres históricas	De Lope bajo pseudónimo femenino	De Lope a mujeres históricas	De Lope a mujeres ficticias
<i>Arcadia</i> (1598)		De Marcela de Armenta		
<i>Isidro</i> (1599)	De Isabel de Figueroa	De Marcela Trillo de Armenta		
<i>Hermosura de Angélica y otras diversas rimas</i> (1625)	De Isabel de Figueroa	De Lucinda		A Lucinda
	De Catalina Zamudio			A Angélica
<i>Rimas</i> (1604)	De Isabel de Ribadeneyra	De Camila Lucinda	A Ángela Vernegali	
<i>El peregrino en su patria</i> (1604)		De Camila Lucinda (al Peregrino)		

Martos Pérez [2017] y de la labor llevada a cabo por el equipo de BIESES (*Bibliografía de Escritoras Españolas*: <<https://www.bieses.net/objetivos-del-proyecto/>>), por lo que precisa también de una metodología distinta.

4. Opto por el adjetivo “histórico”, en alusión a mujeres de carne y hueso, para evitar la ambigüedad de “real”, que podría entenderse tanto en términos ontológicos como cortesanos; más aún cuando algunas de las implicadas reúnen ambas condiciones. Por ejemplo, Leonor de Pimentel existió de verdad y fue dama de la reina Margarita. Por otro lado, todos los poemas firmados por mujeres (las dos primeras columnas) para los que no se explicita un destinatario fueron escritos en loor del dramaturgo.

Obras donde se incluyen los poemas	De mujeres históricas	De Lope bajo pseudónimo femenino	De Lope a mujeres históricas	De Lope a mujeres ficticias
<i>La Filomena</i> (1621)			A Leonor Pimentel	A Filomena
<i>La Circe</i> (1624)			A María de Guzmán	A Circe
<i>Triunfos divinos</i> (1625)		De Feliciana Félix (a la condesa de Olivares)	A Inés de Zúñiga, condesa de Olivares	
		De Antonia de Nevares Santoyo (a la condesa de Olivares)	A Inés de Zúñiga, condesa de Olivares	
<i>Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos</i> (1634)		De Teresa Verecundia (a Tomé de Burguillos)		

Cuando los nombres que presiden los textos provienen de las propias obras de Lope (Lucinda) o se reconocen como jocosos (Teresa Verecundia), detectar la máscara resulta sencillo. Pero no ocurre lo mismo si se atribuyen a damas de historicidad probada. Por ello, procede razonar por qué incluyó algunos de estos escritos en el apartado de los pseudónimos, como haré en el segundo párrafo de este trabajo.<sup>5</sup> Pero antes me centraré en las dedicatarias (reales o no) de sus poemas, incidiendo en su identidad y en los provechosos fines con los que fueron alabadas.

5. No me detendré aquí, sin embargo, en defender la historicidad de Catalina Zamudio, a quien Hartzenbusch (en *La Barrera* 1890:567-568) toma por otro trasunto de Micaela de Luján —algo que repite Trambaioli [2005:741, nota 75]—, pero de la cual se conservan otras composiciones que desmienten su hipótesis: el soneto «El que con tierna voz del reino oscuro», en las *Diversas rimas* de Vicente Espinel (Luis Sánchez, Madrid, 1591); el romance «Sobre moradas violetas», del *Romancero general* (Luis Sánchez, Madrid, 1600); y otro soneto, «Si la ponzoña fiera del engaño», incluido en el manuscrito 3096 (ca. 1600) de la Biblioteca Riccardiana de Florencia.

Por lo que atañe a la metodología, confluyen en este trabajo tres ámbitos de estudio. En primer lugar, son imprescindibles los hallazgos sobre los paratextos auriseculares que en los últimos años han crecido al tiempo que demostraban su fecundidad como campo de investigación.<sup>6</sup> En buena lógica, me han resultado de gran utilidad los trabajos acerca del Lope paratextual.<sup>7</sup> Pero igualmente reveladoras han resultado las pesquisas de otros académicos en torno a las mujeres y el Fénix y, en especial, el mencionado artículo de Cayuela [1995].<sup>8</sup> Por último, las conclusiones nos conducirán a una tercera perspectiva: la de la autoconfiguración autorial.<sup>9</sup>

### 1. «DEJEMOS LA CAMPAÑA... Y ALABEMOS SEÑORAS»: LAS DEDICATARIAS

Dentro de los poemas firmados por Lope, empezaré por una de las categorías que plantean menos problemas: el de las composiciones escritas a mujeres históricas. La integran un total de cuatro sonetos: a Ángela Vernegali en las *Rimas* (1604), a Leonor de Pimentel en *La Filomena* (1621), a María de Guzmán en *La Circe* (1624) y a Inés de Zúñiga en los *Triunfos divinos* (1625).

6. Cfr. Moner [2009].

7. Cfr. García Aguilar [2019, 2020, 2021 y 2023], Reyes Peña [2019], Tropé [2015] y Avilés Icedo [2018].

8. Cfr. Vosters [1970], Baranda Leturio [2007], Profeti [2013], Martos Pérez [2017] y Campbell Manjárez [2021].

9. Este concepto hunde sus raíces en el *self-fashioning* descrito por Greenblatt [2005] para la literatura isabelina. Carreño [1996:35] tradujo el término como «autofiguración» aplicándolo, precisamente, al Fénix de los Ingenios. La imagen de autor ha recibido una creciente atención en las últimas décadas, la cual ha pasado, inevitablemente, por la superación de “su muerte” (Barthes 1968). En este sentido, la crítica ha sabido reenfocar la noción de “autor”, «entendido ya no [como] una mera biografía individual de la que su escritura es una suerte de proyección» (Ruiz Pérez 2009:19), sino en relación con su historicidad: «sans lui, l’œuvre n’existe pas. Sans médiation culturelle de l’auteur, la fonction de la fiction ne peut plus s’occuper du monde» (Bernas 2001:378). Así, el término de Greenblatt se conjuga con otras conceptualizaciones como las de «campo literario» de Bourdieu [2000:146] y «polisistema» de Even-Zohar [1990]. Se trata, pues, «de una productiva vía de análisis para la reconstrucción e interpretación de la histórica complejidad en que se produce el mensaje literario» (García Aguilar y Sáez 2016:7). En los últimos años, un buen número de trabajos adoptan esta perspectiva, entre los que destaca la actividad de los proyectos SILEM del grupo PASO (SILEM I y II: <<https://grupo.us.es/paso/index.php/proyectos>>. Consulta del 13 de abril de 2023), así como de la La Red de Excelencia *Voces y silencios* (<<https://www.uco.es/redvoces/>>. Consulta del 13 de abril de 2023). En cuanto a la obra de Lope, destacan aportaciones como las de Harm den Boer [1998], Sánchez Jiménez [2006], McGrath [2008], Ruiz Pérez [2009:193-214], García-Reidy [2013] y García Aguilar [2021].

En tres de estos ejemplos hablamos de destinatarias poderosas (o esposas e hijas de poderosos), cuya influencia podría favorecer al autor. En el caso de María de Guzmán e Inés de Zúñiga, hija y esposa respectivamente del conde-duque de Olivares, su elección obedece a la misma estrategia que ha glosado García Aguilar [2019:602] para las dedicatorias: «Lope se vale de [las damas] como un instrumento de intermediación entre él y los altos mandatarios masculinos. De ese modo, [...] se formula un elogio y una petición encubierta al marido o al padre a través de la mujer».<sup>10</sup> Tanta es la similitud pragmática de estos paratextos que es común encontrar un poema laudatorio y una dedicatoria dirigidos a la misma persona. Es el caso de Ángela Vernegali —en la segunda parte de la edición las *Rimas* de 1604—,<sup>11</sup> Leonor de Pimentel —*La Filomena*— y la condesa de Olivares —*Triunfos divinos*—. Por consiguiente, podemos concebir estas composiciones como una extensión de la dedicatoria. Sin embargo, veremos que no siempre hay un gran hombre detrás de estas mujeres.

### 1.1. ÁNGELA VERNEGALI

Empecemos por el soneto a Ángela Vernegali incluido en las *Rimas*.<sup>12</sup> El motivo que subyace a la elección de esta dama se revela en la dedicatoria, dirigida a la misma:

10. De los Reyes Peña [2019] también ha estudiado estas dedicatorias, aunque sus conclusiones resultan menos esclarecedoras. García Aguilar [2021] clasifica a los destinatarios según su vínculo con el poeta, distinguiendo entre 1) oligarquía, 2) consortes femeninas e hijas de la nobleza, 3) asalariados y asistentes de la aristocracia, 4) agentes de administración y política del estado, 5) agentes del mercado literario, y 6) familiares y amigos. Las categorías más interesantes para nuestros propósitos son la segunda, que implica exclusivamente a señoras, y la sexta, que comprende a sus hijas y amantes.

11. No me extenderé demasiado en la compleja y conocida trayectoria editorial de las *Rimas*: la *princeps* de 1604 (Clemente Hidalgo, Sevilla) se abre con un conjunto de 200 sonetos ya publicados en *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (Pedro Madrigal, Madrid, 1602), a los que sigue una miscelánea poética que conforma la segunda parte del volumen (la dirigida a Vernegali). Posteriormente, la edición de 1609 (Alonso Martín, Madrid) incluyó también *El arte nuevo de hacer comedias*. Cfr. Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego [2022:484-531].

12. «Zeusis, pintor famoso, retratando / de Juno el rostro, las facciones bellas / de cinco perfetísimas doncellas / estuvo atentamente contemplando. // De cual las rubias trenzas imitando, / de cual la blanca frente, y las estrellas / que espiraban de amor puras centellas, / fue el rostro celestial perfeccionando. // Pero si viera lo que en vos contemplo / de valor y hermosura, la famosa / tabla fuera inmortal con vuestro ejemplo. // Porque Grecia, mirándoos tan hermosa, / os consagrara su lacinio templo, / la imagen fuera Juno, y vos la diosa» (Lope de Vega, *Rimas*, ed. A. Carreño, pp. 135-136).

en reconocimiento de mis obligaciones, como los que salen de cautivos las cadenas al templo de su libertad, pues lo fue vuestra merced de mi salud en dos tan peligrosas enfermedades, que aunque se debe al cielo, él mismo manda honrar el instrumento por quien se consigue. Y confirma esta verdad que, en tan dudosos viajes, me dio nuevo Ángel de Guarda como a Tobías, donde la virtud, la hermosura y el entendimiento igualaron al nombre. Al resplandor del cual piden estas humildades luz, que mejor la recibirán de un Ángel que del mismo sol. Dios la guarde a vuestra merced. (Lope de Vega, *Rimas*, ed. A. Carreño, p. 135).

Así pues, parece que Ángela atendió en dos ocasiones a un Lope enfermo, por lo que el poema y la dedicatoria responden a un agradecimiento sincero y personal, sin aparente fin ulterior. No obstante, también a ella le ofrece la comedia *La corona merecida*, de la *Parte XIV*, publicada en 1620 pero escrita en Sevilla en 1603: «¿A quién se podía dedicar más justamente *La corona merecida* que a quien merece tantas cuantas virtudes le adornan, donde se verifica si las cosas convienen con los nombres, el que le dieron a vuestra merced no fue sin causa?» (Lope de Vega, *La corona merecida*).<sup>13</sup> En este segundo texto no hay mención a los achaques del poeta, pero las fechas coinciden, en ambos casos, con los albores de su etapa hispalense, donde, según Sánchez Jiménez [2018:133], disfrutó del «caluroso recibimiento de gran parte de la intelectualidad sevillana, y de personas como doña Ángela Vernegali». Conviene, entonces, dilucidar ante qué tipo de individuo nos encontramos.

De acuerdo con Rodríguez Marín [1914:12, nota], Ángela debió de ser «hija de un comerciante rico genovés o florentín llamado Francisco Fontana y de su mujer doña Ana Vernegali». Pues bien, parece ser que esta última «participó en el negocio de distribución de las obras de Lope en América desde 1603 hasta 1605», embarcando ella sola al menos 132 ejemplares de diferentes obras del Fénix (Rueda Ramírez 2006:87). Por ende, se podría aventurar que el agradecimiento por los cuidados de Ángela se hace extensivo al importante papel que tuvo la madre en la difusión de

---

13. El autógrafo de *La corona merecida*, fechado en 1603, se encontró en el archivo del conde de Altamira (La Barrera 1890:107, nota). Cfr. Rodríguez-Gallego [2014]. La obra dramatizaba la leyenda de María Coronel: cuando el rey Alfonso acude a conocer a la inglesa doña Leonor, su prometida, se encapricha de doña Sol, una noble del séquito del rey Nuño. El acoso llega a tal punto que la muchacha termina quemándose el cuerpo con aceite hirviendo para provocar el rechazo del monarca. Como premio a su sacrificio, doña Leonor le otorga el apellido «Coronel». Se entiende ahora el guiño de Lope al nombre de Ángela en el prólogo de una comedia que verifica que «las cosas convienen con [las palabras]».

sus libros. Así, si en el caso de las destinatarias nobles García Aguilar [2019:602] hablaba de un «doble elogio[,] a la mujer, de manera explícita, y al marido o padre, de manera implícita», en el del soneto a Vernegali el blanco indirecto del encomio podría ser otra mujer: doña Ana. Pero, de cualquier modo, no hablamos de aristócratas, sino de comerciantes, lo que hace de este un caso aislado dentro de las dedicatarias históricas. De ahí que el soneto se refiera a la virtud y belleza de la muchacha y nunca a su casta.

## 1.2. LEONOR DE PIMENTEL

Aunque la publicación de las *Rimas* marca una nueva etapa en su carrera, en 1604 el Fénix aún no había depurado la estrategia editorial que lo acompañaría en su ascenso hacia el Parnaso.<sup>14</sup> De hecho, tuvieron que transcurrir diecisiete años para que consagrara otro soneto paratextual a una mujer de carne y hueso (y, ahora sí, noble), «la ilustrísima Leonor de Pimentel», en *La Filomena*.<sup>15</sup> Aquí Lope, prelujiando el tema mitológico de su obra, se identifica con Ícaro, quien, entre la humildad y el atrevimiento, intenta acercarse al sol-Leonor.<sup>16</sup>

Como ya he anunciado, el volumen completo está consagrado a Pimentel, así como las partes primera y segunda del poema extenso *La Filomena* (donde también ejerce de interlocutora)<sup>17</sup> y de *La Andrómeda*, con lo que esta «se convierte en

14. «Al hacer imprimir sus *Rimas*, Lope estaba rompiendo con toda una tradición aristocrática según la cual la poesía era un adorno más del caballero y un elemento del discreto cortesano [...]. El libro de poesía transformaba al poeta en autor, en una figura supuestamente a la altura de las autoridades grecolatinas, pues su libro podía acompañarlos en la imprenta y la librería. Además el libro le servía para perfilarse y escribirse públicamente según su voluntad y necesidades, presentándose de la manera que mejor le conviniera» (Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego 2022:435).

15. «Las plumas abrasó rayo febeo / del que miró su luz (águila humana, / lince infeliz) por sendas de oro y grana / jamás tocadas de mortal deseo. // No menos alto el pensamiento veo / que me conduce a vos, ¡oh, soberana / deidad!, ¡oh, sol! que mi esperanza vana / Dédalo mira y teme Prometeo. // Si de mis alas el incendio culpa / vuestra sangre real y entendimiento, / dulce ambición de gloria me disculpa, // que, cayendo del sol mi pensamiento, / vuestro mismo valor tendrá la culpa / y el castigo tendrá mi atrevimiento» (Lope de Vega, *La Filomena*, ed. A. Carreño, p. 9).

16. De acuerdo con Güell [2009:32-33], el mito de Ícaro sirve para ilustrar la transacción entre el dedicante y la dedicataria: «los asocia en una empresa peligrosa, ambiciosa, gracias a la cual el dedicatario ganará fama e inmortalidad por el poeta. El mito es la expresión poética del viaje de la obra. La relación aparentemente asimétrica entre el poeta y su protector se invierte».

17. Cfr. Festini [2020].



un punto inicial, medio y final en la articulación de la obra impresa» (García Aguilar 2006:64). Tanto es así que su presencia intermitente en *La Filomena* hace de ella, según Cayuela [2009:390], «la versión poética de Marcia Leonarda [...], si no en clave amorosa, [sí] en clave elogiosa». Se sabe que en un principio Lope pensaba dedicarle la miscelánea a su amigo Francisco López de Aguilar, pero cambia de opinión ante la determinación de convertir este libro en instrumento para su ascenso social.<sup>18</sup>

Hija de Bernardino Pimentel, III marqués de Távara, y Juana de Toledo, Leonor de Pimentel ejerció como dama de la reina Margarita desde finales de 1603 y, a partir de 1615, de Isabel de Borbón. Hacia 1621, cuando se estaba ultimando *La Filomena*, se la consideraba una persona influyente en la corte, y parece ser que, en la primavera de ese mismo año, se hablaba ya de su provechoso casamiento con Antonio Alonso Pimentel, IX conde y VI duque de Benavente y de Mayorga, mayordomo mayor de la Reina y posterior responsable de las comedias palatinas. Ciertamente es que la elección de esta nueva mecenas no tardaría en dar frutos: por encargo suyo, el 17 de mayo de 1622 se estrenó en los Jardines de Aranjuez la comedia lopesca *El vellocino de oro*, representada por la cuadrilla de damas de doña Leonor (Piqueras Flores 2021:460).<sup>19</sup>

Pero, previo a su enlace con el conde-duque de Benavente, hubo un acontecimiento aún más famoso en la vida de esta señora: su concubinato con Diego de Silva, conde de Salinas y capitán general y virrey de Portugal entre 1617 y 1621. Tras su designación en el país vecino, y para limpiar su imagen, varios ministros intentaron forzar su matrimonio con Pimentel, deseado por ella y rechazado por él. A tal efecto, le regalaron a Salinas el marquesado portugués de Alenquer, pero pusieron las rentas correspondientes a nombre de su amante. Como explica Dadson [2007:27], «fue un golpe maestro, ya que sin las rentas [...] el título de marqués carecería de valor. Además, como castellana, doña Leonor no tenía ningún derecho a [cobrarlas]: solamente como mujer de alguien que reclamaba una ascendencia portuguesa

18. Así lo expresa en la dedicatoria de *La villana de Getafe* (Parte XIV, 1620): «V. M. no se canse en su defensa, sino reciba en su servicio y protección esta fábula, mientras sale a luz con su nombre *La Filomena*, con más digno estilo de su alto ingenio, aunque también desigual a sus merecimientos y mis deseos».

19. Me refiero al «mecenazgo diferenciado», presente «cuando el éxito económico es relativamente independiente de los factores ideológicos y no trae consigo necesariamente estatus, al menos no a los ojos de la autodenominada élite literaria» (Lefevere 1997:31).

[–caso de Diego de Silva–] [...] [albergaba] la más remota posibilidad de [...] justificar su tenencia». <sup>20</sup> Pero, para desgracia de la dama, el conde no cedió al chantaje.

Dado que este enlace nunca llegó a celebrarse, en mayo de 1620 la Cámara de Lisboa reclamó la restitución de las rentas de la villa de Alenquer al reino de Portugal, algo que no conseguiría hasta 1629 (Dadson 1985:70). Hay que tener en cuenta, entonces, la delicada situación en la que se encontraba Leonor de Pimentel cuando se publicó *La Filomena*.

Basándose en este episodio, Piqueras Flores [2021:461] relaciona la elección de Pimentel como destinataria con la de Teodosio II, duque de Braganza, al que Lope dedica la *Descripción de la Tapada*, también dentro de la miscelánea:

Con la presencia del duque de Braganza como único noble portugués en el Jardín, al lado del conde-duque de Benavente, el Fénix apoyaba a doña Leonor para que cerrara sus aspiraciones a ser virreina [...] de Portugal y se pudiera convertir en la futura consorte de la rama principal de su propio linaje y del mayordomo mayor de Isabel de Borbón.

Aduce, pues, que el lugar destacado que ocupa la noble en el libro también le procuró ciertos beneficios: «teniendo en cuenta la autoridad moral sobre Portugal que se otorga a Teodosio II en [la *Descripción de la Tapada*], es posible que Lope buscara un respaldo para que Leonor de Pimentel pudiera solventar sus problemas con la política portuguesa» (Piqueras Flores 2021:460). Hablamos de un *quid pro quo*: mientras que el nombre de Leonor, dama de la Reina, ampararía la obra del Fénix y le granjearía un mayor protagonismo en la corte, a ella su aparición en el volumen le otorgaría prestigio y, quizá, por medio de Teodosio II, favoreciera su situación ante la cámara lisboeta. Como sucede con todo mecenazgo, estamos ante un claro ejemplo de intercambio de capital (Bourdieu 1989:28-29). Pero aquí el prestigio simbólico también se transfiere en forma de interferencia política: Doña Leonor y el duque de Braganza quedan unidos como sujetos «distinguidos» a la luz de la obra del Fénix. <sup>21</sup>

---

20. Cfr. Dadson [2007].

21. Para Bourdieu [2000:10-11], «la definición dominante de la “distinción” denomina [...] a aquellas conductas que se [desvían] de lo común, de lo vulgar, sin intención de distinción [...]. El beneficio [...] es el [...] que proporciona la diferencia, la distancia que separa de lo común. Y este beneficio directo se duplica [con uno] suplementario [...], el del desinterés: el beneficio que se obtiene de verse —y ser

Tal vez por ello, a diferencia del soneto anterior, en este destaca «la ausencia de referencias a la belleza femenina de la dama [...] —pues todas las hiperbólicas alabanzas de Leonor de Pimentel se refieren a su ingenio—, y su tono altamente retórico, en consonancia con la nobleza de la dedicataria» (Campana 1998:618).

### 1.3. MARÍA DE GUZMÁN E INÉS DE ZÚÑIGA

Tanto el modelo editorial (miscelánea) de *La Filomena* como el promocional tendrán su continuidad en *La Circe* (1624), ofrecida al «excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares». Después de la dedicatoria, Lope incluye un poema escrito para «su hija única», doña María de Guzmán.<sup>22</sup> Pero hemos de relacionar este caso con el de los *Triunfos divinos con otras rimas sacras*, publicados un año después y dirigidos a la mujer del valido, doña Inés de Zúñiga, «debidos a sus virtudes, escritos a su devoción y dignos de su entendimiento» (Lope de Vega, *Triunfos divinos*, ed. A. Carreño, p. 55). A la misma le ofrece otro soneto en los preliminares, haciendo hincapié en su piedad, en consonancia con el cariz de la obra.<sup>23</sup>

visto— como alguien que no busca el beneficio, como alguien totalmente desinteresado». Por otro lado, García Aguilar [2022] ha estudiado la relación de Lope con Portugal a través de las dedicatorias de sus comedias entre 1620 y 1625: a Ferreira y Sampayo (*Los españoles en Flandes*, en la *Parte XIII*, 1620), Rodrigo Mascareñas (*El divino africano*, *Parte XVIII*, 1623) y Faria y Sousa (*El marido más firme*, *Parte XX*, 1625). Además de aludir al conocido interés de Lope por nuestro país vecino, concluye que la elección del dedicatario sirve para reforzar el tema de la obra que se le endereza. De esta manera, «acude a la autoridad y prestigio de los tres portugueses examinados para [ligarla] con asuntos que tenían para él mayor relevancia: la Historial [...], la moral [...] y, por último, la lengua poética en el contexto de la lucha por la nueva poesía» (García Aguilar 2022:135). Cabe entender en el mismo sentido la inclusión del duque de Braganza en *La Filomena*, esta vez con objetivos políticos —ya no suyos, sino de su mecenas, lo que a su vez redundaría en un beneficio propio dentro de la corte española.

22. «La rosa de amarílida hermosura, / cándida estrella, presunción del día, / ¡oh clara e ilustrísima María!, / la corona del alba honesta y pura, // no ya efímera rosa, que murmura / la breve edad al ramo que la cría, / en los cristales de tus manos fía / como en sagrado altar, vivir segura. // Recibe en tu defensa los despojos / frágiles de su pompa fugitiva, / que por mirarla el sol le causa enojos; // porque, como tu mano la reciba, / será milagro de tus bellos ojos, / que a más ardiente sol más fresca viva» (Lope de Vega, *La Circe*, ed. A. Carreño, p. 359). El soneto alude a «la rosa blanca» que dará título a otra composición del volumen, escrita en octavas reales, de carácter mitológico y también dedicada a la muchacha. Lope explica el nacimiento de la flor, ofreciendo una versión alternativa a la clásica: aquí será la rosa roja la que se tornará blanca y pura. Recordemos que este elemento aparecía en el escudo de doña María, por lo que su origen «debe ser además lo bastante noble como para [dirigirlo] a la hija del conde de Olivares» (Cano Turrión 2005:73).

23. «Este triunfo de amor, que imita el celo / de Felipe católico aquel día / que, a vista de la ingrata apostasía, / ensalzó la verdad del Pan del cielo, // cuando con los reflejos de aquel velo, / sol que en

En ambos casos se distingue de forma clara el «doble elogio» al que aludía García Aguilar [2019:602], pues el canto de las virtudes de las damas no es sino una forma de conseguir el favor del padre y marido, al que Lope pretendía contentar.

Como bien se sabe, el fallecimiento de Felipe III fue un punto de inflexión en la vida del dramaturgo y, de acuerdo con Sánchez Jiménez [2018:278], marca el inicio de su ciclo *de senectute*:<sup>24</sup>

El gobierno de Felipe IV suponía para Lope la última gran esperanza de conseguir una posición cortesana que le diera seguridad económica y una recompensa adecuada a su renombre [...]. Por ello, estos últimos tres lustros de su existencia comienza con una gran campaña para adaptar su imagen a las nuevas maneras y obtener el ansiado puesto en la corte.

El conde-duque de Olivares, valido desde 1622 hasta 1643, era un importante agente en la vida cultural y cortesana y, en consecuencia, una pieza indispensable en las maniobras de ascenso del Fénix, que andaba al acecho de un cargo real. No extraña entonces su fijación con esta familia, la cual no cejaría en 1625, pues también al año siguiente le dedica a Inés de Zúñiga los *Soliloquios amorosos de un alma a dios* (Sebastián de Cormellas, Barcelona).<sup>25</sup>

La elección de ambas damas se encuadra dentro de la nueva estrategia de autopromoción del Fénix, que también se tradujo en la multiplicación de dedicatorias

---

el Aries del Tusón ardía, / de la alta selva de Albión quería / el joven de Austria penetrar el hielo. // Será triunfo también que constituyo / a tu valor, porque despojos pise / eterno Fénix de su misma llama, // porque ninguno habrá que para el tuyo / pueda negar, esclarecida Nise, / laurel a tu virtud, gloria a tu fama» (Lope de Vega, *Triunfos divinos*, ed. A. Carreño, p. 62).

24. En cambio, para Rozas [1990], padre del marbete, dicho período comenzaría en 1627, cuando Lope redactó su primer testamento. Sánchez Jiménez [2018:279] distingue a su vez tres etapas: 1621-1624 (primeros años del reinado de Felipe IV y los Olivares), 1625-1629 (giro sacro) y 1630-1635 (ofensiva y desengaño final).

25. «Lope de Vega anduvo muy alerta con el nuevo régimen desde el primer momento: al dedicar al valido *El premio de la hermosura*, comedia impresa el mismo año en que empezó su privanza, echa el resto con términos halagüeños: “Sabrá quien la leyere que, como otros buscan un príncipe por que ampare, yo, porque entiende” (*Parte XVI*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621); dedicó también a la esposa e hija del magnate *La Circe* y los *Triunfos divinos*, y se dio buena prisa a componer *El Brasil restituído* con las primeras noticias llegadas en 1625; la obra, bastante floja y con algo de auto alegórico, evoca uno de los éxitos militares de que pudo ufarse el ministro, quien no es fácil que haya asistido a su representación» (Carreira 2016:445). Sabemos, además, que «Lope escribió *La noche de San Juan* en tan solo tres días por encargo del conde duque de Olivares para la fiesta que organizó para entretener al monarca por San Juan en 1631» (García-Reidy 2013:174, nota 9).

en cada *parte* de sus comedias a partir de 1620 (*Parte XIII*), o en el hecho de que tanto *La Filomena* como *La Circe* presentaran portadas arquitectónicas.<sup>26</sup> Ya la *Jerusalén conquistada* (1609) incluía un retrato del poeta enmarcado en un arco triunfal, lo cual reforzaba «la imagen de Lope como autor consolidado o con pretensiones de alcanzar este estatus mediante la publicación de un poema elevado [...]. Estamos ante [...] un autor en búsqueda de reconocimiento, que se encara con una crítica que lo cuestiona, mostrándose seguro de sí mismo y de su trabajo» (Cárdenas Luna 2019:146). En las misceláneas, en cambio, sendas estructuras no encuadran un busto del escritor, sino los datos de la obra, entre los que ocupan un lugar destacado los destinatarios.

Pero aún pueden apreciarse diferencias entre una y otra. En *La Filomena*, las palabras se insertan «en un palacete-templo, coronado por el escudo de la casa de los Duques de Benavente, a la cual pertenece doña Leonor Pimentel; dicha representación iconográfica ostenta su poder e ilustra su papel de musa» (Güell 2009:26). Por otro lado, las palabras «*Nec timui, nec volui*» ('Ni temí, ni deseé') adornan —bajo una representación de la Fortuna— la basa de la izquierda, mientras que la de la derecha lleva inscrita la máxima «*Omnes idem*» ('Todos iguales'), coronada por un rey de tres cabezas.<sup>27</sup> Hemos de relacionar estas frases con dos aspectos importantes de la vida del Fénix en torno a 1621. En primer lugar, el autor necesita defenderse tras la publicación de la *Spongia* (1617), en la que Pedro de Torres Rámila atacaba ferozmente su obra, en especial la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada* (Conde Parrado y Tubau 2015:14). El libelo se cebaba con esta última, que, para el gramático, constituía «un intento fallido de ofrecer a la tradición de las letras hispanas la gran epopeya nacional» (García Aguilar 2021:60). No parece casual que, en un renovado intento de emular un género

26. La de *La Circe* está firmada por Jan Schorquens, que también se presume autor de la de *La Filomena*. López Lorenzo [2022:53] advierte que, entre todas las portadas de publicaciones poéticas importantes de finales de la década de 1610 y principios de la de 1620, «solo la de las *Rimas castellanas a D. Juan Andrés Hurtado de Mendoza* (1618), de Jerónimo de Salas Barbadillo, presenta un frontispicio arquitectónico de Pedro Perret análogo a los de las dos obras de Lope. ¿Es esa portada de Salas Barbadillo [...] la que se tomará de modelo para *La Filomena* y *La Circe*? Pudiera ser. En todo caso, las portadas de nuestros prosímetros cortesanos seguían siendo una rareza en ese mercado de la poesía impresa». Agradezco a Cipriano López Lorenzo y a Ignacio García Aguilar el envío de esta tesis inédita.

27. Ruiz Pérez [2005:24, nota 4] llama la atención sobre este discurso, acotado «entre un estoicismo de elevación moral y un punto de soberbia».

culto —en este caso el mitológico—, Lope recupere los grabados arquitectónicos a la vez que declara «no temerle a nada». Así pues, no se arredra ante las críticas y, a la vez que se reafirma como autor, lo hace también como sujeto social (*Omnes idem*), sin perder nunca de vista sus opciones de medrar en la corte:<sup>28</sup> al fin y al cabo, «la recargada ornamentación del arco de triunfo, una muestra más del lustre de los dedicatarios, [tiene] un claro alcance encomiástico» (Güell 2009:27).

Además, en esta portada el nombre de Lope aparece en primer lugar y en letras mayores que el de la dama. En *La Circe*, sin embargo, el orden se invierte, concediéndole un lugar eminente al válido. Y no solo eso: ahora las máximas de las columnas aludirán al noble y no al poeta: «*Optimo tutelari*» ('el mejor protector') y «*Musarum iustauratori*» ('restaurador de las musas'), ambas referidas al papel de Guzmán como mecenas. Aquí, por supuesto, no queda rastro de la "igualdad entre los hombres": Lope se somete de forma voluntaria y calculada al poder del conde-duque para obtener su favor. Contrastando ambos casos, se observa una evolución plástica del lugar otorgado a los dedicatarios y una intensificación de la alabanza que corre pareja al rango del mecenas y a su influencia.<sup>29</sup>

A cambio, el beneficio que recibían los nobles, más allá del prestigio (o precediéndolo), era la propia oportunidad de formar parte del universo literario lopesco. Como explica Cayuela [2009:389], se los alabó hasta el punto de convertirlos en materia poética: «la afirmación del autor se hace mediante un proceso de ficcionalización de los dedicatarios que Lope ejerce, ya no en tanto que individuo sino en tanto que poeta, desnudo de su yo histórico y circunstancial». Vernegali, Pimentel y las Olivares quedan retratadas como «diosa», «soberana deidad», «rosa de amarílida hemosura» o «esclarecida Nise», y su lisonjero papel de musas las vincula a Lucinda, Angélica, Filomena o Circe, también dedicatarias de sonetos paratextuales. Pero esta conjunción tiene un doble efecto: el traslado de sus heroínas a los paratextos,

---

28. Recordemos que «en el siglo XVII la categoría de autor no es todavía una categoría social y, por consiguiente, a los autores se les designa socialmente mediante otras categorías, por la profesión o por la posición» (Cayuela 2009:381).

29. «Desde la presentación ornamental, *La Filomena* y *La Circe* entroncan con la vitalidad y la máscara cortesana que Lope puso en marcha a la muerte de Felipe II, en 1598; esto es, con el frontispicio arquitectónico de la *Arcadia* (1598), y más tarde con el de *El peregrino en su patria* (1604), o con el busto y el escudo en arco arquitectónico de la *Jerusalén* (1609). Aunque las estrategias parecen haberse refinado con el curso del tiempo, su deseo de ascenso social y reposicionamiento en el panorama literario renace cada vez que se abre una brecha en la sucesión al trono» (López Lorenzo 2022:55).

un lugar intermedio entre la realidad social y la ficcional, también aporta verosimilitud a los relatos de Lope. Un juego literario que practicó en no pocas ocasiones; incluso antes de dirigirse a mujeres reales.

#### 1.4. LAS DEDICATARIAS FICCIONALES

En efecto, en 1602, *La hermosura de Angélica* incluía ya una décima y un epigrama latino a la protagonista tras el último canto y antes del comienzo de las *Rimas*.<sup>30</sup> Lope se dirige a su personaje con modestia —lo mismo que en los dísticos—, subraya una vez más su belleza y encomienda su fama a dios. Al mismo tiempo, emplea «las fórmulas retóricas de *excusatio propter infirmitatem*, que sirven para dejar abierto el camino, a la manera ariostesca, a otras posibles continuaciones» (Trambaioli 2005:740, nota 69).

Por su lado, *La Filomena* y *La Circe* encuentran un nuevo paralelismo en los sonetos dedicados a sus protagonistas y, en ambos, el autor apostrofa a las damas para, en realidad, rendir homenaje a sus mecenas:

Stephanus Forcatulus

*Mox lyra treiciis in coelum effertur ab undis,  
Ut resonans silvas traxerat, astra trahit.*

Parte, dichosa Filomena mía,  
a la más esmaltada primavera  
que vio la Aurora, ni del sol espera,  
mientras diere su luz principio al día.

30. «Angélica, si por falta / de mi ingenio y breve suma / fue tosco pincel mi pluma / para hermosura tan alta, / otro habrá que en lo que falta / más os pueda encarecer, / y, si os han de reprehender, / id sola Angélica, a Dios, / que es imposible ir con vos, / ni guardar una mujer» (Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, p. 739). Los versos latinos, por su parte, rezan: «*Angelicae species, teneris quam pinximus annis, / traditur angélico, sorte, dicata viro. / Haec etenim quamvis male picta coloribus, alto, / si procul a reliquis Pincipe digna fuit. / Accipe nunc hilari vultu o spes única mundo, / ut queat aeternos illa videre dies*» (Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*). En traducción de Trambaioli [2005:740-741, nota 71]: «La belleza de Angélica, que retratamos en nuestros tiernos años / está dedicada a un hombre que es angélico por su destino. / Esta, aunque esté mal pintada, / con los colores que tiene fue digna de un alto príncipe, / si bien falta de los demás (colores). / Recíbela pues con rostro alegre, oh, sola esperanza del mundo, para que ella pueda ver días eternos».

Tu voz, la historia, en dulce melodía  
 elemental de la celeste esfera,  
 a las Hesperias últimas refiera  
 que a las selvas del Ática solía.

Canta a Leonor, y dulcemente admira  
 el claro aspecto de sus luces bellas,  
 luces en quien el sol se ilustra y mira;  
 que si en su cielo te colocan ellas,  
 imagen celestial será mi lira,  
 porque quien selvas pudo, mueve estrellas.

(Lope de Vega, *La Filomena*, ed. A. Carreño, p. 10)

#### A Circe. Soneto

Rinde tu ciencia, y con temor retira  
 de los Guzmanes rayos los febeos,  
 hija del sol, humilla tus trofeos,  
 su luz respeta, su grandeza admira.

Al plinto ilustre de tan alta pira  
 consagra tu belleza y mis deseos,  
 y en vez de los laureles didimeos  
 suspende al árbol de la paz la lira.

En luz que con el sol términos parte,  
 o quise hacerte fénix o perderte;  
 pero ¿cómo podrás de mí quejarte,  
 pues tienes en las manos, que has de verte,  
 la más heroica luz para ilustrarte  
 y el ingenio mayor para entenderte?

(Lope de Vega, *La Circe*, ed. A. Carreño, p. 357)

El encabezamiento del primero se refiere al jurista francés Étienne Forcadet (Béziers, 1519-1578), autor de los siguientes versos latinos, los cuales —al igual que el soneto— aluden a la difusión y la fama de una obra: «Luego se ve llevado por la lira al cielo desde las ondas tracias: como había llevado tras sí a los árboles con sus resonancias, se lleva a las estrellas» (Bleucia 1983:575, nota 1).<sup>31</sup> Pide Lope a Filo-

31. «La presencia de *Forcatulus* en la obra de Lope se detecta ya al menos desde el mismo *El peregrino en su patria*, en cuyo primer libro [...] puede leerse la traducción de un verso de aquel y a



mena que extienda su canto y que se dirija a Leonor, con cuya aprobación se dará por satisfecho. Por su parte, frente a los Olivares se muestra más sumiso: conmina a Circe a plegarse ante ellos y, una vez más, hace gala de modestia, pues si su ingenio no alcanza a retratarla con justicia, el de su mecenas bastará para ilustrarla como merece.

Pero, si atendemos al cuadro clasificatorio del principio, verá el lector que, entre las dedicatarias ficticias, he omitido a la primera: Lucinda, a la cual se dedican unas redondillas en los preliminares de *La hermosura de Angélica*. La elisión ha sido intencionada, dado que el caso de esta dama se presenta distinto y más complejo que el de sus hermanas. En primer lugar, porque este personaje tiene un referente real: Micaela de Luján, amante sevillana de Lope desde 1599 hasta 1608; en segundo, porque Lucinda (o Camila Lucinda) también consta como autora, por lo que su ejemplo permite tender un puente entre las destinatarias y las (falsas) creadoras. Lo veremos en el siguiente epígrafe.

## 2. LA MÁSCARA FEMENINA: LOPE BAJO PSEUDÓNIMO

El Fénix prestó su ingenio a otros nombres en más de una ocasión, y a nadie se le escapa que estamos ante

un fabulador de su vida y de su obra: que había empezado su carrera artística rodeado de pseudónimos pastoriles y moriscos, primer escalón hacia el heterónimo; que había creado la máscara de Belardo en su teatro, con fines bien concretos y personales, dentro de su obligada obsesión por el mecenazgo, lo que era subir otro peldaño en la escalera que nos ocupa; y que había terminado por hacerse protagonista-narrador de sus novelas cortas. (Rozas 1990:197-198)<sup>32</sup>

---

él atribuido: “Aquí lloraron selvas, fieras y áspides”, que es la traducción, un tanto libre, del segundo verso de un epigrama-epitafio de Forcadel presente en el f. 117v (sección “De caede Orphei”) de *la Picta poesis Ouidiana*: «hinc siluae, hinc volucres, hinc doluere ferae. [...] Por otra parte, *Forcatulus* reaparecerá [...] en la dedicatoria a Manuel de Faria y Sousa de la comedia *El marido más firme* (Parte XX, 1625), que tiene como protagonista al mismo Orfeo, citará los dos dísticos finales de un «epigrama de Estéfano Forcátulo»: este está recogido en los ff. 113v-114 (sección “De Eurydice et Orptheo”) de *la Picta poesis Ouidiana*» (Conde Parrado 2017:394).

32. Cfr. Morley [1951], Lapuente [1981] y Carreño [2007].

Recordemos que la *Parte IV* (1614) de sus comedias incluía una dedicatoria al duque de Sessa, escrita por Lope y firmada por Gaspar de Porres, autor de comedias, su amigo y principal responsable de la publicación de este volumen (o eso es lo que Lope hizo creer).<sup>33</sup> Y también *La Dorotea* (1632) presentaba un prólogo suyo bajo la rúbrica de Francisco López de Aguilar.<sup>34</sup>

Por otro lado, el madrileño se rebautizó con frecuencia dentro de sus creaciones: como pastor fue Belardo; Zaide, Gazul y Azarque en romances moriscos; Lucindo en *La hermosa de Angélica* (Sánchez Jiménez 2006:2) y el devoto Gabriel Padecopeco (anagrama de su nombre) en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Pero el más famoso de sus disfraces es sin duda el de Tomé de Burguillos, autor de las *Rimas humanas y divinas* (1634).<sup>35</sup> Aquí, el poeta ya no cede sus versos a un conocido, sino que inventa todo un personaje que, como estudió Rozas [1990:202], ocupa un lugar intermedio «entre el seudónimo y el heterónimo, cread[o] para poder atacar a Pellicer». <sup>36</sup> Es decir, que Lope no interpuso la distancia necesaria entre sus pensamientos y los del licenciado, ya que este «no tiene [...] las coordenadas de la creación artística y psicológica desinteresada [...] de un heterónimo pleno. Es un heterónimo en conflicto. [...] Un heterónimo autobiográfico» (Rozas 1990:216).

La mezcla de biografía y ficción es otra constante en su obra no dramática, definida por Entrambasaguas [1946:191] como un «continuo enlazar la literatura con la vida» o, en palabras de Spitzer [1932], *Literarisierung des Lebens* ('literaturización de la vida'). Y no solo puso en juego su propia identidad, sino también la de

33. Cfr. García-Reidy [2013:322]. Además, la dedicatoria de Porres le permitió «presentar el volumen como un proyecto editorial completamente diferente porque surge de un autor de comedias que es legítimo dueño de los manuscritos originales del propio Lope» (García-Reidy 2013:324-325). Para Dixon [1996:49-50], es más que probable que «la recopilación y edición de la *Cuarta parte* hayan sido el fruto de una colaboración, con la ayuda del duque de Sessa, entre Porras y Lope mismo; que represente, es decir, la primera participación de este en la publicación de sus comedias».

34. También Conde Parrado [2020:233] ha demostrado «que no era en absoluto ajena a Lope la práctica de redactar preliminares para obras ajenas, aun sabiendo que no iban a imprimirse a su nombre» a partir del análisis de los paratextos de los *Sueños* (1627) de Quevedo.

35. Para Rozas [1990:197], «Burguillos es el primer heterónimo suficientemente logrado de la literatura española, anterior en tres siglos a los creados por Antonio Machado y Max Aub, y a los modelos de Fernando Pessoa y a sus teorizaciones sobre la materia. Ya éste decía que lo que él había realizado era una continuación y un perfeccionamiento de una tendencia antigua en la literatura».

36. Como recoge Rozas [1990:216-217], basándose en los postulados de Pessoa, un heterónimo perfecto necesita cumplir al menos con tres requisitos: 1) la creación de un personaje; 2) un verdadero desdoblamiento del autor, «con dominio de la inteligencia sobre la emoción»; y 3) «una situación de despersonalización aceptada en la que uno llega a escribir sentimientos distintos a los propios». Burguillos solo cumpliría de forma estricta con el primero de ellos.

sus amantes, a las que recreó con frecuencia: Filis, Dorotea, Zaida (Elena Osorio), Belisa (Isabel de Urbina), Lucinda, Camila Lucinda (Micaela de Luján), Amarilis y Marcia Leonarda (Marta de Nevares) dejaron un rastro íntimo en los escritos del Fénix. Y, en algunos casos, esto incluye a los paratextos.

Por lo general, los poemas panegíricos en los que Lope se esconde bajo una identidad femenina marcan un punto de intersección entre su tendencia al heterónimo y el empleo de la literatura como campo de seducción. Y ambas acciones encuentran una misma motivación: el ludismo. No parece casual, por tanto, que este procedimiento desaparezca durante la etapa de mayor intensidad promocional del Fénix (*La Filomena* y *La Circe*) y se reanude una vez queda desengañado y sin esperanzas de medro (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*). Lo veremos enseguida.

### 2.1. MARCELA (TRILLO DE) ARMENTA

La primera mujer que firma un poema paratextual dedicado a Lope es una tal Marcela de Armenta, en la *Arcadia* (1598).<sup>37</sup> Un año después, un nombre muy parecido llama la atención en los preliminares del *Isidro*: doña Marcela Trillo de Armenta, supuesta autora de unas quintillas laudatorias.<sup>38</sup>

Para los conocedores de la vida del Fénix, estos apellidos enseguida remitirán a Antonia Trillo de Armenta, dama con la que estuvo implicado en un proceso por amancebamiento en 1596. Además, se sabe que una Marcela Trillo de Armenta estuvo sirviendo al duque de Alba durante el destierro del poeta en este lugar, lo que ha llevado a identificarla como una pariente cercana de su querida e incluso como

37. «*De doña Marcela de Armenta*: Testigo he sido de esta dulce historia, / y aunque Anfriso penó como quien era, / hoy Belardo la escribe de manera / que enriquece su pena con su gloria. // ¿Quién hay que por tan célebre memoria / haber penado tanto no quisiera? / Pues Anfriso, de amor vencido, espera / contra los tiempos inmortal victoria. // Bien hablaban entonces los pastores, / porque eran en extremo cortesanos, / mas vos los mejoráis con grande exceso. // Muy desdichados fueron sus amores / hasta venir Belardo a vuestras manos, / que no es pequeño bien de un mal suceso» (Lope de Vega, *Arcadia*, ed. E.S. Morby, pp. 58-59).

38. «*De doña Marcela Trillo de Armenta*: Vega en quien no falta flor / y a quien de sus verdes ramos / cubre el laurel vencedor; / Vega por quien hoy gozamos / del más santo labrador; / aunque eres de Polo a Polo / famoso, hoy a Isidro solo / se debe el punto a que llegas, / pues hace hablar a las Vegas / como a sus bosques Apolo» (Lope de Vega, *Isidro*, ed. A. Sánchez Jiménez, p. 152).

la misma Antonia. Este dato llevaría a Rozas [1990:323] a defender que Lope se fugó con la criada o con una hermana suya y que, a raíz de este incidente, no abandonó el municipio en buenos términos. Por eso, habría escrito la *Arcadia* a modo de redención e intento de recuperación del favor ducal.

La Barrera [1890:58], Morley y Bruerton [1952:65] y Morby [1975:58, nota 7] se inclinan a pensar que Marcela y Antonia son una sola persona, y lo mismo se plantea, más recientemente, Sánchez Jiménez [2018:102].<sup>39</sup> Llegados a este punto, cabría preguntarse si la joven tenía un nombre compuesto, lo que explicaría su polionomía.

Lafuente Ferrari [1944:8-9] recoge que Antonia era dama de buena familia: hija del alférez Alonso de Trillo y de María de Laredo, en 1582 se unió en matrimonio con don Luis Puche, barcelonés fallecido antes de 1595. En 1601 volvió a casarse con un tal Pablo Moreno, muerto en 1623. Además, en 1609, Salas Barbadillo le dirigió unos versos satíricos contrarios a las damas que admitían galanes.<sup>40</sup>

Millé y Giménez [1918:104-107], Entrambasaguas [1958:269-271] y McGrady [1982] aportan argumentos convincentes para identificar a Antonia con la Celia poética de Lope, a la cual se le ofrecen distintas composiciones entre 1594 y 1601. Esta época concuerda con la que Lope pasó en Alba de Tormes (1592-1595) y con el año en que salió a la luz su concubinato (1596), mientras que su fin coincide con la segunda boda de Antonia (1601).<sup>41</sup> Se conoce, además, que *Los comendadores de Córdoba*, datada también en 1596, contiene un elogio a la familia Trillo. Y hay más: en este drama se incluye un soneto («Ya no quiero más bien que solo amaros») que también aparece en un autógrafo de Lope bajo el epígrafe «Para doña Antonia Trillo, señora».

Morby [1975:58, nota 7], con el que coincido, aventuró que el Fénix era el verdadero creador de estos dos paratextos. Y cito un dato a nuestro favor: La Barrera [1890:57-58] advirtió que en las ediciones del *Isidro* de 1602, 1608 y 1613, el nombre

---

39. La Barrera [1890:58] sugiere que el nombre de Antonia fue transcrito erróneamente en el proceso de amancebamiento, pero otros documentos desmienten su hipótesis, como veremos. Además, se conserva su firma, que claramente reza Antonia (reproducida por Astrana Marín 1935:161).

40. No se conservan, pero Salas fue denunciado y Uhagón [1894:xxiv-xxxii] ofrece una transcripción de las declaraciones del juicio, donde se detallan los nombres de las mujeres afectadas.

41. Goyri de Menéndez Pidal [1950] defendió, en cambio, que Celia era otro mote para Lucinda, esto es, Micaela de Luján. No obstante, su tesis fue refutada de manera contundente por Morley y Bruerton [1952], Entrambasaguas [1958:269-271] y McGrady [1982], ya que se basaba, principalmente, en descripciones parecidas de las damas e incluso llegaba a adelantar los años de *Los comendadores de Córdoba* y del inicio de las relaciones de Lope con Micaela de Luján para validar su hipótesis.

de la autora se sustituyó por el de Isabel de Figueroa, esto es, la única dama —además de la que nos ocupa— que firma un poema en los preliminares de este volumen. El bibliógrafo madrileño no se detuvo en analizar las ediciones de 1603 (reedición de la de 1602) y 1607, pero en ellas habría encontrado lo mismo: ni rastro de Marcela. Igualmente, deduzco que solo revisó el ejemplar de la edición de 1602 de la Biblioteca Nacional de España (R/5546), en el que, en efecto, Isabel de Figueroa sustituye a Marcela Trillo de Armenta. Sin embargo, el resto de los ejemplares que he podido consultar mantienen la rúbrica original.<sup>42</sup> Si nos hallamos ante una variante de emisión o de estado es algo que intentaré dilucidar en las siguientes líneas.

Contrastemos las páginas correspondientes a este poema en los ejemplares de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (1/2687, f. ¶7r., Fig. 1) y de la BNE (f. ¶7r., Fig. 2):

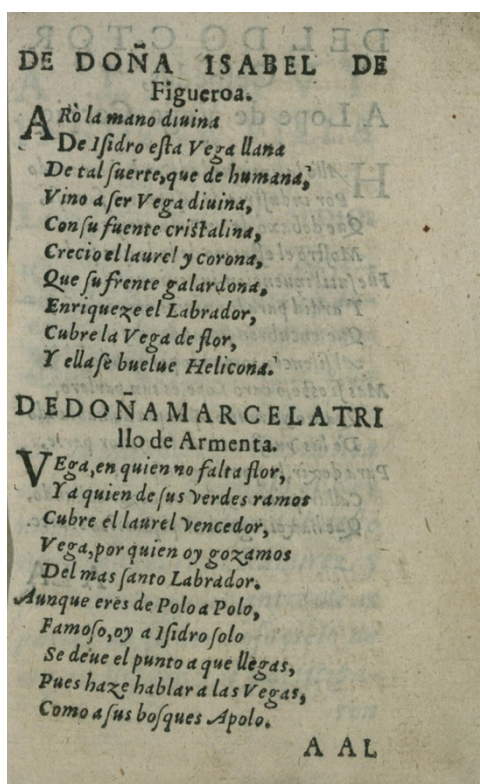


Figura 1.

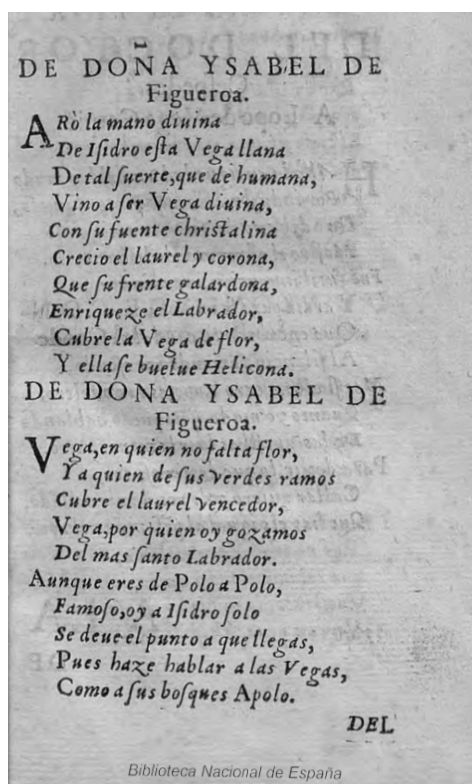


Figura 2.

42. BNE (R/5546), Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (L/69), Biblioteca de la Real Academia de la Historia (1/2687) y Biblioteca Serrano Morales de Valencia (A-8/385). Doy las gracias a David Piera, auxiliar de la Biblioteca Serrano Morales, por facilitarme la imagen del ejemplar que allí se alberga.

Como vemos, más allá de ligeros cambios tipográficos, llaman la atención los distintos encabezamientos de las quintillas. Para saber qué ejemplar precede a cuál, se hace necesario detectar algún error subsanado a lo largo del volumen. Si bien el apartado de erratas permanece invariable (aunque con una distinta disposición por líneas), en la propia página del poema encontramos la clave: el reclamo. Mientras la versión de la RAH anuncia que la carilla siguiente empezará por «A AL», la de la BNE avanza «DEL». Y esto sucede porque la edición de 1602 incluye un poema «DEL DOCTOR Céspedes. A Lope de Vega y Carpio» (Fig. 4) que no figuraba en la *princeps*, la cual continuaba con la dedicatoria «A LA MUY INSIGNE villa de Madrid» (Fig. 3).

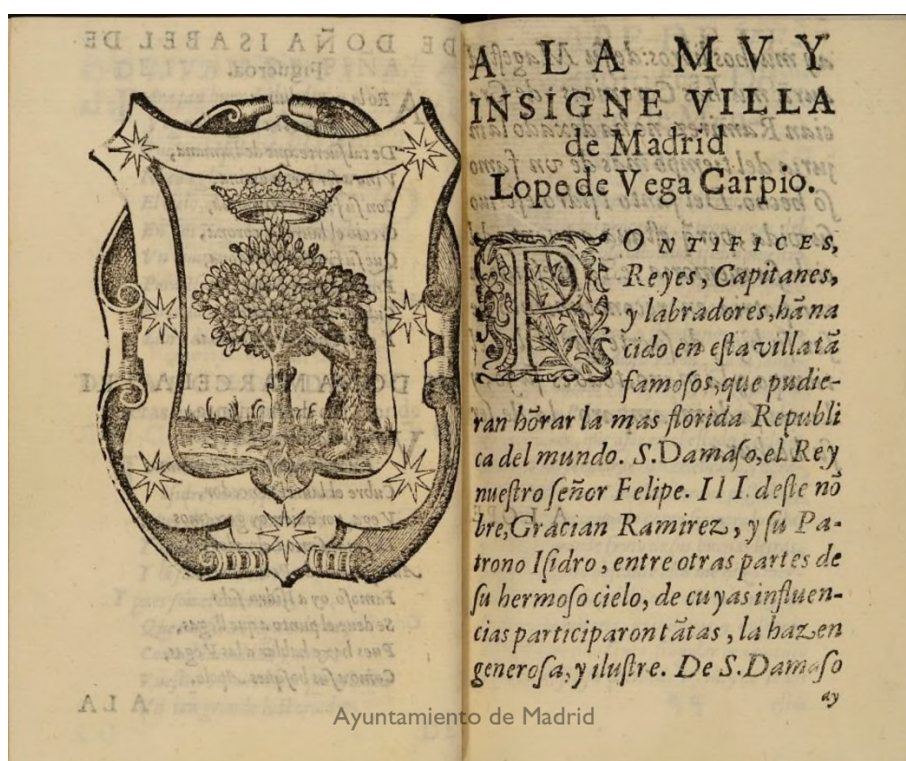


Figura 3. *Isidro* (Luis Sánchez, Madrid, 1599), ff. ¶7v. y ¶8r. del ejemplar L/68 de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

Todo parece indicar que en 1602 el cajista usó de base la edición de 1599 y copió el reclamo, que además debería constar como «A LA» y no «A AL». <sup>43</sup> En algún punto

43. Ninguno de los ejemplares consultados de la *princeps* (BNE, R/3746; Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense, Res.860; y Biblioteca Municipal de Madrid, L/68) presenta esta errata en el reclamo.

de la impresión alguien se dio cuenta del fallo y, a la vez que se corrigió, se substituyó el nombre de Marcela por el de Isabel.<sup>44</sup> Esta modificación se mantuvo tanto en la reedición de 1603 como en el resto de impresiones hechas en vida del Fénix.<sup>45</sup>

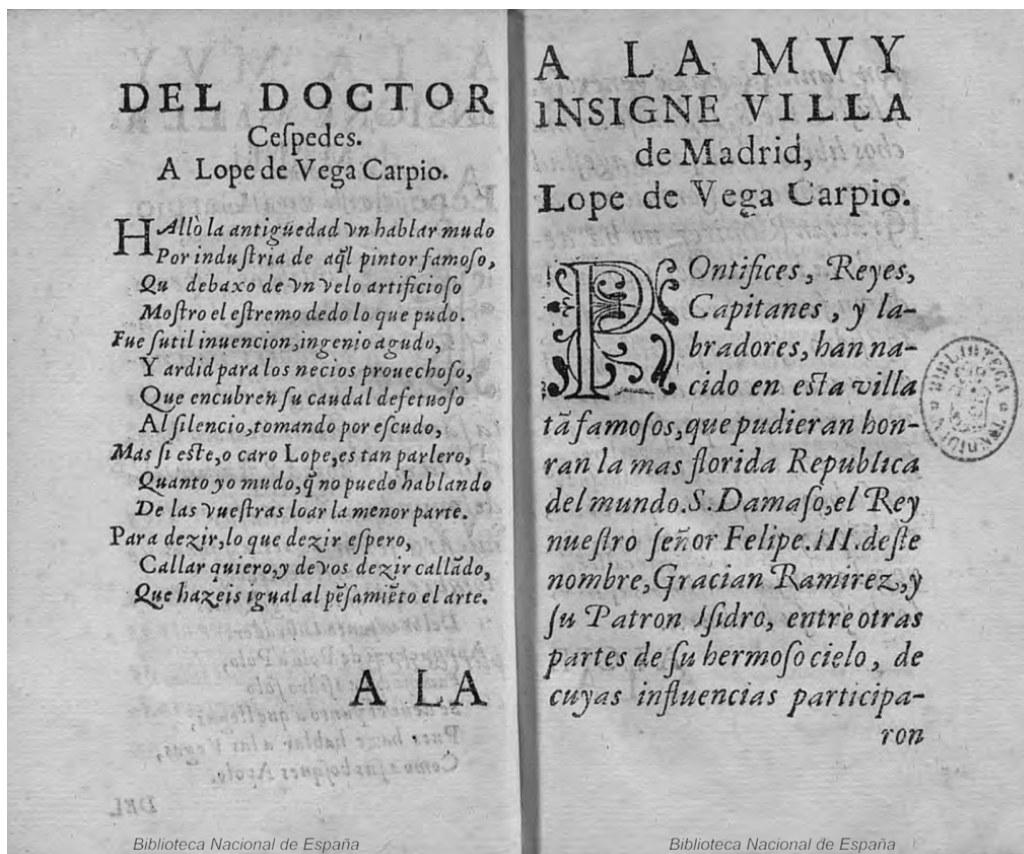


Figura 4. *Isidro* (Pedro Madriral, Madrid, 1602), ff. ¶7v. y ¶8r. del ejemplar R/5546 de la BNE.

Toca ahora preguntarse si este segundo cambio fue o no intencionado. Bien es verdad que la décima que precede a las quintillas también está firmada por Isabel de Figueroa, por lo que podríamos hallarnos ante un caso de sustitución por atracción, un error que se habría perpetuado a partir de 1602. No se me escapa, sin embargo, que el nombre de la autora anterior se encuentra bastante alejado —11 líneas atrás—, por lo que la confusión no resulta fácil ni evidente.

44. Dado que solo en uno de los ejemplares localizados se lee el nombre de Isabel, es de suponer que el cambio tuvo lugar a una altura bastante avanzada de la impresión.

45. En la de 1638, primera de las ediciones póstumas, se eliminaron los poemas paratextuales.

Mi hipótesis es que la modificación fue intencionada y su propiciador el mismísimo Lope de Vega, que en 1602 ya había iniciado su relación con Micaela de Luján y, como es lógico, quiso borrar de su obra el recuerdo de su polémico amancebamiento con una viuda que, para colmo, ahora volvía a estar casada. Así las cosas, reemplazó a Trillo por el nombre femenino que le pillaba más a mano: Isabel de Figueroa.

Y este no fue el único relevo: el soneto de *Los comedadores de Córdoba* que aparecía dirigido a Antonia en un autógrafo volverá a dedicárselo a Lucinda en las *Rimas* de 1602. De manera que encontramos tres versiones diferentes del mismo poema:<sup>46</sup>

1. en el autógrafo: «Ya no quiero más bien que solo amaros / ni más vida, *Antonia*, que ofreceros» (vv. 1-2);
2. en *Los comedadores de Córdoba*: «Ya no quiero más bien que solo amaros / ni más vida, *señora*, que ofreceros»;
3. y, finalmente, en las *Rimas*: «Ya no quiero más bien que solo amaros / ni más vida, *Lucinda*, que ofreceros».<sup>47</sup>

Nótese que la edición del *Isidro* en que se efectúa el cambio de Marcela por Isabel data de la misma fecha que *La hermosura de Angélica*, donde se publica el soneto a Lucinda —o lo que es lo mismo, a Micaela— que antes estuvo dirigido a Antonia.

Y aún hay más: McGrady [1982] descubrió que en un manuscrito de *La bella malmaridada*,<sup>48</sup> el censor Tomás Gracián Dantisco ordenó corregir una alusión de Belardo a su amada Celia, nombre que había de ser sustituido por el de Fabia. Si tomamos por cierta la hipótesis de que Celia es un trasunto poético de Antonia/ Marcela, queda clara la determinación del Fénix y de sus amigos de eliminar cualquier conexión entre esta dama y su obra. *La bella malmaridada* se terminó de escribir el 17 de diciembre de 1596, cuando Lope

---

46. Cfr. Lafuente Ferrari [1944], Goyri de Menéndez Pidal [1952:367] y Blecua [1983:102].

47. Las cursivas son mías.

48. Se trataba de la copia de un «perdido autógrafo por Ignacio de Gálvez en 1762» (McGrady 1982:95-96).



estaba en la plena furia de sus amores con la Trillo [...]. Pero la censura de Gracián Dantisco es posterior en cinco años (30 de octubre de 1601). [...] Doña Antonia se había casado en 1601, por lo tanto era más natural que ni ella ni su marido quisiera oír referencias públicas a su pasado. [...] Gracián Dantisco ahorró pesadumbres a Antonia y a Lope al borrar la alusión a un amorío que ambos querían olvidar. (McGrady 1982:96)

Antonia por Lucinda, Celia por Fabia y Marcela por Isabel. Distintas enmiendas que obedecieron a un mismo motivo: el cese de las relaciones de Lope con Trillo. En otras palabras, un clavo sacó a otro clavo. La libertad con la que el poeta atribuyó las quintillas del *Isidro* a Isabel de Figueroa es la misma empleada en el soneto de *Los comendadores de Córdoba* y en *La bella malmaridada*. Teniendo esto en cuenta, así como el afán de Lope por el embozo, podemos suponer que, como ya anunció Morby, el poema salió de su pluma. Y esta deducción se hace extensible al primer soneto de Marcela de Armenta en la *Arcadia*, si bien es cierto que su nombre se mantuvo en las posteriores ediciones de este libro. Quizá porque allí su apellido aparecía incompleto y, por ello, menos reconocible.<sup>49</sup>

En aquella composición se mencionaba, además, que la narradora había «sido testigo de esta dulce historia», lo que para Morby [1975:58, nota 7] es una clara referencia a su convivencia con Lope en Alba de Tormes, donde asistió a los amores del duque. Aunque conoce el sufrimiento vivido, cree que Anfriso encontrará consuelo en la poetización de su historia, la cual «hoy Belardo [trasunto de Lope] escribe de manera / que enriquece su pena con su gloria». También las quintillas están escritas en honor del Fénix, apurando la dilogía “vega-Vega”, un lugar común en los versos que se le dedican.

En ambos casos, el poeta mejora el habla de «los pastores cortesanos» y se corona con «el laurel vencedor», pero el pseudónimo de Marcela evita que transmita soberbia. Sea como sea, solo encontramos un pequeño guiño a la relación de la dama con Lope cuando se confiesa testigo de los pesares de Anfriso. Por consiguiente, no podemos considerar aún estos poemas como un arma de seducción, dimensión que se verá acentuada en las composiciones de Micaela de Luján.

---

49. McGrady [1982:94] se percató, sin embargo, de que «en la edición valenciana de la *Arcadia* de 1602 se inserta un soneto de don Carlos Boyl —buen amigo de Lope— que en este alude al “rigor que usó [Celia] contigo” y se refiere a su “engaño”».

## 2.2. (CAMILA) LUCINDA

Llegamos así a la dama más prolífica de las citadas: hasta tres poemas paratextuales se atribuyen a Lucinda o Camila Lucinda. No obstante, es sabido que Micaela de Luján, de quien era trasunto, no sabía escribir, por lo que podemos dar por hecho que tras ella se esconde, de nuevo, el propio Lope (Pedraza 1993:182). A diferencia del resto de nombres glosados, el de Lucinda había de ser conocido para los lectores de la *Hermosura de Angélica*, ya que figura con frecuencia como destinataria de las *Rimas*. Por primera vez, una mujer de la ficción poética toma la palabra en los paratextos de Lope. Y no lo hace para alabar la pericia del escritor o a la dedicataria del volumen, sino que, consciente de su papel dentro del poemario, recrimina al Fénix haber centrado la primera parte del libro en la bella Angélica:

Lucinda a Lope de Vega

Subís de suerte a los cielos  
a Angélica enamorada  
que, con saber que es pintada,  
que he venido a tener celos  
y, pues es fuerza envidialla,  
de vos formaré querella,  
pues que pensastes en ella  
lo que duró el retratalla.

(Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*,  
ed. M. Trambaioli, p. 193)

Este ataque de celos tendrá su debida réplica en redondillas, en las que Lope se excusa alegando que ella ha sido el verdadero modelo para su heroína:

Lope de Vega a Lucinda

¡No olvidéis mi canto en lloro,  
una pintura envidiando,  
que volveréis Orlando,  
habiendo sido Medoro!

¡Volved a estar bien conmigo,  
 pues nunca me ayude Dios  
 si no he sacado de vos  
 cuanto de Angélica digo!

(Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*,  
 ed. M. Trambaioli, p. 193)

Emprende aquí el autor un cortejo que poco tiene que ver con las composiciones anteriores. Nos hallamos ante unos versos del todo lúdicos, empleados por Lope para deleitar a su amante. Pero esto también acarrea consecuencias a nivel pragmático, puesto que el lector encuentra aquí un cruce entre la realidad social sobre la que se levantan los paratextos y el propio contenido literario.

Lo mismo ocurre en la edición de las *Rimas* de 1604, donde Camila Lucinda no solo se reconoce como personaje de ficción al que la gloria de Lope volverá inmortal, sino que los amantes aparecen a su vez transmutados en Orfeo y Eurídice. Así, cuando Lucinda muera, los versos que Lope le ha dedicado la traerán de vuelta a la vida:

Cuando como otra Eurídice, teñido  
 de sangre el blanco pie, mas no el deseo  
 de las injustas quejas de Aristeo,  
 pasado hubiera el agua del olvido;  
 al arco de tu lira detenido,  
 y en blanda paz sus almas el Leteo,  
 vieran mis ojos, español Orfeo,  
 segunda vez el resplandor perdido.

¡Oh clara luz de amor que el cielo inflama!,  
 su curso el tiempo en estos versos mida;  
 sirvan de paralelos a su llama.

Por ellos corra mi memoria asida,  
 que si vive mi nombre con tu fama,  
 del alma igualará la inmortal vida.

(Lope de Vega, *Rimas*, ed. A. Carreño, pp. 253-254)

Claramente, en estas composiciones se deja sentir con más fuerza el latido erótico de los amantes. Y lo que ya explicara Cayuela [1995] en referencia a las de-

dicatorias se hace extrapolable a nuestro objeto: Lope emprende aquí un «acto de seducción» que no solo implica a su dama, sino también a los lectores, a los que hace cómplices de su flirteo, pues

conviene construir una imagen del otro para seducir, y la dedicatorias de Lope ilustran este fenómeno de representación del lector. La tendencia al disfraz literario que se manifiesta en el propio Lope, también estructura a los seres sacados de la realidad vital, y la ironía que se manifiesta a menudo en sus dedicatorias sirve para marcar una distancia entre lo vivido y lo narrado. (Cayuela 1995:81)

Sánchez Jiménez estudió los distintos perfiles autoriales, o *personas*, que Lope pintó para sí mismo a lo largo de su producción. En primer lugar, se presentó como «poeta enamorado», configuración originada en los «romances moriscos y pastoriles, que le catapultaron a la fama popular [...] y, al mismo tiempo, le llevaron a la fama poética» (Sánchez Jiménez 2006:17). Más adelante, en las *Rimas* favoreció su identificación con el narrador, siguiendo la estela de los cancioneros petrarquistas, imagen que extendió a *La hermosura de Angélica* —de la que Lucinda, no lo olvidemos, es dedicataria junto a Felipe III— e incluso a la *Jerusalén conquistada*.<sup>50</sup>

Con excepción de esta última, las obras mencionadas por el investigador coinciden con los poemas más vehementes de Camila Lucinda, la cual reaparecerá, también en 1604, en los paratextos de *El peregrino en su patria* con un soneto más descafeinado. Aquí no se dirige ya a su amante, sino al protagonista de la obra, sin incluir ningún guiño a su idilio con Lope:

Mientras a un dulce epitalamio templo  
la lira humilde de tu canto indina,  
goza a tu Nise celestial divina,  
peregrino de amor único ejemplo.  
Si el centro es Nise, y de tu ardor contemplo  
la esfera en su hermosura peregrina,  
cuelga el bordón, sombrero y esclavina  
en las sagradas aras de tu templo.

---

50. Cfr. Sánchez Jiménez [2006:48-52].

Pon una tabla, y di: Cuando me llama,  
 llego a su esfera —Lope con divinos  
 versos, llegó también hasta la fama—;  
 aquí dio fin amor a mis caminos,  
 Lope a su historia, y a los dos nos llama  
 el mundo en un sujeto peregrinos.

(Lope de Vega, *El peregrino en su patria*,  
 ed. J.B. Avalor-Arce, p. 53)

Desde una postura más convencional, Camila Lucinda alude al contenido de la obra a la vez que vuelve a encumbrar el genio creativo del Fénix. Si bien aquí no queda rastro de la pasión amorosa, tanto en este poema como en los precedentes «puede apreciarse una inversión de la tradición cortés y cortesana, pues, en lugar de dirigir sus poemas a la dama, es su figura la que rinde pleitesía a la grandeza del poeta» (Ruiz Pérez 2009:212).

Las siguientes jóvenes, sin embargo, dejarán de lado al creador para poner sus miras en las mecenazas.

### 2.3. LAS HIJAS DE LOPE

En 1625 se publican *Los triunfos divinos*, ofrecidos —como se ha explicado en el apartado 1.3— a la condesa de Olivares; un mérito más para ganarse el favor del conde-duque. Además de la dedicatoria, también se incluyen dos sonetos que esta vez no llevan la firma del Fénix: «A la excelentísima condesa de Olivares de doña Feliciana Félix»<sup>51</sup> y «Doña Antonia de Nevares Santoyo a la Excelentísima señora condesa de Olivares».<sup>52</sup>

51. «Nise, tu gran virtud, que de ninguna / de nuestro siglo oposición padece, / por sí te ensalza sola y te ennoblece / sin causa accidental de estrella alguna. // Menos el oro en la primera cuna / que en el postrero mármol resplandece; / la heroica Fama en las cenizas crece, / que en los bienes del alma no hay fortuna. // Si versos pueden dar inmortal vida, / si alabanza los méritos decora, / feliz la pluma que tal genio alcanza, // que es tanto tu valor y tan debida / la gloria a tu modestia, ¡oh gran señora!, / que es deuda y no lisonja tu alabanza» (Lope de Vega, *Triunfos divinos*, ed. A. Carreño, pp. 62-63).

52. «Símbolo de la paz te cupo en suerte, / ave de Venus celestial, no humana, / que el verde ramo entre la viva grana / sol muestra, nubes limpia, flores vierte. // En la gloria mortal templanza advierte, / que a la vida inmortal el paso allana, / que a la virtud, que no a la pompa vana, / respeta el mármol, reino de la muerte. // Tú, pues, escucha en cítara sonante / triunfos del Pan, que vencedor

Como autora del primero consta Feliciano Félix, hija de Lope y Juana de Guardo. Nacida el 4 de agosto de 1613, fue la única descendiente legítima del dramaturgo que sobrevivió a la infancia.<sup>53</sup> No se tienen noticias de sus inclinaciones líricas y, de hecho, solo vuelve a aparecer como autora en la dedicatoria a doña Elena Damiana de Iuren Samano y Sotomayor, dentro de la *Parte XXI de las comedias* de Lope, publicada de forma póstuma en 1635 (Viuda de Alonso Martín, Madrid). Dada la escasez de noticias sobre su actividad creativa y considerando que en 1625 solo contaba con doce años de edad, por lo general se ha asumido que el poema es obra de su padre.<sup>54</sup>

Más complejo se presenta el caso de Antonia de Nevares Santoyo, cuya identidad ha dado lugar a dos opiniones distintas y que hasta ahora —creo— no se han contrapuesto. Una parte de la crítica también atribuye este soneto al Fénix, que le habría cedido la autoría a la pequeña Antonia Clara, fruto de su relación con Amarilis y que en 1625 contaba con ocho años;<sup>55</sup> otra cree que la poeta es una hermana de Marta de Nevares llamada Antonia.

Para apoyar o desmentir alguna de estas hipótesis, conviene primero asegurarnos de que Marta tuvo realmente una hermana que atendía por Antonia. Hasta el momento, no he encontrado ningún documento que lo certifique. Lo que sí sabe-

---

derriba / nuevo David al calidón gigante. // Debidas glorias a tu ilustre Oliva, / que con el manto militar delante / dos reyes sirve y con entrambos priva» (Lope de Vega, *Triunfos divinos*, ed. A. Carreño, p. 63).

53. La madre moriría unos días después como consecuencia de un parto difícil, que obligó a que la niña fuera bautizada de urgencia (Sánchez Jiménez 2018:221). Se sabe que Lope la nombró como heredera y que sobrevivió a su padre (Cotarelo y Mori 1915:12), que el duque de Sessa fue su padrino (Tomillo y Pérez Pastor 1901:281, Sánchez Jiménez 2018:226) y que se casó con Luis de Usátegui, oficial del Secretario del Consejo de Indias en 1633 (Cotarelo y Mori 1915:55). Tuvo dos hijos, Luis Antonio de Usátegui y Vega (12 de julio de 1638 - 6 de junio de 1657), servidor del marqués de Mortara en Barcelona, y una niña llamada Agustina (Cotarelo y Mori 1915:58), monja profesa en el convento de la Encarnación de Arévalo. A ninguno de los dos los conoció Lope. Estos datos aparecen en el testamento de Feliciano, que además legó a su hermana Antonia de Vega —hija de Lope y Marta de Nevares— un quinto de sus bienes, así como la nombró tutora de la persona y bienes de su hijo (Cotarelo y Mori 1915:59). Parece también que Antonia ayudó a Feliciano tras la muerte de Luis de Usátegui, que la dejó viuda y en situación poco desahogada (Cotarelo y Mori 1915:59).

54. Cfr., por ejemplo, Entrambasaguas [1967:176-177, nota 21], Carreño [2004:xiii] y Sánchez Jiménez [2018: 376, nota 351]. Curioso que Lope no atribuyera ningún poema suyo a Marcela de San Félix, única de sus hijas a la que sí se le conoce cierta vocación literaria, además de la religiosa. Como explica Profeti [2013:s.p.]: «después de haber ingresado en el convento de San Ildefonso compuso una serie de pequeñas piezas teatrales, cuyos manuscritos se han conservado en el Convento de las Trinitarias madrileñas y en la Real Academia Española. Quizás la quietud del claustro sería casi el único espacio en el cual una mujer del siglo XVII podía dedicarse a la escritura».

55. La Barrera [1890:369], Machado [1924:8], Entrambasaguas [1967:176-177, nota 21], Carreño [2004:xiii] y Sánchez Jiménez [2018:376, nota 351].

mos es que fue hija de Matías de Nevares Santoyo y Mariana de Cepeda y que tenía, en efecto, una hermana, pero su nombre no era Antonia, sino Leonor.<sup>56</sup> ¿Por qué se ha tomado, entonces, a Antonia de Nevares Santoyo por una cuñada literata del Fénix de los Ingenios?

La primera referencia a esta misteriosa poeta se halla en los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* de Manuel Serrano y Sanz [1905]. El historiador le dedicó una entrada y la identificó como «hermana de Marta de Nevares, la última amante de Lope de Vega» [1905:75]. De ella solo registra dos poemas: el mencionado soneto a la condesa de Olivares y unas redondillas («Zarza de Moysén divino») incluidas en la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su hijo y patrón San Isidro* (Madrid, 1622), y que la crítica también ha entendido como un regalo de Lope a su hija.

A continuación, Serrano y Sanz reproduce el romance que el madrileño le dedicó a la misma dama en la *Relación*: «Doña Antonia de Nevares, / hermosa con tanto extremo / que estuviera disculpada / a faltarle entendimiento». Pero —no sabemos si por conveniencia o por descuido— obvió los cuatro versos que seguían: «Llegó a vencer a los dos / pero, como no la vieron, / quedó de los dos vencida; / si la ven, vengarse ha dellos». Estos octosílabos aluden a un tercer premio que Antonia ganó con sus redondillas en las fiestas de san Isidro y que, al parecer, le proporcionaron a Lope «unas ligas de nácar con puntas de oro, de diez ducados» para su hija (Márquez Villanueva 1988:116). Sea como fuere, lo que de verdad nos interesa es la

---

56. Los progenitores aparecen en la partida de casamiento de Marta con Roque Hernández, que descubrió Alonso Cortés [1922:122-123]: «Yo, don Francisco de Inistrosa, cura ecónomo de la iglesia de[l] señor San Miguel desta ciudad de Valladolid, certifico que, habiendo héchose y precedido en tres días continuos festivos las municiones entre Roque Hernández y doña Marta de Nevares Santoyo, natural de la villa de Madrid, hija de Matías Nevares de Santoyo y de doña Mariana de Cepeda, mis parroquianos, que viven en la calle del conde de Salinas, no pareció haber entre ellos impedimento para contraer matrimonio, y así contrajeron en mi presencia por palabras de presente conforme a lo decretado por el santo concilio tridentino, siendo presentes por testigos Antonio de Aro y Bartolomé de Vega y Gabriel de Estrada, vecinos de Valladolid, y lo firmé en diez y ocho días del mes de abril de mil y seiscientos y cuatro años» [mi edición]. Este Gabriel de Estrada debió de ser el cuñado de Marta, marido de su hermana Leonor, de quien Cotarelo y Mori [1915:44, nota 4] aporta la partida de defunción: «Doña Leonor de Nevares Santoyo, casada con Estrada, músico, en la calle Cantarranas; murió el 16 de noviembre de 1621 años. No recibió ningún sacramento porque no pudo: fue de accidente. Enterrola doña Marta de Cepeda, que vive junto a la misma casa. Pago de fábrica 5 ducados». Como vemos, se repite el apellido de la madre, Mariana de Cepeda, pero no su nombre; quizá por error de transcripción o por confusión con el de la hermana. Doña Mariana figura, asimismo, como albacea en el primer testamento de Lope de Vega (La Barrera 1890:670).

mención a la invisibilidad de la dama («como no la vieron») que sin duda queda explicada por el hecho de que la niña, autora solo a título del poema, no pudo personarse en el certamen.<sup>57</sup> Por otro lado —y tópicos aparte—, el ensalzamiento de la belleza de doña Antonia por encima de su intelecto se entiende mejor si consideramos que “la falta de entendimiento” alude al verdadero creador del poema —esto es, Lope—, que aquí afectaría modestia.

Serrano y Sanz [1905:76-78] también dedica una entrada a Marta de Nevares, para la cual aporta una pequeña biografía vinculada a Lope de Vega. La relaciona, asimismo, con un tal Francisco Nevares de Santoyo, aunque no da más pruebas de su parentesco que los apellidos. Nada se dice, sin embargo, de sus verdaderos padres ni de su hermana Leonor. Por consiguiente, se deduce que el historiador no poseía un vasto conocimiento sobre su genealogía.

Cabe concluir, pues, que la supuesta poeta Antonia de Nevares Santoyo no es sino un fantasma levantado sobre una de las máscaras de Lope, que tomó el nombre de su hija para un par de composiciones en un gesto de cariño hacia ella. El hecho de que Antonia aparezca en ambos casos con los apellidos de Marta y no con los de Lope —como lo haría más tarde—<sup>58</sup> despistó a Serrano y Sanz, que dio por hecho la existencia de una poeta hermana de Amarilis. Su inclusión en una obra de referencia como los *Apuntes* ha confundido a un buen número de estudiosos posteriores.<sup>59</sup>

En mi opinión, no cabe duda de que Lope es el autor de los dos sonetos a la condesa de Olivares y, según Carreño [2004:xiii] y Sánchez Jiménez [2018:376, nota 351], también del que los precede, firmado por Lope Félix, alias Lopito. Se pueden relacionar estos poemas con las dedicatorias que el escritor dirige a sus descendientes, en los que le gustaba ver una perpetuación de sí mismo. Por ejemplo, a Marcela, en *El remedio en la desdicha* (1620), le dice que espera que continúe su legado, «si heredáis mi fortuna» (Case 1975:59); y, aunque en *El verdadero amante*

---

57. Así lo afirma también Baranda Leturio [2005:224]: «[Lope] apunta a [la falta de entendimiento de su hija] (tenía cinco años) y señala que no se presentó a leer su poema, por lo que no pudo vencer a los dos primeros premiados, Fernando de Lodeña y Jerónimo de Robles; aun así, por medio de su hija Lope se *autoconcede* el tercer premio en el certamen de redondillas».

58. En el testamento de Feliciano (La Barrera 1890:526), aparece ya como Antonia de Vega.

59. Millé y Giménez [1930:3, nota 2], García González [2006], Martínez Góngora [2014:411] y Martos Pérez [2017:832]. También la base de datos de BIESES la registra como autora: <<http://62.204.211.38:8080/bieses/do/search>> (Consulta del 12 de abril de 2023). Cabe señalar que Serrano y Sanz [1905:567-568] también recoge a Feliciano Félix como verdadera artífice del poema a la condesa de Olivares, sin plantear siquiera la posible autoría de Lope.



(1620) le recomienda a Lopito que se incline por las armas antes que por las letras, también le da una serie de consejos en el caso de que decida seguir sus pasos: «no busquéis, Lope, ejemplo, más que el mío» (Case 1975:104).<sup>60</sup>

Puede que, siguiendo esa misma lógica, pretendiera insuflar el espíritu poético en sus hijas a través de estos sonetos, que enaltecen a Inés de Zúñiga de manera parecida al firmado por su progenitor (de hecho, tanto en este como en el de Feliciano se bautiza a la condesa como «Nise»). Tal y como explica García Aguilar [2019:607] a propósito de las dedicatorias, incluso cuando el madrileño apela «a un círculo íntimo y pone de realce facetas como las de padre, no se olvida nunca de su condición autorial». No en balde, se diría que el Fénix eligió estos nombres entre sus vástagos a conciencia, pues cada uno es hijo de una mujer distinta: Lope Félix de Micaela de Luján, Feliciano de Juana de Guardo y Antonia Clara de Marta de Nevares. Al margen de la matriz, la simiente poética continúa en cada miembro de su prole.

#### 2.4. TERESA VERECUNDIA

Por último, Teresa Verecundia firma el soneto a Tomé de Burguillos que precede a la *Gatomaquia*. Al igual que el licenciado, la dama se revela como una construcción del propio Lope, su verdadero autor. He aquí un poema que, alejado de los objetivos anteriores, completa el entramado burlesco que caracteriza las *Rimas humanas y divinas*.<sup>61</sup>

Este volumen se publica en 1634, cuando se hacen patentes todos los rasgos de su ciclo *de senectute*: «este año [...] no dedica ningún poema a las personas reales, ni a nadie de Palacio. Por el contrario insiste en ofrendar, en el plazo de unos meses, tres libros al duque de Sessa: *Pira Sacra* [...], las *Rimas de Burguillos* y *El castigo sin venganza*. [...] Creo que este cambio indica la desesperanza total en sus pretensiones cortesanas» (Rozas 1990:112). Efectivamente, tras una década de fracasos, ha renun-

60. Sobre esta dedicatoria, cfr. Aranda [2009].

61. «Con dulce voz y pluma diligente / y no vestida de confusos caos, / cantáis, Tomé, las bodas, los saraos, / de Zapaquilda y Micifuf valiente. // Si a Homero coronó la ilustre frente / cantar las armas de las griegas naos, / a vos de los insignes marramaos / guerras de amor, por súbito accidente. // Bien merecéis un gato de doblones, / aunque ni Lope celebréis ni a Taso / Ricardos o Gofredos de Bullones; // pues que por vos, segundo Gatilaso, / quedarán para siempre de ratones / libres las bibliotecas del Parnaso» (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, eds. J.M. Rozas y J. Cañas Murillo, p. 351-352).

ciado a sus ambiciones de conseguir un cargo oficial, por lo que no contempla ya festejar con poemas a nobles señoras o a sus maridos. De ello dejaba constancia en el primer terceto del soneto «Cortando la pluma hablan los dos»: «—Dejemos la campaña, el monte, el valle, / y alabemos señores. —No le entiendo. / ¿Morir quiere de hambre? —Escriba y calle» (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, vv. 9-11).

Por otro lado, Marta de Nevarés había muerto dos años antes, por lo que el antiguo mujeriego ya no tenía ninguna dama a la que atribuirle sonetos. Poco después de la publicación del *Burguillos*, Antonia Clara se fugó con don Cristóbal Tenorio para disgusto (y escarmiento) de su anciano padre. Y también en este fatídico 1634 fallecería en un accidente de ultramar su hijo Lopito, al cual dedica *La Gatomaquia* y de cuyo trágico final el Fénix se enteró cuando el libro ya estaba en la imprenta.

Y tampoco en el terreno creativo encontró consuelo a su desdicha: «en poesía, creía perder la batalla contra los cultos; en teatro, contra los “pájaros nuevos” (los jóvenes dramaturgos de la generación de Calderón» (Sánchez Jiménez 2022:17). A todos estos sinsabores, el autor responde con una actitud burlesca, que le permite cantar verdades a sus anchas y arremeter, justamente, contra sus rivales literarios. En este sentido, la «máscara jocoseria» de *Burguillos* le sirve de gran ayuda, ya que sitúa al autor en un espacio intermedio entre la verdad y la mentira, abriendo «nuevas posibilidades al comportamiento, la sociabilidad y la expresión [...]. Dicho en otras palabras, nos hallamos ante el ámbito de la ficción, sinónimo de la disimulación, que enmascara la verdad interior sin incurrir en el engaño, porque se apoya en un pacto implícito y se desarrolla a modo de juego» (Ruiz Pérez 2022:296-297).

El soneto de Teresa Verecundia aquilata la pantomima editorial: junto a la biografía inventada y el retrato paródico de Tomé de *Burguillos*, hay una dama que le dedica un soneto encomiástico.<sup>62</sup> Pero este también es otro pseudónimo que Lope

62. El retrato de *Burguillos*, de un claro carácter paródico, aparece bien descrito en la biblioteca de paratextos lopescos de SILEM (<<http://www.uco.es/ucopress/silem/buscador/visualizar-titulo.php?filtro=LOP0033.PAR0038.RET0006.1634.BURGUILLOS#>>. Consulta del 13 de abril de 2023): «En una arquitectura celebrativa de motivos clásicos, se enmarca un medallón con la efigie del apócrifo, en busto, en edad madura. Viste sencilla sotana clerical, presenta rasgos fisionómicos (bigote, perilla, óvalo de la cara, cabello) similares a los de Lope de Vega. Está coronado de laurel, y bajo él aparece el nombre: “El licenciado Tomé de *Burguillos*”. Alrededor del retrato una orla, con la inscripción latina *Deus nobis haec otia fecit* (‘Dios creó para nosotros estos ocios’). En el tímpano que corona la estructura arquitectónica se inscribe un óvalo con el lema *utrumque* (‘ambos’), usado para designar a los licenciados en ambos derechos (secular y canónico), aunque aquí puede aludir a la doble materia de la obra, humana y divina. A ambos lados del óvalo aparecen dos palmas, símbolo de la victoria». Existe un debate abierto sobre este grabado, ya que Arellano [2020] niega con vehemencia

emplea con fines satíricos: a la vez que ensalza al autor, refrenda sus opiniones estéticas arremetiendo contra la nueva escuela. Así, Burguillos, «con dulce voz y pluma diligente», se presenta como la alternativa a los «confusos caos» de los corruptores de la poesía («ratones» de «las bibliotecas del Parnaso»).

A este propósito, creo que no se ha reflexionado lo suficiente sobre el nombre de la dama: «Teresa» tiene su origen en Therasia, isla griega cercana a Creta cuyo topónimo, a su vez, parece descender bien de *θερος* ('verano'), bien de *θεριζω* ('cosechar'). Por su parte, *verecundia* es en latín 'vergüenza', 'pudor', 'temor respetuoso'. Si tomamos por bueno el segundo étimo propuesto para «Teresa», vale entender a la autora del soneto como la que «cosecha pudor»; una virtud que, a buen seguro, Lope juzgó que escaseaba entre los cultos.<sup>63</sup>

### 3. CONCLUSIONES

Repasados todos estos casos, solo queda volver al cuadro clasificatorio para extraer algunas conclusiones.

Por lo que atañe a las mujeres históricas, el primer soneto paratextual que Lope dedica a una aristócrata para obtener un beneficio propio aparece en 1621. Hasta entonces, solo contamos con el dirigido a Ángela Vernegali en las *Rimas*, motivado por un profundo agradecimiento. Podemos interpretar los versos a Leonor de Pimentel como un paso intermedio entre las *Rimas* y el encomio a las Olivares: mientras que la posición de Pimentel como dama de la reina y futura esposa del conde-duque de Benavente podía favorecer al Fénix, quizá esta también pretendiera reparar su reputación, perjudicada por su *affaire* con Diego de Silva. Posteriormente, el escritor utiliza los sonetos a María de Guzmán e Inés de Zúñiga para acercarse al conde-duque de Olivares y conseguir un puesto en la corte.

Este panorama es un fiel reflejo del que ya han glosado otras investigaciones aledañas y confirman que, citando a García Aguilar [2006:64], «a partir de 1621

---

el parecido del sujeto con Lope, así como otras alusiones a los poemas del volumen, defendidos por otros estudiosos como Profeti [1999] o Sánchez Jiménez [2006].

63. Lope se refiere además a los nuevos y abundantes poetas como «cosecha» en «De la buena cosecha de poetas conforme al pronóstico de los almanaques» (vv. 5-8): «Año de brevas y de malas nuevas / nunca le veas, tiene el vulgo escrito, / más cierto Matritense manuscrito, / dice Poetas, donde dijo brevas» (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, eds. J.M. Rozas y J. Cañas Murillo, pp. 235-236).

emprende Lope una descarada política de acercamiento al poder, que inicia con *La Filomena*. En esta obra, ya desde [...] la portada, se aprecia una actitud distinta en la presentación del autor y del dedicatario»<sup>64</sup>. Y lo mismo vale para los poemas laudatorios dirigidos a mujeres.

También el resto de categorías se corresponden con esta estrategia, razonamiento que nos faculta para establecer tres etapas dentro del corpus:<sup>65</sup>

Obras donde se incluyen los poemas	De mujeres históricas	De Lope bajo pseudónimo femenino	De Lope a mujeres históricas	De Lope a mujeres ficticias
<i>Arcadia</i> (1598)		De Marcela de Armenta		
<i>Isidro</i> (1599)	De Isabel de Figueroa	De Marcela Trillo de Armenta		
<i>Hermosura de Angélica y otras diversas rimas</i> (1602)	De Isabel de Figueroa	De Lucinda		A Lucinda
	De Catalina Zamudio			A Angélica
<i>Rimas</i> (1604)	De Isabel de Ribadeneyra	De Camila Lucinda	A Ángela Vernegali	
<i>El peregrino en su patria</i> (1604)		De Camila Lucinda (al Peregrino)		

64. Cabe situar el origen de este cambio en la publicación de la *Expostulatio spongiae*, cuya articulación editorial «con todas sus implicaciones discursivas, marcó un antes y un después en el modo en que Lope de Vega se aprovecharía de las posibilidades de estos paratextos en los años inmediatamente posteriores. En este sentido, no nos parecen casuales los cambios cuantitativos y cualitativos que se producen en las aprobaciones y en las dedicatorias del Fénix a partir de esta fecha señera de 1618» (García Aguilar 2021:72).

65. Baranda Leturio [1998:221] señala que, aunque Lope incluye composiciones de damas en sus paratextos entre 1598 y 1604 —probablemente para sumarse a «la moda de escritoras»—, «luego parece no haber tenido mucho interés en ello, pues hasta 1625 en los *Triunfos divinos* no vuelve a insertar otra poesía de mujer». Y, tomando por cierta la autoría lopesca de los poemas firmados por Feliciano, Antonia y Teresa Verecundia, podríamos matizar que no volvió a hacerlo jamás. Pero quizá la siguiente periodización ayude a explicar tan prolongada ausencia: si bien los poemas femeninos desaparecen de sus preliminares entre las *Rimas* y los *Triunfos divinos*, las dos décadas que transcurren entremedias son las más ricas en versos dirigidos a señoras de la nobleza. Y es que eran estas y no las autoras las que sirvieron a sus propósitos socio-profesionales durante dicha etapa.

Obras donde se incluyen los poemas	De mujeres históricas	De Lope bajo pseudónimo femenino	De Lope a mujeres históricas	De Lope a mujeres ficticias
<i>La Filomena</i> (1621)			A Leonor Pimentel	A Filomena
<i>La Circe</i> (1624)			A María de Guzmán	A Circe
<i>Triunfos divinos</i> (1625)		De Feliciana Félix (a la condesa de Olivares)	A Inés de Zúñiga, condesa de Olivares	
		De Antonia de Nevares Santoyo (a la condesa de Olivares)	A Inés de Zúñiga, condesa de Olivares	
<i>Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos</i> (1634)		De Teresa Verecundia (a Tomé de Burguillos)		

1) En la primera, que iría de la *Arcadia* a *El peregrino en su patria* (1598-1604), las composiciones dirigidas a damas o publicadas bajo pseudónimo femenino tienen un fin recreativo —con excepción de la de Vernegali, que responde a una deuda personal—. De ahí que Lope tome los trasuntos de sus amantes para establecer ciertos juegos de seducción a la vez que apuntala su imagen como poeta enamorado. Así, le endereza versos a Lucinda y responde por ella, exponiendo su cortejo. Y hasta la hermosa y ficticia Angélica tendrá un papel dentro de esta trama amorosa al provocar los celos de su querida.

En cuanto a Marcela, se aportan argumentos suficientes para identificarla como Antonia Trillo de Armenta y atribuirle sus estrofas a Lope. Su ruptura coincide con el cese —y la supresión— de las alusiones a su figura (incluidos sus alias: Marcela y Celia) en los libros del madrileño. En este sentido, resulta significativa su sustitución por Isabel de Figueroa como autora de las quintillas preliminares del *Isidro* en algunos ejemplares de 1602, un cambio que se extenderá al resto de ediciones impresas en vida del dramaturgo.

2) En la segunda etapa (1621-1625), sin embargo, dejará de lado a sus amantes —o más bien las reservará para la prosa, lugar que le concede a su Marcia Leonarda—. Se centrará entonces en adular a mujeres que pueden reportarle rédito de algún tipo: Leonor de Pimentel (*La Filomena*) y las emparentadas con el valido de Felipe IV: María de Guzmán (*La Circe*) e Inés de Zúñiga (*Triunfos divinos*). Y encomendará esta misma tarea a sus hijas ficcionales (Filomena y Circe) y a las biológicas (Feliciana y Antonia). Bajo estas máscaras, Lope crea la ilusión de un círculo de literaria sororidad amparado por su sombra.<sup>66</sup>

Asimismo, se ha desmentido la existencia de una hermana versificadora de Marta de Nevares llamada Antonia. Se trata de un error originado en los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* de Serrano y Sanz [1903], que tomó a la hija de Lope por una supuesta cuñada suya.

3) La tercera época está constituida tan solo por el soneto de Teresa Verecundia en las *Rimas humanas y divinas* (1634). Casi una década después de los *Triunfos divinos*, Lope, desengañado, se olvida de los nobles para remontarse a sus orígenes y volver a divertirse con los paratextos. De ahí el soneto jocoserio a Burguillos, nuevo síntoma del cambio de actitud que precedió a su muerte.

Para terminar, todos estos poemas mantienen una coherencia incuestionable con los volúmenes en los que se insertan, refrendando su lógica interna. No cabe duda de que estas mujeres —escritoras o dedicatarias, históricas o de ficción— fueron una importante pieza en el proceso de configuración autorial y autopromoción del Fénix. Otra prueba más de que, en lo referente a su imagen y a sus obras, Lope nunca dio puntada sin hilo.

---

66. A este respecto, conviene recordar las palabras de Vosters [1968:920]: «Sería larga la lista de escritoras muy secundarias, y hasta de las que no sabían escribir, que, de este modo, por un rasgo de la generosidad lopesca, entraron en la eternidad. Pero tampoco aquí es todo oro lo que reluce: Lope, que tenía mucho de niño, estimulaba su propia fama concediéndola a diosas y dioses menores. En su *Laurel*, reside como un Apolo en el Parnaso, rodeado de sus aduladores y admiradores a los que largamente concede con una arbitrariedad principesca el néctar y la ambrosía que le sobraba».

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso, *Anotaciones literarias*, Imprenta de la Viuda de Montero, Valladolid, 1922.
- ARANDA, Marta, «Paratexto y paternidad. La dedicatoria a *El verdadero amante* (Parte XIV de las comedias de Lope de Vega)», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. M.S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 111-117.
- ARELLANO, Ignacio, «Sobre el retrato de Tomé de Burguillos y otros retratos de Lope de Vega», *Hipogrifo*, VIII 2 (2020), pp. 473-492.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida azarosa de Lope de Vega*, Juventud, Barcelona, 1935.
- AVILÉS ICEDO, César, «El apéndice poético de las *Rimas* (1609 [1602]) y su relevancia en la figuración de Lope de Vega como autor», *Arte Nuevo*, V (2018), pp. 1-29.
- BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Arco Libros, Madrid, 2005.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «Desterradas del Parnaso. Examen de un monte que solo admitió a musas», *Bulletin Hispanique*, CIX 2 (2007), pp. 421-447.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1890, vol. I.
- BARTHES, Roland, «La mort de l'auteur», *Manteia*, 5 (2008), pp. 12-17.
- BERNAS, Steven, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, L'Harmattan, París, 2001.
- BLECUA, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983.
- BOER, Harm den, «Configuración de la *persona* en la poesía religiosa del siglo XVII: Lope de Vega y Miguel Barrios», *Diálogos hispánicos*, XXI (1998), pp. 247-266.
- BOURDIEU, Pierre, «El espacio social y la génesis de las "clases"», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III 7 (1989), pp. 27-55.
- BOURDIEU, Pierre, «El arte de resistir a las palabras», en *Cuestiones de sociología*, Istmo, Madrid, 2000, pp. 10-19.
- CAMPANA, Patrizia, «*La Filomena*» de Lope de Vega, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1998.
- CAMPBELL MANJÁRREZ, Ysla, «Hacia otra visión de las mujeres en la obra de Lope de Vega: las eruditas», en *Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XVII*, eds. C. Tabernero Sala y J.M.

- Usunáriz Garayoa, Instituto de Estudios Auriseculares, Nueva York, 2021, pp. 141-159.
- CANO TURRIÓN, Elena, «*La rosa blanca*, de la mitología a Lope», *Anuario Lope de Vega*, XI (2005), pp. 63-76.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío, «Retrato y estatus. Una aproximación a la imagen de autor», *Theory Now: Journal of Literature, critique and thought*, II 1 (2019), pp. 135-158.
- CARREIRA, Antonio, «El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV 2 (2016), pp. 429-456.
- CARREÑO, Antonio, «“De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé”: la biografía lírica de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 25-44.
- CARREÑO, Antonio, «“Que en tantos cuerpos vive repetido”: Lope de Vega», *Calíope*, XIII 1 (2007), pp. 93-113.
- CARREÑO, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega, *Poesía*, V, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2004, pp. ix-xlvi.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Hispanófila, Valencia, 1975.
- CAYUELA, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 73-83.
- CAYUELA, Anne, «*Adversa cedunt principi magnanimo*. Paratexto y poder en el siglo XVII», en *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, eds. M.S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 379-892.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ouidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIII (2017), pp. 266-421.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Lope de Vega en los preliminares de la primera edición (Barcelona, 1627) de los *Sueños* de Francisco de Quevedo», en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, ed. M.J. Alonso Veloso, Sial Pigmalión, Madrid, 2020, pp. 211-238.
- CONDE PARRADO, Pedro, y Xavier TUBAU, *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2015.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *La descendencia de Lope de Vega*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1915.



- DADSON, Trevor J., «Nuevos datos para la biografía de Don Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas», *Criticón*, XXXI (1985), pp. 59-84.
- DADSON, Trevor J., «Portugal, España e Inglaterra a principios del siglo XVII: las maniobras de los Condes de Salinas y Gondomar», *Península. Revista de estudios ibéricos*, IV (2007), pp. 23-33.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Vivir y crear de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1946, vol. I.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1958, vol. III.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1967, vol. II.
- EVEN ZOHAR, Itamar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, XI 1 (1990), pp. 9-26.
- FESTINI, Patricia, «“Cantar más alto que hasta ahora intento”: en torno a la segunda parte de *La Filomena*», *Atalanta. Revista de las letras barrocas*, VIII 2 (2020), pp. 127-146.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*, Ediciones del Orto, Madrid, 2006.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Dádivas “pro domo sua”: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, CXXI 2 (2019), pp. 593-612.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, VIII 2 (2020), pp. 98-112.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Ecos y reflejos de la polémica por las *Spongia* (1617) en las aprobaciones y dedicatorias del Lope de Vega», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, XXVI 1 (2021), pp. 58-80.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Portugueses ilustres en los paratextos de Lope de Vega: las dedicatorias a Ferreira y Sampayo (1620), Rodrigo Mascareñas (1623) y Faria y Sousa (1625)», *Versants*, LXIX 3 (2022), pp. 123-137.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Lope de Vega en los paratextos de *El Fénix de Minerva y arte de memoria* (1626): sociabilidad literaria e imagen de autor», en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, eds. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A.J. Sáez y J.A. Salas García, Reichenberger, Kassel, 2023, pp. 182-189.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, y Adrián J. SÁEZ, «Introducción», *Studia Aurea* («Actor in fabula: imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro»), X (2016), pp. 7-13.

- GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón, *Sonetos del siglo xv al xvii*, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006, en línea, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-del-siglo-xv-al-xvii--0/>>. Consulta del 13 de abril de 2023.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránfort, 2013.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, «La Celia de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 347-390.
- GREENBLATT, Stephen, *Reinassance self-fashioning: from more to Shakespeare*, University of Chicago, Chicago, 2005.
- GÜELL, Mónica, «Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder», en *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, eds. M.S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 19-36.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «Un curioso autógrafo de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, I 2 (1944), pp. 1-24.
- LAPUENTE, Felipe Antonio, «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi6, Madrid, 1981, pp. 657-670.
- LEFEVERE, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1997.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano: La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio*, tesis doctoral, Université de Neuchâtel, Neuchâtel, 2022.
- MACHADO, Manuel, «La égloga *Antonia*. Una obra inédita de Lope de Vega», *Revista de la biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*, tirada aparte, Imprenta Municipal, Madrid, 1924.
- MARÍN LÓPEZ, Nicolás, «Los papeles de Amarilis», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, ed. A. de la Granja, Universidad de Granada, Granada, 1994.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Lope: vida y valores*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, San Juan (Puerto Rico), 1988.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar, «Ramos de olivos, estrellas y espejos: la iconografía literaria de las damas de la corte de los Habsburgo en la poesía femenina de la temprana modernidad española», *Neophilologus*, XCVIII (2014), pp. 405-416.
- MARTOS PÉREZ, Dolores, «De musas a poetisas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega», *Arte Nuevo*, IV (2017), pp. 787-847.

- MCGRADY, Donald, «La Celia de Lope de Vega, ¿un misterio resuelto?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXI 1 (1982), pp. 91-96.
- MCGRATH, David, «Lope as Icon», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. A. Samson y J. Thacker, Tamesis, Londres, 2008, pp. 269-284.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Un soneto interesante para las biografías de Lope y Quevedo», *Helios*, I (1918), pp. 92-110.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Lope de Vega y la supuesta poetisa Amarilis», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XXV (1930), pp. 1-11.
- MONER, Michel, «Paratexto: ¿para qué?», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. M.S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. xi-xviii.
- MORBY, Edwin S., «Nota previa», en Lope de Vega, *Arcadia*, Castalia, Madrid, 1975.
- MORLEY, Griswold S., «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications in Modern Philology*, XXXVIII (1951), pp. 421-484.
- MORLEY, Griswold S., y Courtney BRUERTON, «Lope, Celia y *Los comendadores de Córdoba*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1952), pp. 57-68.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*, Universidad de Castilla de la Mancha, Cuenca, 1993, vol. I.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «La *Descripción de la Tapada* en *La Filomena*: Portugal y los afanes cortesanos de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, CI 2 (2021), pp. 449-464.
- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del “Fénix de los Ingenios”», en *Nell’officina di Lope*, Alinea Editrice, Florencia, 1999, pp. 45-70.
- PROFETI, Maria Grazia, «El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta», en *Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni*, eds. M. I. Fernández García y M. Russo, in *TRALinea*, número especial (2013), en línea, <[http://www.intralinea.org/specials/article/el\\_claustro\\_y\\_la\\_pluma\\_lope\\_de\\_vega\\_y\\_la\\_mujer\\_culta#\\_ftn41](http://www.intralinea.org/specials/article/el_claustro_y_la_pluma_lope_de_vega_y_la_mujer_culta#_ftn41)>. Consulta del 20 de agosto de 2023.
- RESTA, Ilaria, «“Fácil parece este sujeto”: Lope frente a la preceptiva paratextual en las comedias italianas del XVI», *Arte Nuevo*, X (2023), pp. 108-129.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las “dedicatorias” de las *Partes XIII* a *XX* de sus comedias», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, VII 1 (2019), pp. 137-166.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «El texto de *La corona merecida* y la intervención de

- Lope de Vega en su *Parte XIV* de comedias», *Bulletin Hispanique*, CXI 2 (2014), pp. 815-831.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Lope de Vega y Camila Lucinda*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1914.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro J., «Las ediciones sevillanas de Lope de Vega», *Andalucía en la historia*, XIV (2006), pp. 83-89.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Lope en la *Filomena*: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, III (2005), pp. 195-220.
- 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, «La máscara del autor. Jocosario y discreción en el Bajo Barroco», en *SERIO LUDERE. Homenaje a Jean-Pierre Étienne*, eds. M. Mestre Zaragoza y P. Rabaté, Casa de Velázquez, Madrid, 2022, pp. 293-307.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen de autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge, 2006.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Cátedra, Madrid, 2022, pp. 9-132.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, «Estudio», en Lope de Vega, *Rimas y otros versos*, Real Academia Española, Madrid, 2022, pp. 429-481.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1905, vol. II.
- SPITZER, Leo, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's «La Dorotea»*, Kölner Romanische Arbeiten, Bonn, 1932.
- TOMILLO, Anastasio, y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ed., Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, Cátedra, Madrid, 2005.
- TROPÉ, Hélène, «Los paratextos de las *Parte XIII* de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto», *Anuario de Lope de Vega*, XXI (2015), pp. 153-172.
- UHAGÓN, Francisco R. de, «Introducción», en Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Dos novelas*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1894, pp. vii-xlvi.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe*, en *Poesía, IV*, ed. A. Carreño, Turner, Madrid, 2003, pp. 351-748.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. M. Abad Gómez y R. Bonilla Cerezo, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 2003.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La corona merecida*, ed. F. Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XIV*, Lope de Vega, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. I, pp. 585-829.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Filomena*, en *Poesía, IV*, ed. A. Carreño, Turner, Madrid, 2003, pp. 1-350.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, Cátedra, Madrid, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Isidro*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J.M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Triunfos divinos*, en *Poesía, V*, ed. A. Carreño, Turner, Madrid, 2004, pp. 47-210.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La villana de Getafe*, ed. J.M. Díez Borque, Orígenes, Madrid, 1990.
- VOSTERS, Simón A., «Lope de Vega y las damas doctas», en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, ed. C.H. Magis, Asociación Internacional de Hispanistas-El Colegio de México, México D.F., 1970, pp. 909-921.