

Tradición clásica en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega

Antonio LÓPEZ FONSECA

Universidad Complutense
alopezf@filol.ucm.es

Recibido: 16 de enero de 2009

Aceptado: 11 de junio de 2009

RESUMEN

En este artículo, tras una aproximación a la presencia de la cultura clásica en la obra de Lope, se presenta un estudio de la tradición clásica en una de sus obras no dramáticas menos estudiadas, el *Laurel de Apolo*, poema narrativo de intención didáctica. Previo al estudio de la tradición clásica, se presenta la figura de Lope de Vega como síntesis de Renacimiento y Barroco, así como las principales características de su obra no dramática.

Palabras clave: Tradición Clásica, Lope de Vega, *Laurel de Apolo*.

LÓPEZ FONSECA, A., «Tradición clásica en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 29.2 (2009) 121-144.

Classical Tradition in *Laurel de Apolo* by Lope de Vega

ABSTRACT

The aim of this article, which begins with an approach to the presence of classical culture in the works of Lope, is to present a study of the classical tradition in one of his lesser-known non-dramatic works, *Laurel de Apolo*, a narrative poem of didactic intent. Prior to the study of the classical tradition, Lope de Vega is portrayed as a synthesis of the Renaissance and the Baroque periods, and the main characteristics of his non-dramatic works are outlined.

Keywords: Classical Tradition, Lope de Vega, *Laurel de Apolo*.

LÓPEZ FONSECA, A., «Classical Tradition in *Laurel de Apolo* by Lope de Vega», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 29.2 (2009) 121-144.

SUMARIO 1. Introducción. 2. La vida en la obra: Lope de Vega, síntesis y fusión de Renacimiento y Barroco. La tradición clásica. 3. El *Laurel de Apolo*. 3.1. Autores y obras clásicas grecolatinas. 3.2. La lengua latina. 3.3. Personajes históricos. 3.4. Lugares geográficos. 3.5. *Varia*. 4. A modo de conclusión. 5. Referencias bibliográficas.

«Mi vida son mis libros, mis acciones,
una humildad contenta que no envidia
las riquezas de ajenas posesiones.»

(Lope de Vega, *La Filomena*,
Epíst. XVII, «Belardo a Amarilis», vv. 193-195)

1. INTRODUCCIÓN¹

Es, sin duda, Lope de Vega uno de los escritores más representativos del Siglo de Oro español, tanto por la calidad de su extensa producción literaria como por la popularidad que alcanzó ya en su época². Vamos a ocuparnos aquí de una mínima parte de la obra no dramática de Lope, quizá menos conocida que su producción dramática pero no por ello de menos calidad e interés. Tras acercarnos a la formación clásica de Lope, nos centraremos en una de sus obras menos estudiadas, el *Laurel de Apolo*, poema narrativo de intención didáctica, en el que, dejando a un lado la mitología³, atenderemos a cuestiones relacionadas con la tradición clásica.

Al comenzar el s. XVII, España sigue siendo la primera potencia de Europa. Pero, también, desde un primer momento, se inicia el proceso de lo que podríamos denominar descomposición interna que, a mitad de siglo, culminará con la pérdida de su hegemonía. Progresivamente, la miseria y la despoblación interior, causadas por guerras y pestes, la bancarrota económica, que ya no lograban paliar las riquezas traídas del Nuevo Mundo, la expulsión de judíos y moriscos (con la consiguiente

¹ El presente trabajo es una reelaboración, y ampliación, de la ponencia presentada al *XIX Coloquio Internacional de Filología Griega. La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVII*, celebrado en la UNED, Madrid, entre los días 5 y 7 de marzo de 2008, con el título «Tradición clásica en la obra no dramática de Lope de Vega. El *Laurel de Apolo*». Quiero agradecer muy sinceramente al Prof. Vicente Cristóbal López la atenta lectura que ha hecho del original y sus siempre atinadas observaciones que, sin duda, han enriquecido el trabajo.

² Asegura Alborg (1980², p.196) que «en la persona de Lope de Vega vamos a enfrentarnos con una de las figuras más inabarcables, más polifacéticas, de mayor capacidad creadora y más energía vital no sólo de las letras mundiales, sino de toda la historia humana».

³ Contamos con numerosos estudios que se ocupan de la mitología en la obra de Lope. Aparte los que se ocupan de mitos u obras concretas, cabe destacar, entre los de carácter general, los siguientes: CH. ANDRES (1991), «Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes* 43, pp.31-49; J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1990), «Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1, pp.91-104; M. D. MCGAHA (1983), «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a R. R. MacCurdy*, Madrid, Cátedra, pp.67-82; E. RAMOS JURADO (2006), «La supervivencia del mito clásico en la comedia mitológica de Lope de Vega», en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp.409-424; R. ROMOJARO MONTERO (1998), *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, y (1998), *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Rubí (Barcelona), Anthropos. Para más información bibliográfica, cf. V. CRISTÓBAL (2000), «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *CFC-Elat* 18, pp.29-76, esp.pp.62-71.

pérdida de capital y mano de obra, a veces cualificada), etc., estaban dejando exhausto al país⁴. A pesar de ello, no existe un declive literario paralelo al incipiente fracaso nacional. La literatura y las artes producen figuras de gran talla, lo mismo que en el siglo XVI. Pero esto es así solamente durante la primera mitad de siglo; pensemos que Góngora murió en 1627, Lope en 1635, y los únicos escritores de primera fila nacidos a partir de 1600 son Calderón y Gracián. Es decir, la decadencia literaria se produce realmente en la segunda mitad del siglo XVII. Estamos, pues, en una época de profunda crisis⁵. En esta época se desarrolla un movimiento artístico que conocemos con el nombre de Barroco, movimiento general en toda Europa que supone el abandono de la ideología renacentista y la renovación de técnicas y estilos anteriores en lo literario. El Barroco transformará las claves estéticas de las artes y la literatura, renovará los elementos decorativos, romperá la rigidez de las reglas clásicas e impondrá formas abiertas, dinámicas, distorsionadas.

Respecto a los clásicos grecolatinos, no se olvidan ni sus temas ni sus recursos, pero, rota la obediencia a la preceptiva y exaltado lo individual, se emplean de otra manera que refleja el desequilibrio, el contraste, la falta de medida, y que busca la novedad y la originalidad⁶. En este contexto triunfan, por ejemplo, el enfoque satírico-burlesco de una historia clásica contada ya muchas veces y el empleo exagerado del latinismo y del ornato mitológico. Por otra parte, el soneto, la fábula mitológica y el teatro seguirán siendo los cauces fundamentales de penetración de la mitología clásica. Lo nuevo es que, junto al tratamiento serio, aparece el satírico-burlesco.

La continuidad entre el Renacimiento y el Barroco se manifiesta de un modo evidente en la abundancia de traducciones e imitaciones de los clásicos, y sobre todo de los latinos⁷. Hay que señalar el mantenimiento de la preeminencia de los grandes poetas latinos augústeos, Virgilio, Horacio y Ovidio, junto a los cuales aparecen ahora poetas y prosistas de época imperial: Séneca, Lucano, Estacio, Juvenal, Marcial, Claudiano y Apuleyo. La influencia griega sigue siendo pequeña, pero pueden encontrarse huellas⁸. La interpretación de los clásicos que se hará en España a lo largo del siglo XVII será ajena a la norma, estará guiada por el individualismo. Quizá, donde más profundamente se detecte la influencia clásica sea en el desarrollo de géneros poéticos⁹, mientras que la prosa tiende a apartarse de lo que se había hecho en

⁴ Muchos aspectos de este desolador panorama interior han podido comprobarse ya en el *Lazarillo de Tormes* (1554), y se advierten con más negras tintas en la novela picaresca del s. XVII. Ante la degradación de la situación nacional, Cervantes, a caballo entre los dos siglos, refleja en el *Quijote* cierto escepticismo, desilusión, desengaño, desconfianza, aunque, claro está, enfrentándolo todavía a un plano idealista muy relevante.

⁵ Suele afirmarse que pugnan en esa época apariencia y realidad, grandeza y desengaño y que, lentamente, surge el pesimismo. Para una visión general del contexto histórico, social y cultural del Barroco, pueden consultarse Maravall (1980²), Orozco Díaz (1980), Valera (1981, pp.7-19) y Wardropper (1983, pp.5-74), entre otros.

⁶ Cf. Hernández Miguel (2005).

⁷ Cf. Beardsley (1970).

⁸ Además, hay que recordar la polémica entre los que, como en la etapa anterior, seguían considerando a Virgilio como el más grande, y los que defendían la superioridad de Homero.

⁹ Cf. Pérez Ibáñez-Ortega Villaro (2005).

el Renacimiento. Y en cuanto a los temas, el Barroco español heredará la mayor parte de los del Renacimiento, que a su vez había tomado muchos de la Antigüedad¹⁰.

Ahora la norma aristotélica de la *imitatio*, que prevalece desde su época hasta el final del Renacimiento, es sustituida por la *inuentio*, provocando una situación artística completamente distinta: en vez de limitarse a ser una copia de la naturaleza, la obra de arte responde a la idea que el artista tiene de aquélla. Por eso el conceptismo se considera la esencia del arte literario barroco¹¹. A esto hay que sumar el hecho de que, obviamente, el canon de los textos literarios que leemos hoy guarda poca semejanza con el establecido por el Barroco. Buena muestra, como veremos, es el *Laurel de Apolo* de Lope, que pone en primer plano el aprecio que sentía por algunos poetas que hoy casi no conocemos, e incluso algunos que nos son completamente desconocidos¹².

En el siglo XVII había géneros literarios estables que mantenían una notable continuidad respecto al pasado, y otros innovadores, ya fuera por hibridación o como consecuencia de audaces experiencias. Por citar un ejemplo, podemos mencionar a Lope, inventor de un tipo de cuento original, distinto del modelo cervantino, al mostrar en las llamadas *Novelas a Marcia Leonarda* una intimidad casi embarazosa con la amada para la que se escribieron¹³. El teatro sigue el paradigma inicial desarrollado por Lope de Vega, pero con una flexibilidad casi proteica iniciada por él mismo. Y en la lírica hubo cierta renovación en los géneros que procedían de la Antigüedad, y la métrica conoció y consolidó nuevas estrofas, además de cambios relevantes en el manejo de la rima.

2. LA VIDA EN LA OBRA: LOPE DE VEGA, SÍNTESIS Y FUSIÓN DE RENACIMIENTO Y BARROCO. LA TRADICIÓN CLÁSICA

La vida de Lope de Vega (Madrid, 25 de noviembre de 1562 - Madrid, 27 de agosto de 1635) coincidió con el reinado de tres reyes: Felipe II, Felipe III y Felipe IV, esto es, un momento de transición entre el final de la época renacentista y los co-

¹⁰ Por ejemplo la idea de que el hombre es como un universo en miniatura, el sentimiento de «desengaño», el «mundo al revés», o los múltiples aspectos de la simpleza, la necedad y la locura que conocen un amplio y variadísimo despliegue en la literatura española del Barroco. Abundante información de este particular en Green (1969).

¹¹ Se solían describir tres estilos en el s. XVII: «estilo llano», «conceptista» y «culterano». Se decía que Lope ejemplificaba el primero de ellos, la manera sencilla de escribir fundada en el buen uso de la lengua que rehuye los excesos lingüísticos; Quevedo se citaba como el gran «conceptista» y Góngora como el exponente del «culteranismo», con abundancia de latinismos léxicos y sintácticos que buscan dar al castellano la dignidad, sonoridad y concisión de la lengua latina. Pero hoy se acepta que en ese Lope que se imaginaba tan directo abundan los «conceptos» y los cultismos léxicos, y que también los poemas de Góngora están plagados de «conceptos», de *conceppi*. Lo cierto es que el escritor barroco se propone asombrar al lector con novedades nunca vistas. Cf., para esta cuestión, Wardropper (1983, pp.14-17).

¹² Conviene no olvidar que la literatura «escrita», incluso en su forma más popular y barata de los pliegos de cordel, seguía siendo una prerrogativa de sólo un pequeño porcentaje de la población. Chevalier (1976).

¹³ No es menos cierto que tal vez la invención narrativa más trascendental del Barroco se deba a Gracián, que con *El Criticón* inauguró la que se ha llamado «novela de ideas».

mienzos del Barroco¹⁴. De ahí que en su obra se manifiesten todavía ciertos aspectos, temáticos y formales, característicos del Postrenacimiento y que participe, a la vez, de las nuevas formas y temas barrocos. Pero en él no se aprecian con la misma intensidad las notas de desengaño y amargura barrocos que se observan en Quevedo o Calderón. Lope fue un gran vitalista y su ímpetu y fuerza vitales no dejan paso a una actitud de pesimismo. Así, aunque conoció los primeros síntomas de la decadencia en España (participó en 1588 en la expedición de la Armada Invencible), ésta no dejó una especial huella en su vida, que discurrió siempre entre el éxito y la popularidad. Halagado por el éxito personal y literario, inmerso en la vida del Madrid cortesano del siglo XVII, condensa en su obra la vida de una España llena de contrastes: caballeresca y popular, idealista y picaresca, galante y severa, religiosa y entregada al goce frívolo. Quizás mejor que en ningún otro escritor, su obra es reflejo perfecto de su vida, consagrada al arte.

Desde muy niño apuntaron en él las aficiones a la lectura y al estudio; no dejó de escribir en ningún momento, cultivó todos los géneros (épica, novela, lírica, teatro); autor prolífico en extremo y, podemos decir, profesional de la literatura desde muy joven: desde los veinte años hasta su muerte va ofreciendo al público canciones, romances, poemarios líricos, novelas, poemas épicos de diversa índole, incluso libros de historia y de preceptiva o polémica literaria.

La formación clásica parece venirle muy especialmente de su educación entre los jesuitas. Cuando contaba sólo diez años de edad hizo una traducción de *El rapto de Proserpina* de Claudiano. Si bien el Fénix de los ingenios españoles rompe con las convenciones clasicistas en la construcción de sus obras, esto no obsta en absoluto para que la literatura y la cultura grecolatinas se reflejen de varias formas en ellas, fundamentalmente en las clasificables como pastoriles, bizantinas y mitológicas, pero también en el resto, aparte, obviamente, del hecho de que los modelos grecolatinos constituyeron la raíz de la abundante poesía y de la creación de la lengua poética castellana¹⁵. Cuestión debatida es si partió directamente de los textos latinos, fundamentalmente, o bien de otras fuentes, pero lo que es innegable es que en buena parte de su producción se adivinan relaciones intertextuales. ¿Conocía Lope en profundidad o sólo de una manera superficial la cultura clásica? Para esta cuestión hay dos trabajos de A. K. Jameson, que han sentado unas sólidas bases, que parte del hecho de que Lope mismo, en un alarde de erudición, quizá fácil pero no desdeñable, había anotado dos de sus poemas épicos: el *Isidro* (1599) y la *Jerusalén conquistada* (1609), indicando las fuentes. A. K. Jameson¹⁶, aprovechando las propias notas de Lope para estas obras e indagando acerca de las fuentes clásicas de algunos más de sus poemas épicos, ha podido establecer un panorama de los autores clásicos más

¹⁴ Para una visión general y detallada de Lope de Vega, y por citar sólo alguno de los títulos más recientes que, a su vez, aportan toda la bibliografía al respecto, pueden consultarse los trabajos de Pedraza Jiménez (1990) y Rozas (1990).

¹⁵ Esa misma familiaridad con los géneros clásicos también facilitó el desarrollo del drama y la prosa. Cf. Pozuelo Yvancos-Aradra Sánchez (2000).

¹⁶ Jameson (1936).

frecuentados por el Fénix; y en un trabajo posterior¹⁷ hace una más detenida consideración de los datos que en el anterior artículo presentaba, señala también las fuentes indirectas de su conocimiento de los clásicos, y pone en primer plano el deseo de nuestro autor de ser considerado un hombre culto, de una gran erudición impregnada del conocimiento de la cultura clásica. Parece que conocía toda la literatura latina de Plauto a Claudiano, en prosa y verso, un pequeño número de autores griegos (sobre todo historiadores), muchos de los Padres de la Iglesia y distintas misceláneas de los siglos XV y XVI, compendios de información derivada de fuentes clásicas. Por tanto, a su conocimiento de «primera mano», hay que sumar otros de «segunda» (incluso «tercera») mano. Concluye Jameson que su conocimiento hubo de ser considerable, sí, pero superficial¹⁸. Los mitos y fábulas clásicos se habían incorporado de tal modo a la cultura del siglo XVII que aludir a ellos era «cosa obligada», y aparecen en Lope de acuerdo con sus propias fórmulas: el despojo de los clásicos, revestimiento monumental de conceptos, tal y como dice en la dedicatoria de la *Angélica*: «Usar lugares comunes, como engaños de Ulysses, salamandra, Circe y otros, ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes y el canto llano sobre que se fundan varios conceptos? Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el primero que escribió en el mundo»¹⁹.

A estos trabajos fundamentales, se añade el reciente de Victor Dixon²⁰, con el sugerente título de «La huella en Lope de la tradición clásica: ¿Honda o superficial?», en que vuelve a plantearse, muchos años después, la misma cuestión, para la que no parece haber una respuesta contundente, o al menos plenamente convincente, sobre las auténticas fuentes que usó el Fénix en el abundantísimo uso que hizo de los clásicos. Tal vez, como apuntara Azorín en su «Lope en silueta»²¹, haya cierto prurito de parecer sabio, como evidenciarían las márgenes de su *Isidro*, quizá un cierto temor a parecer falto de «preparación», lo que le lleva a hacer esos alardes de erudición. Y ello quizá motivado por el deseo de ser aclamado, no solamente por el vulgo, sino por los «ingenios y señores». Apunta Dixon que para explicar esos alardes habría que admitir que también Lope se valía (y a veces mal) de compendios o *polianteas*, pero curiosamente alguna de sus obras más modestas dan fe de conocimientos más directos de la cultura clásica. El empleo de esos repertorios se convirtió en práctica común para cualquier hombre de formación humanística²², aunque Lope no trabaja siempre del mismo modo y junto a esa «erudición sobrepuesta» hay un inmenso te-

¹⁷ Jameson (1937).

¹⁸ Jameson (1937, pp.138-139): «His learning was superficial, he had never thoroughly assimilated it and it appears often as a somewhat unnatural adornment on commonplace material. It is only with considerable reserves that one can say even that he made artistic use of his learning (...) Apart, however, from the use he made of it, we must admit that his stock of knowledge was considerable and his reading wide if casual and miscellaneous».

¹⁹ Para las coordenadas poéticas de Lope, cf. el capítulo «Las poesías líricas de Lope de Vega» de Montesinos (1967, pp.129-213).

²⁰ Dixon (2005). Cabe citar también, a propósito de esta cuestión, la obra de Vosters (1977).

²¹ En *Obras completas*, ed. Cruz Rueda, Madrid, Aguilar, vol. V (esp. pp.624-625).

²² Cf. para este particular, por ejemplo, Infantes (1988) y López Poza (2000).

soro de datos que no son añadidos ni retazos, sino el bloque compacto de su cultura. El hecho de admitir que utilizara esos libros no basta, como apunta Dixon (2005: 89), para «explicar los vastos conocimientos que evidencia, gran parte de los cuales se derivaron seguramente de haber leído muchísimas obras más, entre ellas varios escritos de poetas, historiadores romanos, como también de autores griegos traducidos al latín. Algunos han dudado de si tuvo suficiente preparación o tiempo para tanta lectura. Pero importa recordar su formación por los jesuitas, cuya *ratio studiorum* exigía la competencia en latín que a menudo demostraría, y el estudio de varias obras en esa lengua. Y (...) es muy verosímil (...) que sus años al servicio del duque de Alba le dieran una amplia ocasión para extender su saber».

Uno de los hechos que resultan evidentes, y sirva de ejemplo, es el favor del que gozó el de Mantua, como tendremos ocasión de comprobar, en la obra de nuestro polígrafo autor. Baste un solo dato: el comienzo de la *Eneida* es un tópico que aparece también en los primeros versos de las obras épicas de Lope, casi siempre con la fórmula virgiliana: «Canto las armas y el león famoso / que al atrevido inglés detuvo el paso...» (*La Dragontea*); «Yo canto el celo y las hazañas canto / de aquel varón, soldado y peregrino, / que a ser del Asia universal espanto / desde la selva Calidonia vino» (*La Jerusalén conquistada*)²³.

3. EL LAUREL DE APOLO

A Lope o, por mejor decir, a la valoración de la obra de Lope, le perjudicó el hecho de ser maestro en tantos campos y el ser fundamentalmente un creador dramático. Su prolija actividad dramática ha provocado que, en muchas ocasiones, sus otras facetas hayan quedado relegadas. La sistematización de un estudio integrador de la obra no dramática de Lope de Vega debería hacerse, como apunta J. M. Rozas (1983: 128), ateniendo a tres premisas: 1) es la biografía de Lope la que mejor puede servir de eje integrador a su creación; 2) sobre ella hay que situar los tres géneros mayores y tratar de ver paralelamente su evolución: lírica, épica, novela; 3) esta evolución debe mirar insistentemente a los tres temas personales que su vida y obra muestran: amor humano, conciencia religiosa y guerra literaria²⁴. Se puede hablar, así, de un ciclo de Filis (1583-1587), centrado en la lírica, el soneto y el romancero, con ausencia de épica y novela; el de Belisa (1588-1596), que une al romancero, ahora más bien pastoril, el verso de arte mayor (en la égloga por ejemplo) para centrarse en las prosas y versos de una novela, *La Arcadia*, mientras que aparece la épica en *La Dragontea* e *Isidro*; el ciclo de Lucinda (¿1599-1608?), que florece en las *Rimas* y los poemas épicos (*La hermosura de Angélica* y *La Jerusalén conquistada*) y que se superpone a un ciclo de

²³ Cf., para algunas notas de la presencia de Virgilio en Lope, Cristóbal (1985).

²⁴ Una útil actualización con los temas que siguen interesando a los investigadores, enfoques, bibliografía, etc., puede consultarse en Carreño (1992). Abundante información sobre recopilaciones, ediciones y otros aspectos de las obras no dramáticas de Lope de Vega, en Rozas (1983). Cf. también Pedraza Jiménez (2003).

hogar y crisis religiosa (1598-1615), con las *Rimas sacras* y los *Soliloquios*, junto a sus novelas *El peregrino en su patria* y *Los pastores de Belén*. Y ya el ciclo de Amarillis, con *La Filomena* y *La Circe*, que será una auténtica *apologia pro domo sua*, en lo literario y lo social. Y quedan sus últimos años, en los que culmina lo antes comenzado, logrando, irónica, distanciada y artísticamente, reflexionar, por fin, sobre su vida-obra: así la lírica de Burguillos, con *La gatomaquia*, y la acción en prosa de *La Dorotea*, que se considera una auténtica síntesis del Siglo de Oro: lo que se abrió con *La Celestina* –novela y drama– se cerraba con *La Dorotea*.

El *Laurel de Apolo* ve la luz en 1630²⁵, en el centro del ciclo *de senectute*, y está dedicado a don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla. En la dedicatoria se pide a la Fama que convoque Cortes en el Parnaso «para que a ellas viniesen los pretendientes de mayores méritos». Las Cortes se celebran el 29 de abril de 1628, y lo «sucedido en ellas escribí en este discurso», comenta el narrador. El *Laurel* se presenta, pues, como la crónica o memorial de lo sucedido en dichas Cortes. El desfile hacia la cumbre del monte Heliconia adonde concurre un gran número de ingenios es de hecho *urbi et orbi*: desde la ciudad del río Manzanares (Madrid), a las orillas del Pisuerga (Valladolid), del Turia (Valencia), Tajo (Lisboa), hasta el lejano Perú. El espacio geográfico se encadena con el mítico; ambos con el histórico, literario y biográfico.

Poema narrativo de intención didáctica, supone una suerte de catálogo rimado que basa su mérito en conservar la memoria de en torno a trescientos escritores, casi todos poetas de aquellos tiempos, y pintores de varias nacionalidades (españoles, portugueses, italianos, franceses, hispanoamericanos y, por supuesto, clásicos), a lo largo de seis mil ochocientos setenta y cinco versos, agrupados en diez silvas. La digresión extiende las referencias a teoría e historia literaria, métrica, buen uso de la lengua, rivalidades, además de abrir paso a sutiles agudezas, conceptismos, metáforas al estilo gongorino, referentes geográficos (ríos, montes, mares), históricos, bélicos y, sobre todo, a una gran acumulación de erudición mitológica y emblemática. Se evita la ofensa, se cultiva el elogio (*laudatio*) y, sobre todo, la presencia titular de la Fama. Pero es algo más. No es un simple repositorio de ingenios notables, agrupados por ciudades y ríos, de primera y segunda línea, trabados unos por la amistad y el trato directo, otros por lecturas mediatizadas (*Polyantheae*, *Dictionaria*, *Officinae*), sino también un gran mapa de referencias literarias, históricas y míticas; un gran compendio cultural e histórico. En el centro está el peregrinaje al monte Parnaso, las referencias a la fuente de Heliconia, a las nueve Musas que la presiden y al dios Apolo, símbolo del triunfo, de la fama, del poder y de la sublimada enajenación que causa con su lira. Por tanto, espacio (Parnaso) y mito (Apolo) son los dos referentes que gozan de una tradición en las letras del período.

A pesar de su evidente interés, ha sido una obra a la que no se ha prestado excesiva atención. Ha sido recientemente editada (con un espléndido estudio introducto-

²⁵ Ya lo había anunciado en *Guzmán el Bravo* (1624), es decir, seis años antes. Se sabe, además, que su redacción tuvo varias fases. De hecho, en las primeras silvas las referencias se fijan en 1627. También alude al *Laurel* en la *Egloga a Claudio*.

rio –pp.11-72– y una cuidada y actualizada bibliografía –pp.73-109–) por Antonio Carreño (Madrid, Cátedra, 2007)²⁶.

En una primera lectura asombra la cantidad de referencias, al igual que la variedad de autores aludidos, tanto de la Antigüedad como contemporáneos, lo que delata una gran cultura literaria, excelente memoria y un rico acervo de lecturas. La alabanza corre paralela a la fábula mítica, amalgamada a la vez con la sátira, la crítica, el epilio mitológico²⁷, la referencia local, el reconocimiento y el encomio, y ello junto con variadas digresiones, a modo de gran mosaico de referencias culturales, que incluyen descripciones, lugares, geografías, plantas exóticas, modos de vida, espacios lejanos.

En realidad, ya la misma forma métrica adoptada en el *Laurel de Apolo*, la silva²⁸, es el primer ejemplo de tradición clásica. Penetra la silva métrica en nuestra poesía entre los años 1603 y 1613. Las *Silvas* (*Silvae*) de Estacio fueron desdeñadas como decadentes por los críticos clasicistas que canonizaban la época áurea de Augusto, y sus poetas Virgilio, Horacio y Ovidio. El descrédito no cesó hasta que Angelo Poliziano rehabilitó la edad de plata explicando la mudanza de estilo como fenómeno histórico y dando un puesto de honor a la obra de Estacio. Las *Silvas* de Poliziano en que ensalzaba a Homero, Virgilio y Hesíodo, impresionaron vivamente a los humanistas españoles y a partir de entonces la silva anticipa lo que será un poema descriptivo, o un poema entre lírico y didáctico a la gloria de los poetas ilustres, sugestión que fructificará en las silvas del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega. Pero, antes de Lope, la silva había conquistado las alturas del Parnaso en 1613, cuando Góngora hizo correr los manuscritos de las *Soledades*, obra que encumbra y populariza la silva métrica como molde capaz de acoger las más altas inspiraciones, los poemas mayores en calidad y cantidad, que inauguran un rasgo que se contagiará: la sintaxis retorcida, el *perpetuum mobile* de las nuevas armonías versificatorias. La silva métrica crea constantemente variedades, o subgéneros, como el elogio y descripción de ciudades, de casas de campo señoriales, de obras de arte y de las artes mismas. Teniendo como técnica descriptiva la *ékfrasis*, en conjunción con el manido *ut pictura poesis* (Hor. *ars* 361), se realzan visualmente los rasgos más destacables del motivo descrito²⁹. La silva se enfrenta, en su aligerada combinación métrica, con

²⁶ También reciente es la edición de Christian Giaffreda, con una introducción a cargo de Profeti (Florenca, Alinea Editrice, 2002). Para más detalles sobre todo lo relacionado con esta obra cf., aparte la «Introducción» de Carreño (2007, pp.11-72), Brito Díaz (1998), Carreño (2004), Cossío (1998, pp.379-385), Profeti (2002), J. M. Rozas, «Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’» (1990, pp.73-131) y Sainz de Robles, «Autores citados en el *Laurel de Apolo*» (1961: Apéndice VII).

²⁷ En la obra se incluyen dos epilios: «El baño de Diana» en la silva V, que narra el mito de Faetonte y su caída en el río Eridano, y «El Narciso» en la silva X, que desarrolla el mito de Narciso y los trágicos amores de la ninfa Eco, siguiendo la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio (*Met.* 3.413-503).

²⁸ Cf. López Bueno (1991), para una historia y estudio del género en España, con atención a sus raíces.

²⁹ La consideración de la poesía como pintura que habla, y la importancia concedida al sentido de la vista, va unida a la eficacia de los recursos visuales. La vieja disputa medieval entre el oído y la vista la resuelve el Barroco a favor de la segunda al considerarse que todo cuanto entra por los ojos puede mover el ánimo y en consecuencia originar sentimientos. Cf., para esta interesantísima cuestión, Calvo Serraller (1981), Gállego (1972) y Vosters (1987).

las estrofas geométricamente cinceladas en cuanto forma prosódica diferente, sin trabas, cauce posible para toda experiencia, reflexión y sentimiento. La rima ya no es el fundamento estructural, sino que lo es su eufonía: el sonar y oír melódico de las palabras y de los acentos.

La peregrinación, subida y cumbre del Parnaso son *topoi* presentes ya en la Antigüedad griega y latina, que se fijan después como señalados emblemas literarios³⁰, aún vigentes con plenitud en el Renacimiento y el Barroco³¹. El Parnaso establece un canon, alude con frecuencia a un mecenazgo y determina la consagración y la fama. Presenta la carrera literaria como un peregrinaje o *cursus*. Ya Lucrecio traslada el mundo del Parnaso de Homero a Roma en los términos con que se había descrito en Grecia. Y obviamente es el *Viaje del Parnaso* de Cervantes el más señalado referente próximo a Lope. Lo cierto es que se trata de un motivo que se extiende a lo largo del Renacimiento y el Barroco. La *enumeratio* hila el discurso laudatorio de quien escribe y se apoya en vicisitudes biográficas, literarias (obra escrita) y en los reverses de la Fortuna, y tiene como hilo la memoria³².

El *Laurel de Apolo* es una apoteosis del Parnaso cultural del Imperio: triunfos dispuestos para celebrar la noción de la *translatio studii* desde Homero y Virgilio (primeros poetas mencionados), hasta Garcilaso. Apolo convocó a todos los poetas que hablan lengua castellana para otorgar el laurel a un poeta único. Ante la abundancia de poetas que pueden ser laureados, Lope impone una suerte de *deus ex machina* para dar solución a la múltiple competencia (X 902-984): se abren los cielos y baja Iris que trae un recado de Júpiter. Le concede a Apolo la solución y le otorga al monarca, al gran Felipe, «emperador indiano / y Sacro Rey Hispano», la capacidad de elegir al poeta laureado (X 940-948):

y el laurel le ofreció, porque él le diese
al que mejor ingenio presumiese,
fiando de tan grave competencia,

³⁰ El *topos* se documenta en las *Geórgicas* de Virgilio (3.291-293) y en las *Odas* de Horacio (*carm.* 3.1, 2-4), que alude a la *peregrinatio* como motivo literario. La lectura alegórica de la variopinta *peregrinatio* se delinea con facilidad en el discurso parnasiano de la época. En el reino de Apolo, el Sol es el rey de todos los astros. Faetonte viene a ser el implacable peregrino que, cegado por la ambición, intenta acercarse a la máxima estrella. El espacio del poder, la Corte, está presidida por el monarca, el Sol. En busca de mecenazgo y de ensalzamiento peregrinan los poetas al nuevo espacio de la Fama. La configuración del Parnaso, o el triunfo que en él se recibe (el laurel de Apolo), y que preside un Sol (el rey), asocian la exaltación del monarca y su ferviente inclinación a la adulación y al halago. Cf. J. Vélez-Sainz (2006). Para la formación del canon, cf. Guillory (1990), Harris (1991) y Ruiz Pérez (2004). Cf. también Yates (1966).

³¹ El tratamiento de este *topos* es motivo recurrente en Lope. Aparte del *Laurel de Apolo* y de sus comedias mitológicas en que inscribe el motivo –*El vellocino de oro* (1622), *El amor enamorado* (1635)– y del volumen misceláneo póstumo, con singular título (*La Vega del Parnaso*), está presente en las justas y certámenes que se celebran con motivo de la beatificación y canonización de S. Isidro.

³² Y es que también puede llegar la fama con carácter póstumo. Tal sería el caso de Lope con la *Fama póstuma* de Juan Pérez de Montalbán, que configura un Parnaso *post mortem*, como se ve en el mismo título: *Essequie poetiche ovvero lamento delle Muse Italiane in Morte del signor Lope de Vega, insigne, ed incomparabile poeta spagnuolo*. En buena medida, esta obra fija los atributos con los que Lope pasará a la posteridad, entre otros, la temprana afición a las letras: «de cinco años leía en romance y latín».

del suyo celestial la gran sentencia,
 pues en la edad de Salomón vivía,
 y no con menos luz resplandecía,
 juzgando que ninguno,
 cuando determinase darle a alguno,
 podía estar quejoso.

Y la multitud de poetas baja del monte, y parten «enojados» ante la decisión real, asumiendo la falta de un Mecenas que los apoye y proteja. No valió la pena el probar los «méritos», porque el rey juez «tomó la pluma y en silencio estuvo» (X 982). Digamos que Lope resuelve la disputa con elegancia. No laurea a un poeta sino a mil; no describe una academia sino todas. Invita a Felipe IV a elegir un poeta pero, dado su final inconcluso, presenta sutil e irónicamente la ausencia de un Mecenas capaz de nombrar y conceder el laurel de Apolo.

El *Laurel de Apolo* es el gran texto de la memoria literaria de Lope. La memoria articula el texto autobiográfico, idealiza lo lejano y desacraliza el presente como referente de comparación. Ese es el Lope de esta obra: la crónica de una recepción y la articulación de una gran memoria que quedó fijada en las míticas ramas de un laurel que nunca obtuvo. El propio autor, en la silva X (165-171), señala la intención de la escritura del *Laurel de Apolo*, fijar en la memoria histórica tanta fecundidad de entendimientos:

que el fin de mis intentos
 ha sido dedicar a la memoria,
 a honor de nuestra patria, lauro y gloria,
 tanta fecundidad de entendimientos,
 tantas letras y estudios,
 proyectos unos ya, y otros preludios
 para futuras esperanzas graves

Vamos a estructurar en cinco apartados que creemos significativos la presencia de la tradición clásica en esta obra.

3.1. AUTORES Y OBRAS CLÁSICAS GRECOLATINAS

La nómina de autores griegos y latinos que aparecen en el *Laurel del Apolo* es bastante extensa, no faltando ninguno de los grandes autores, y apareciendo otros que podríamos llamar menores, y que pueden ser, precisamente, indicativos del nivel de conocimiento de la literatura clásica grecolatina de Lope de Vega. También hay referencias a los distintos géneros literarios y, como veremos en el siguiente apartado, a cuestiones concretas de métrica y versificación. La lectura puede llegar a resultar apabullante por la cantidad de nombres e información, pero el propio Lope, como intentando poner orden en ese torrente, dejará establecido, en la silva novena (IX 245-250), el canon, «su canon» de la literatura clásica.

De los autores griegos, sin duda, el que tiene mayor presencia es Homero, bien citado directamente, bien a través de referencias a personajes, lugares, acciones o pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea* (II 241-244 –Circe; el fuego troyano–; II 808 –Polifemo–; III 20 –los etíopes–; III 23 –los lotófagos–; III 103-104 –Parténope–; IV 203-211 –discusión sobre el origen de Pedro Liñán de Riaza, que se compara con las ciudades que compitieron por ser cuna de Homero–; V 640-642 –Paris y Egisto–; V 699 y X 49-54 –Tersites–; VII 24-31, pasaje en el que se le compara con Virgilio, a propósito de la fama, diciendo que Homero ganaba su sustento simplemente cantando sus versos:

Sin estrella Virgilio
del César no tuviera tanto auxilio,
dejando en su tesoro
ciento y cincuenta mil coronas de oro,
pues no fue Homero menos celebrado,
y fue tan desdichado
que cantando sus versos sustentaba
la miserable vida que pasaba

Otros autores griegos citados son el poeta Licofrón, que organizó la biblioteca de Alejandría (I 319); la poetisa Corina (I 656-657), que compitió con Píndaro en los concursos de odas corales; el propio Píndaro (I 662; III 368; VI 323); Safo, siempre punto de referencia para ensalzar poetisas (I 23; II 176; II 514-519; II 715; VIII 587-588); Antípatro, autor helenístico de epigramas (II 715); el poeta Partenio (II 787; V 332), que cayó prisionero de los romanos en las guerras contra Mitridates, y que en Roma ejerció gran influencia sobre los poetas romanos; Anacreonte (III 270-274; VIII 53 y 250); Platón (III 460, X 97); Museo, autor del epilio sobre Hero y Leandro (IV 310-318 –como inspirador de Boscán–; VIII 133-134; X 149); o Aristófanes (V 143), citado con otros autores en la extensa convocación del río Manzanares a la que nos referiremos en §3.4.

Entre los latinos es Virgilio, evidentemente, el que se lleva la palma, de manera paralela a Homero, apareciendo en contextos y referencias también similares a las del poeta griego. Así se ve en la última silva (X 854) en que Virgilio es, por antonomasia, el poeta coronado de laurel –tal y como aparece en grabados y relieves–. Encontramos referencias indirectas, por ejemplo cuando Lope se refiere a los «príncipes laureados» (I 170), para referirse a Virgilio, Dante y Petrarca; o cuando aparece Títiro (I 187 y 396), o más concretamente Títiro de Mantua (I 335-339); y directas: en I 402 –a propósito de Gregorio Hernández, que destacó por su traducción de la *Eneida*–; II 770, junto con Horacio; VII 350, junto con Ennio; VII 358; VII 418 –a propósito de Juan Antonio de Herrera–.

Y también están los otros grandes poetas: Horacio (por ejemplo en II 733-754, junto con Propercio, a propósito de los dos Lupercios –Lupercio y Leonardo de Argensola–; VIII 262) y Ovidio (por ejemplo en III 253-258 –a propósito de Sebastián de Alvarado, rétor, poeta y traductor de Ovidio–; III 447). Y tampoco faltan Lucano

(II 187), Prudencio (II 570), Marcial (II 681; V 572), Livio (II 787; VI 244), San Agustín (IV 71-75 –comparado con Fray Luis de León–), Silio (V 638), Tácito (VI 244), Cicerón (VI 244; VIII 51-53), Plauto y Terencio (VII 308), Ausonio (VII 361), y Juvenal y Petronio, junto con Lipsio y Píndaro (VII 362-373), utilizados para referirse a Quevedo.

El más significativo es el canon establecido por Lope en la silva novena (vv. 242-255), y que viene anticipado en todas estas alusiones y en otras más concretas en que compara a algún contemporáneo con un grupo de autores clásicos como, por ejemplo, Francisco Sánchez el Brocense (III 417-426), comparado con Virgilio, Ovidio y Horacio; José Estrada (VIII 203-212) con Virgilio, Estacio, Claudiano, Horacio y Silio; o Diego de Vera (VIII 457-463) con Homero, Horacio y Virgilio. Llegamos así a los versos de la silva IX que nos presenta el canon, el desfile de los «grandes», seguidos de las Musas:

Después, en fin, de tan alegre vista,
 los grandes iban del monarca Apolo,
 que fueron dignos de este nombre sólo;
 Virgilio, Homero, Séneca, Lucano,
 Enio, Ausonio, Lucrecio, Claudiano,
 Marcial, Petronio, Arquíloco, Prudencio,
 Ovidio, Estacio, Andrónico, Terencio,
 Pomponio, Horacio, Juvenal, Tibulo,
 Propercio, Mauro, Itálico y Catulo.
 A los grandes seguían
 las Musas, que venían
 cantando alegres himnos
 a los dioses divinos,
 aunque invisibles, al suceso atentos.

Y a continuación (IX 256-388) desfilan las Musas que llegan al concurso: Calíope, Clío, Erato, Talía, Urania, Melpómene, Polimnia, Terpsícore y Euterpe, en la tradición de una poesía «catalogica», de enumeración, que hunde sus raíces en la Antigüedad (Homero, Hesíodo, Virgilio).

Hay dos pasajes en los que Lope muestra el conocimiento de los textos, que le sirven de modelo, de Virgilio (*Aen.* IV 172-177), para el vuelo de la Fama, y de Ovidio (*met.* XII 39-49), para la descripción de la casa de la Fama, que corroboran que el conocimiento va más allá de los nombres y profundiza en las obras.

3.2. LA LENGUA LATINA

Ya hemos comentado el conocimiento que desde muy joven tuvo Lope de Vega de la lengua del Lacio, del que hace gala en ocasiones de manera explícita y en otras, simplemente, adorna su ya adornada lengua. Veamos algunos ejemplos.

Si algo le indignaba era el uso inapropiado de la lengua al que se refiere de una forma muy personal en la silva I (198) con el verbo «merlinizar», neologismo propio de Lope con el significado de «mezcolanza de giros disparatados tomados de la lengua vulgar y la latina», el llamado latín macarrónico que tuvo en Merlín Cocayo (Teófilo Falengo) a su máximo representante³³. Y poco más adelante (I 202-203) insiste con una sátira contra los poetas que se valen de latinismos inapropiados o ponen en uso giros macarrónicos³⁴:

como si más que basa fuera *basis*,
y hurtar las voces imitar las *frasis*

Y del mismo modo que critica su mal uso, alaba y pondera el buen uso. Así puede verse en la misma silva primera a propósito de Laurencia de Zurita, que se distinguió por sus epístolas y versos escritos en latín, y dice (I 626-631):

Que no era ya plautina
la lengua fecundísima latina,
«Laurencia» se llamaba:
con tanta erudición la profesaba,
añadiendo a su ingenio la hermosura
de la virtud, que eternamente dura

El latín es la lengua madre de la que deriva la nuestra y ha de contar con maestros, a los que también desea ponderar. En la silva IV hace mención explícita de esta circunstancia refiriéndose al doctor Francisco de Garay, profesor que fue de latín y griego (170-172): «En el doctor Garay hallarás luego / oposiciones al latino y griego»; y más adelante (333-374), en un alarde de conocimientos de métrica (en que menciona los versos sáficos, acatalécticos, asclepiadeos, glicónicos, dímetros), explica cómo tomaron los poetas contemporáneos la medida del verso de los latinos (IV 333-337):

Como reliquia fue de los romanos
nuestra lengua y dialecto,
que ya corre imperfecto,
tomaron los antiguos castellanos
la medida del verso a los latinos

Para terminar con estas referencias a la lengua, podemos mencionar cultismos que evidencian su conocimiento de la lengua latina: «evo» (II 382, *aeuum*), «discurrir», en el sentido de «andar», «caminar», «recorrer» (V 19, *discurrere*), «laurífero» (VII 27, referido a Apolo), «proyectos» (X 170, *proiectus*), «frugífera» (X 230), «espelun-

³³ Quevedo extremaría el uso con el giro «merlincocaizando» y «musas merlincocayas».

³⁴ Seguramente estaba pensando en José Pellicer, del que hablamos en §3.5.

ca» (X 805, *spelunca*). Y la etimología (o, tal vez mejor, equivalencia nominal) de Madrid³⁵ a partir de *Mantua* (Pérez de Montalbán la llamó *Mantua Carpetanorum*), que procedería, a su vez, de la heroína Mopso (*Manto*), profetisa griega. Aunque el nombre deriva de la antigua fortaleza árabe, *Ma'garit'*. Dice en la silva V (23-29):

De Manto el nombre toma
de «Mantua», y por Viserio
«Viseria del Dragón», blasón que tuvo,
aunque después que estuvo
en duro cautiverio
del árabe cruel el suelo hesperio,
mudó su nombre en el que tiene agora.

3.3. PERSONAJES HISTÓRICOS

No son pocos los personajes relacionados con el mundo clásico que desfilan por los versos de Lope. Aparte de los míticos, nos da noticias de pintores, filósofos, emperadores y reyes, héroes, en fin, destacadas personalidades históricas de Grecia y Roma, además de otras relacionadas con el cristianismo, como papas y personajes bíblicos.

Varios son los pintores griegos que aparecen a lo largo de la obra. En primer lugar menciona a Apeles, considerado el mejor pintor de la Antigüedad, que destacó por sus retratos y fue el pintor favorito de Alejandro (Plin. *nat.* VII), de quien pintó varios retratos (dice en I 351: «bárbaro Apeles de Alejandro fuiste»; y en IV 1-5: «Con divinos pinceles / y extremados colores, / como latino Apeles, / y de los más insignes inventores, / pintó la casa de la Fama Ovidio»³⁶). También se cita a Parrasio (VII 504), del siglo V a.C., de cuyos pinceles se dice que no serán suficientes para describir la tumultuosa vida de Anastasio Pantaleón de la Ribera, entusiasta defensor de Góngora; Protógenes, de la segunda mitad del siglo IV a.C., rival de Apeles (IX 150), y Zeuxis, posiblemente junto con Apeles, uno de los más famosos pintores griegos (IX 167), que destacó por sus retratos femeninos, siendo uno de sus más celebrados retratos el de Helena de Troya ante el templo de Hera. Tanto Apeles como Zeuxis son citados a propósito de Vicencio Carducho, pintor florentino, amigo de Lope, Eugenio Núñez del Valle y Antonio Lanchares, «cuyos raros pinceles / temiera Zeuxis y envidiara Apeles» (IX 166-167).

Entre los reyes y emperadores, encontramos referencias a Mitrídates, rey del Ponto (II 787), Augusto (IV 468) y Tiberio (V 17). Interesante es el comienzo de la silva quinta, referido a la paz de Augusto con referencias bíblicas (V 1-22):

³⁵ Cf. la edición de Carreño (2007, pp.296-297) para una explicación detallada de esta derivación del nombre de Madrid.

³⁶ Ovidio describe (*Met.* 12.39-49) la casa de la Fama, construida en la cumbre de un monte, con miles de entradas y salidas, pero sin puertas que la cierren. Día y noche la casa permanece abierta.

Antes que viese en medio de la tierra
 su eterna paz el mundo,
 y Marte formidable e iracundo
 cerrase, más humilde que arrogante,
 el Templo de la Guerra,
 resonando las puertas de diamante,
 y los puros intérpretes divinos
 cantasen dulces himnos
 a la venida del Cordero santo,
 que al hielo, y hielo tanto,
 en pobre diversorio
 celebró su divino desposorio
 con la naturaleza nuestra humana,
 había ya mil veces
 corrido el sol de Aries a los Peces
 por sendas de oro en círculos de grana,
 cuando el hijo famoso de Tiberio,
 gran rey de los latinos,
 después de discurrir reinos extraños,
 fundó a Madrid, primero que el Imperio
 del mundo sujetase el cuello a Roma,
 casi doscientos años.

Otras personalidades que también desfilan por los versos de Lope y que sirven de punto de comparación con sus contemporáneos son: el filósofo cínico y sofista Zoilo (I 422), que alcanzó gran notoriedad por sus ataques contra Platón, Isócrates y, sobre todo, Homero; Aristarco (I 422), director de la biblioteca de Alejandría que destacó por sus comentarios sobre los autores clásicos griegos; el papa Dámaso (II 559-569); Porcia y Bruto, su esposo a quien confió el secreto de la conjuración contra Julio César; el jurisconsulto Paulo (III 383); Galeno (VII 504), que sirve de punto de comparación con Maximiliano de Céspedes, médico y literato (VII 236-237): «si Maximiliano con su pluma, / nuevo Galeno y Garcilaso nuevo»; Claudia Cornelia (VIII 595), segunda hija de Escipión Africano, que fue imagen de la matrona romana ideal. Para finalizar este apartado, citaremos el pasaje de la última silva en que Lope dirige su crítica contra poetas indignos o maldicentes, satíricos, en concreto contra Flavio Claudio Juliano, llamado «el apóstata Juliano» (X 813-823), sobrino de Constantino, que abjuró del cristianismo y organizó el clero pagano.

3.4. LUGARES GEOGRÁFICOS

El *Laurel*, en su recorrido por los artistas que optan al premio, utiliza como hilo conductor la geografía, en general, y los ríos de manera particular. Así, obviamente, aparecen aquí ríos de entonces y ahora, pero también esos mismos ríos en épocas pretéritas, cuando sus riberas podían ser paseadas por los grandes de la Antigüedad clásica. Es el caso del río Betis, esto es, el Guadalquivir, ya loado por los antiguos,

por ejemplo por Estacio, que en la silva dedicada a Pola, en memoria del difunto Lucano, alaba sus riberas, y menciona otros ilustres nacidos en sus orillas, como Séneca, Galión, Lucano. Y el propio Lucano observó que era el río más remoto del Imperio (Lucan. *Pharsalia* II 589). Pero fue Estacio quien le otorgó genealogía divina (II 7,35): su grandeza es tal que ni Mantua, patria de Virgilio, se le puede comparar. Se confirma el *topos* arcádico: los poetas se reúnen alrededor de los ríos con los que se asocian, tal y como aparece en Lope. Referencias al Betis tenemos en distintas silvas (I 238-241; II 309-315 –junto al Tibre, y como patria de Séneca–; VIII 514). Otros ríos son el Pisuerga (III 309-311), presentado como centro sagrado de Apolo («El dulce, cristalífero Pisuerga / que como centro del sagrado Apolo / tantos ingenios délficos alberga»); el Tibre o Tíber (I 300-312), asociado a Roma y puesto como ejemplo de río a cuyas orillas acudieron numerosos ingenios como Virgilio y Ennio, y además, claro, relacionado con el centro de la cristiandad; y el Estrimón, río tracio, en la patria de Orfeo, con un dios epónimo (III 510; IV 463); el Caístro, río mitológico en la Lidia, habitado por numerosos cisnes, aludido también por Cervantes en *Viaje del Parnaso* (162), (VII 521; VIII 506); el Flegetonte, río del Hades (X 555); o la fuente de Hipocrene (II 314, II 823), cuyo origen está relacionado con el mito de Pegaso.

Pero, sin duda, por encima de todos destaca el modesto Manzanares, situado justo en el centro de la obra, y las ninfas que en él habitan, presentes algunas en relatos pastoriles (Cloris, Finea, Fílida), otras en relatos míticos (Amaltea) (V 163-171), que se presenta como un río elevado a categoría mítica. Esta silva quinta ofrece una extensa convocación del río Manzanares (V 114-145), haciendo saber cómo Apolo convoca a los «ingenios raros» al monte Helicon. Esta convocación se asocia con los hijos de la ciudad que baña, Madrid, y con su hijo más preclaro, Lope:

«Ninfas de Manzanares» –dijo el río–,
 «Apolo llama los ingenios raros
 a las cortes del monte de Helicon.
 Yo, pues, que tanto de mis hijos fio,
 quiero que me digáis los más preclaros
 que pueden ascender a su corona,
 si bien en diferentes facultades,
 pues ríos y ciudades
 de toda España envían
 los que sus doctas academias crían,
 que no importa que sean diferentes
 en profesión, pues creo
 que todos los ingenios eminentes,
 por tener, como veis, distinto empleo,
 no escriben en poética armonía,
 que no por ignorar que es la poesía
 un arte que, constando de preceptos
 se viste de figuras y conceptos;
 que quien apenas tiene
 noticia de las ciencias,

como se ve por tantas experiencias,
 a ser milagro raras veces viene.
 Decir, pues, ninfas mías,
 pues veis que al decretado
 término fijo con precisos días,
 no es bien que falte, a quien el Cielo ha dado
 con manos liberales,
 Propercios, Juvenales y Marciales,
 Claudianos y Prudencios,
 Aristófanos, Plautos y Terencios;
 ¿quién será digno del honor que espero?,
 que, como padre soy, todos los quiero.»

El Manzanares, también mitificado en otra obra de Lope, el *Isidro*, volverá a ser mencionado, como en VI 238-241: «Y diles Manzanares / a griegos y latinos / que vengan peregrinos / a rendir a su templo».

Y junto a los ríos, la Península Ibérica presentada como Hesperia (I 298-299), anterior al nombre latinizado de Hispania, por estar situada al Occidente del mundo conocido, y los montes, además por supuesto del Parnaso. El monte Helicón o Heliconia (I 25, VIII 385) en Beocia, lugar favorito de las Musas, en una de cuyas laderas estaba Ascra, de donde era natural Hesíodo; los montes Pimpla, que se creía situado en Macedonia, en cuya base había una fuente dedicada a las Musas, y el Bibetro, dedicado a los dioses (I 85); el Calpe (II 536), actual Peñón de Gibraltar, conocido en la Antigüedad como la columna de Hércules; el Hibla (II 835), en Sicilia, considerado como un espacio paradisíaco; el Pindo (VII 483), monte consagrado a Apolo y a las Musas (cf. Verg. *eclog.* 10); el Pangeo (VIII 580); la cordillera del Erimanto (V 297-300), en Arcadia, famosa por ser la guarida del jabalí al que dio muerte Heraclés; y el Guadarrama (IV 93-100), comparado con distintas imágenes clásicas.

Otros lugares de la geografía clásica mencionados y utilizados por Lope son Tebas (I 722), una de las ciudades más antiguas de Grecia; Delos (II 480), pequeña isla del mar Egeo, lugar de nacimiento de Apolo, y Lesbos (VIII 584-586), la mayor de las islas, patria de destacados poetas como Safo y Alceo; Estrofades (X 321), islotes en el mar Jónico; Mantua (III 103-104), patria de Virgilio; Roma (V 645), en una referencia a su fundación mítica por Rómulo y Remo; Escitia (IX 89), «región septentrional», opuesta a Libia; Acaya (X 826), región situada en una franja del Peloponeso; y en nuestro país Cádiz, a la que se alude en una extensa perífrasis (II 1-4) refiriéndose a ella como «colonia inmortal de los romanos»; Zaragoza (II 727), mencionada a propósito del Ebro, a la que llama «ciudad Augusta»; y Mérida (II 822), a la que califica de «antigua». Finalicemos este anárquico recorrido geográfico con referencias al Coliseo (III 44-45), al Liceo (VII 574), al Arimaspe³⁷ (X 11-13) y los Aglauros³⁸ (X 785).

³⁷ Lugar legendario de los arimaspos situado en las regiones septentrionales cuyos habitantes tenían, según Plinio (*Nat.* 7), un solo ojo en la frente y luchaban con los grifos para arrebatarles las riquezas de que estos eran guardadores.

³⁸ Lugar sagrado del bosque donde los jóvenes atenienses juraban ante Aglaura, hija del rey Acteo, esposa de Cécropo, que se representa con la parte superior del cuerpo humano y la inferior de serpiente.

3.5. *VARIA*

Vamos a incluir en este último apartado algunas cuestiones de *realia*, en un sentido amplio, que nos han parecido significativas. Podríamos insistir en cuestiones tales como alusiones a coturnos (I 194) y corifeos (I 720), o a la piedra blanca (IV 31), símbolo para marcar un día glorioso o afortunado en el imaginario de la Antigüedad; pero vamos a limitarnos a dos cuestiones íntimamente relacionadas con la contemporaneidad de Lope y que tienen destellos clásicos.

En primer lugar, y como ya hemos puesto de manifiesto anteriormente, el tópico del arte como imitación de la naturaleza. Se relaciona con la polémica sobre la dignidad de la pintura, de la que se hace eco, por ejemplo, Vicencio Carducho en los *Diálogos de la pintura*, que incluyen una silva publicada tres años después del *Laurel* y titulada «Silva en la que celebra Lope de Vega la excelencia de la Pintura en ponernos delante todo lo pasado y que ha consumido el tiempo». En la silva novena leemos (116-133):

Dos cosas son al hombre naturales:
o pintar o escribir en tiernos años,
que plumas y pinceles son iguales;
después con desengaños,
o por ocupaciones y accidentes
emprenden facultades diferentes,
que no ha faltado en suma
a la infancia jamás carbón y pluma.
No faltaron con ellos los pintores,
arte divino y estimado en tanto
de reyes y señores,
admiración y espanto
de la naturaleza
misma, que ve copiada su belleza
con viva emulación de sus colores,
los retratos con alma,
y que ponen los pájaros en calma,
las espigas, las frutas y las flores.

La otra cuestión se relaciona con uno de los episodios autobiográficos que salpican la obra: su disputa con José Pellicer de Salas³⁹, que no fue, ni muchos menos, la única. Casi en el centro del *Laurel* (silva V) y al final (silvas VIII y IX), a veces entre líneas, otras abiertamente, se dirige el ataque contra José de Pellicer. Lo causa en parte el empeño de Lope por ser nombrado Cronista del Reino. La última vez que el prestigioso puesto quedó vacante en 1629 lo obtuvo el joven y hábil Pellicer, con tan

³⁹ Para este particular, cf. Carreño (2007, pp.56-70), Iglesias Feijoo (2001), Marcos Álvarez (1986) y Rozas, «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)» (1990, pp.133-168).

solo veintisiete años; Lope tiene entonces sesenta y siete y tal puesto le es negado por tercera vez. La relación entre ambos se extiende entre 1629 y 1634 y en el centro del encono personal está el *Laurel de Apolo* de Lope, y el poema de Pellicer, también en silvas, titulado *El Fénix y su historia natural, escrita en 22 ejercitaciones, diatribes o capítulos*, ambas publicadas en 1630. Pese a imprimirse la obra de Lope poco después del *Fénix*, Pellicer tenía también conocimiento de que Lope se había mofado de él en dicho texto, como manifiesta en la dedicatoria de su obra que dirige a Méndez de Haro.

El ataque de Pellicer se enmascara bajo sutiles paronomasias: Lope es asociado con un lobo que muerde al *Fénix* y trae a colación un epigrama de Marcial (Mart. *epigr.* 6,79) donde se asocia *lupus* con *felix*:

*Tristis es et felix. Sciat hoc Fortuna cauto:
Ingratum dicet te, Lupe, si scierit.*

«Estás triste y eres afortunado. Procura que la Fortuna no se entere.
Dirá que tú eres un desagradecido, Lobo, si se entera».

Y luego se relaciona con el arcaísmo *Vegadas* y con el nombre de *Carpio*, cuya etimología latina (*carpere*) significa «despedazar». La imagen con que Pellicer caracteriza a Lope, en aguda derivación etimológica, es la de ser un lobo. Y la asociación del apellido Carpio (*carpere*) la trae de nuevo a colación citando el *Pro L. Balbo Oratio* de Cicerón (Cic. *Balb.* 57):

More hominum inuidet, in conuiuiis rodunt, in circulis uellicant: non illo inimico, sed hoc maledico dente carpunt.

«Murmuran, como es costumbre entre los hombres, desacreditándole en los festines, maldiciendo de él en los corros; clavándole el diente en su reputación, no tanto por rencor como por gusto de zaherir».

Sutil respuesta tuvieron estos empellones, enmascarando en clave mítica hirientes alusiones a la genealogía de Pellicer, como el ataque que se enmascara bajo la fábula de Marsias y Apolo, el feroz sátiro que desafía al dios de la música, presente en la silva VI (451-470). La referencia a la osadía de los osos (Ossau es el segundo apellido de Pellicer), a sus pieles (Pellicer) cubiertas de «espesas cerdas», al temor a los lobos (Lope), al dios Mercurio, asociado con el comercio, pero también con el engaño, y finalmente a su padre Argemifao, una variante de «aljemifao» («vendedor ambulante, buhonero»), degradar las ínfulas de nobleza de Pellicer. Pero es en la silva quinta donde el ataque cobra más contundencia, incluso de manera directa (V 565-618):

viendo funestamente acompañada
del niño entre los brazos defendido,
la ninfa Pellicer de su marido:
que así con propiedad llama el latino
lo que llama «combleza» el castellano,
habiendo sido Júpiter tirano

de su inocencia con poder divino.
 ¡Oh Marcial español, en paz reposes!
 ¿Qué dijeras si un hombre te contara
 que descendía de los altos dioses
 y de tan gran mentira se alabara?
 ¡Qué epigrama gozáramos agora!
 Mas pase, en tanto que Calisto llora,
 la inhumana crueldad, que no divina,
 de Juno, que matarla determina;
 pues sin mover su pecho el tierno lloro
 del bello infante y de la madre triste,
 asida del cabello que resiste,
 siembra en la tierra las guedejas de oro.
 Tanto pierden los celos el decoro
 a las mismas deidades de los cielos,
 que aun son infiernos en los cielos celos.

Con lágrimas pedía
 piedad Calisto a Juno,
 cuando el ruego importuno
 que vencerla porfía
 correspondió más fiera tiranía;
 pues, para que a ninguno
 ser pudiese agradable
 y viviese en estado miserable,
 en Osa la convierte,
 mayor crueldad que si la diera muerte.
 Huye la ninfa por el bosque y deja
 con lamentable queja
 el niño, que se espanta de la boca
 cuanto con ansias últimas le toca;
 y cuando se la imprime,
 el alma dentro de las pieles gime,
 que al toro de Perilo se parece;
 el infante se encoge y estremece,
 y forma injusta queja
 de quien le dio la vida que le deja,
 viendo los miembros yertos
 de espesas cerdas rígidas cubiertos,
 de cuyas pieles vienen
 los animales que hoy su nombre tienen.
 ¡Oh fábula, oh moral filosofía,
 tanta fue de los osos la osadía!,
 aunque por Licaón, según escriben,
 siempre con miedo de los lobos viven;
 no por la boca, a su temor oscura,
 mas por la aguda vista,
 que no hay tiniebla que su luz resista,
 ni piel de oveja de su voz segura.

Es el primer ataque directo contra Pellicer en el *Laurel*: «la ninfa Pellicer». Cuando la ninfa Calisto, seducida por Júpiter, tiene que arrostrar las iras de Juno, Lope la llama entonces «la ninfa Pellicer de su marido». El término «combleza», según el *Diccionario de Autoridades*, hace referencia a «la manceba del hombre que es casado y que la tiene dentro de su casa y a la vista de su mujer. Es voz antigua. Lat. concubina, *Pellex -icis*». Lope contesta a Pellicer citando a Marcial porque, como acabamos de ver, con Marcial lo ataca él, y Lope se burla de las pretensiones de descender de alta alcurnia («de los altos dioses»), pues Pellicer presumía de apellidos de abolengo, añadiendo a su nombre toda una retahíla: Pellicer Salas Ossau Tobar. Se apoya Lope en el vocablo latino *pellex*, o mejor *paelex*, que deriva en el pseudolatino «pellicer». Y también se burla con la referencia a la «osa» del otro apellido, Ossau, y del miedo a los lobos, a Lope. Muchas son las referencias veladas a esta disputa que podemos encontrar, pero sirva el pasaje citado como muestra final.

¿Qué otra cosa hay tras todo esto que el deseo de fama? La búsqueda de la creación y el control de una imagen favorable y dominante de la atención de los demás.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Lope explota varias fuentes: acude, sí, a libros de referencia, a polianteadas, pero tiene asimilado un rimero de cultura clásica y obra con poderosa originalidad. ¿Por qué no decir que los nombres que en los viejos poetas de Grecia tenían un hondo sentido religioso y en sus sucesores griegos y latinos un valor simbólico y exaltador de las fuerzas de la naturaleza, aquí, en Lope, ya no son, quizá, más que piezas ornamentales y retóricas?

Pero este sentido ornamental y retórico todavía guarda otra significación extrínseca: el contento del poeta de sentirse inscrito en la gloriosa tradición poética greco-romana y de alardear de su erudición. Esos nombres, para el poeta —y para el lector—, tenían dentro de sí como una resonancia de eterna hermosura, prestigio, un poder de evocación del riquísimo patrimonio poético recientemente recobrado; y la propia geografía de los antiguos sobrevivida, y a veces superpuesta a la moderna. En suma, escritura «contra la muerte y el olvido».

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, J.L. (1980²), «Lope de Vega. Su vida. Obra no dramática», en *Historia de la Literatura Española. II. Época Barroca*, Madrid, Gredos, pp.196-334.
- BEARDSLEY, TH.S. (1970), *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Duquesne University Press.
- BRITO DÍAZ, C. (1998), «La memoria de la fama: escrituras de Lope de Vega contra la muerte y el olvido», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp.299-308.
- CALVO SERRALLER, F. (1981), *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

- CARREÑO, A. (1992), «Lope de Vega: poesías y prosas», en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, pp.94-106.
- CARREÑO, A. (2004), «El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles», *Bulletin Hispanique* 1, 103-128.
- CARREÑO, A. (2007), cf. LOPE DE VEGA.
- CHEVALIER, M. (1976), *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- COSSÍO, J.M. DE (1998), *Fábulas mitológicas en España. I*, Madrid, Istmo.
- CRISTÓBAL, V. (1985), «Una reminiscencia del *Moretum* en el *Isidro* de Lope de Vega», *Estudios Clásicos* 89, 379-390.
- DIXON, V. (2005), «La huella en Lope de la tradición clásica», *Anuario Lope de Vega* XI, pp.83-96.
- GÁLLEGO, J. (1972), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar.
- GREEN, H.O. (1969), *España y la tradición occidental. El espíritu castellano desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 4 vols.
- GUILLORY, J. (1990), «Canon», en F. LENTRICCHIA-TH. MCLAUGHLIN (edd.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, University of Chicago Press, pp.233-249.
- HARRIS, W.V. (1991), «Canonicity», *Publications of the Modern Language Association of America* 105, 110-121.
- HERNÁNDEZ MIGUEL, L.A. (2005), «Recepción de las literaturas clásicas en la española del Barroco y del Neoclasicismo», en *Transmisión y recepción de la cultura clásica*, http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/culc/tema_1.asp#pervivencia, Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, S.L.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2001), «Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra con Pelli- cer», en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos, pp.171-187.
- INFANTES, V. (1988), «De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp.243-257.
- JAMESON, A.K. (1936), «Lope de Vega's knowledge of classical literature», *Bulletin Hispanique* 38, 444-501.
- JAMESON, A.K. (1937), «The sources of Lope de Vega's erudition», *Hispanic Review* 5, 124-139.
- LOPE DE VEGA (1961), *Obras escogidas. Poesías líricas. Prosa. Novelas*, Edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar.
- LOPE DE VEGA (2007), *Laurel de Apolo*, Edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ BUENO, B. (ed.) (1991), *La silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ POZA, S. (2000), «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola* IV, 191-214.
- MARAVALL, J. A. (1980²), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- MARCOS ÁLVAREZ, F. DE B. (1986), «Las invectivas del *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, vol. II, pp.247-258.
- MONTESINOS, J.F. (1967), *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya.

- OROZCO DÍAZ, E. (1980), «Características generales del siglo XVII», en J. M^a DÍEZ BORQUE (ed.), *Historia de la literatura española. II*, Madrid, Taurus, pp.391-522.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. (1990), *Lope de Vega*, Barcelona, Teide.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2003), *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid.
- PÉREZ IBÁÑEZ, M^aJ.-ORTEGA VILLARO, B. (2005), «Los motivos clásicos en la prosa y la poesía», en J. SIGNES CODOÑER et al. (edd.), *ANTIQUAE LECTIONES. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 447-453.
- POZUELO YVANCOS, J.M^a & ARADRA SÁNCHEZ, R. M^a (2000), «La tradición grecolatina», en *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, pp.173-187.
- PROFETI, M.G. (2002), *Per una bibliografia de Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kasel, Reichenberger.
- ROZAS, J.M. (1983), «Lope de Vega: poesías y prosas. Introducción y Bibliografía», en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 123-140.
- ROZAS, J.M. (1990), *Estudios sobre Lope de Vega*, Edición de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra.
- RUIZ PÉREZ, P. (2004), «En los inicios del canon lírico áureo», *Voz y Letra* 15.1, 25-52.
- SAINZ DE ROBLES, F.C. (1961), cf. LOPE DE VEGA.
- VALERA JÁCOME, B. (1981), *La prosa barroca en el s. XVII*, Madrid, Cincel.
- VÉLEZ-SAINZ, J. (2006), *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor.
- VOSTERS, S.A. (1977), *Lope de Vega y la tradición occidental*, Madrid, Castalia, 2 vols.
- VOSTERS, S.A. (1987), «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza», *Edad de Oro* VI, 267-285.
- WARDROPPER, B.W. (1983), «Temas y problemas del Barroco español», en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, pp.5-48.
- YATES, F.A. (1966), *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Kegan Paul.