

“ODORE ENECAT SVO” : LOPE DE VEGA Y LOS EMBLEMAS

CARLOS BRITO DÍAZ
Universidad de la Laguna

La poesía de esta edad
a mi intento se acomoda
que es jeroglíficos toda.

Justa Poética a San Isidro (1620)

La seducción barroca por la percepción visual y la concepción de un nuevo lenguaje artístico, orientado hacia la eficacia y hacia la persuasión, se convierten en preferente recurso de concienciación de los arracimados hombres y mujeres en plazas, puertos, calles e iglesias, asistentes al frutivo ceremonial¹ que se fue acomodando en la vida toda, no sólo en calidad de circunstancial auditorio sino también como implicados receptores, como testigos privilegiados del esencial *theatrum mundi*, eclesiástico y monárquico, que es el espacio social de la ciudad “*resemantizada*”². Espectáculo donde conviven lo pictórico y lo epigráfico bajo especies semióticas mixtas, incorporadas a la fiesta de modo consustancial y plena inherencia: lo icónico y lo lingüístico suscitan singulares formas de figuración que vienen a representar, no obstante, la paradójica aplicación de la vencida y adulterada fórmula horaciana, suficientemente estudiada³. Sobre el escenario de fingidas arquitecturas, como un recurso más de la tramoya escénica y en apoyo de la simbología gestual de aquellas fastuosas *jornadas* de la Corte, aparecen “efímeras construcciones repletas de *empresas*, jeroglíficos, emblemas, alegorías y versos latinos o castellanos, en las que colaboran arquitectos, pintores, escultores y poetas”⁴, destinadas al olvido inmediato, a la depredación de las gentes, a algún grabado o estampa de tosca factura o, en el mejor de los casos, al discurso *ekphrástico* de las *Relaciones*, por/en quienes sobreviven. De este modo tarjetas, festones, cartelas, túmulos, sepulcros, catafalcos, arcos triunfales, piras o paredes públicas se llenan de inscripciones, “letras” y “letroides”⁵ en solidaria correferencia con las

representaciones plásticas que acompañan. No es casual el interés de nuestros escritores por la literatura epigráfica, como complemento de túmulos, piras o lápidas⁵. Todo un estallido de “poesía visual”⁷, y “figural”⁸ integra estas “fábricas” interdisciplinares tan suntuosas como perecederas, que sustraen a la emblemática, al juicio de A. Egido, “de los restringidos cotos humanistas para hacerse popular en las fiestas públicas”⁹. Desde esta doble perspectiva se acerca el Fénix al mundo de la Emblemática: por un lado, su insaciable y eterna pretensión a la Corte lo llevó a ser testigo y partícipe del festival barroco callejero en las Fiestas de Denia¹⁰, del teatro ceremonial que se inicia en 1611 con el compromiso de otras dobles bodas regias¹¹ hasta la llegada de la “francesica” a Madrid, para cuya Entrada el Concejo decidió

acudir a la máxima autoridad entonces en materia de espectáculos, nada menos que al gran Lope de Vega, para que éste, por un parte, con su probada experiencia les diese el visto bueno, y, por otra, valiéndose de su invención, completase los carros componiendo los versos y rótulos que habían de llevar¹².

González de Amezúa también anota que el *Memorial* de Francisco de Urbina recoge la descripción de las simbologías de los Carros alegóricos, “como lo daban a entender para mejor inteligencia suya las letras o motes explicativos que al pie de cada uno [de los jeroglíficos pintados] se leían en sobrio latín y verso castellano” compuestas al efecto por el Fénix¹³. La correspondencia con su valedor, el Duque de Sessa, ofrece aspectos de la labor “gacetera” que Lope debió ejercer cuando relata a aquel desterrado en Valladolid) las fiestas, juegos, cañas o comedias con que el Duque de Lerma agasaja a Felipe III, como lo prueban las cartas del verano de 1611 en referencia a las solemnidades de la Octava del Corpus, organizada por la Hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento¹⁴: la fiesta se celebra con altares ricamente adornados de jeroglíficos y alegorías compuestas por Lope. Por otra parte, las Academias¹⁵ literarias representaron un segundo ámbito de proyección emblemática, no por restringido, de menor alcance social: la comparecencia de nuestro poeta en algunas de ellas¹⁶ lo hizo sabedor de los variados ejercicios o “asuntos” de tales conciliábulos, entre los que se cuenta la composición de enigmas, jeroglíficos o emblemas de airada competencia¹⁷. Todo ello se vio alimentado por la convocatoria frecuente de Justas o Certámenes Poéticos¹⁸, auspiciados no sólo desde las Universidades o Ayuntamientos sino también desde estos círculos intelectuales. Lope de Vega, atento siempre a estas “citas de ingenios”, participa en las de Toledo (1605 y 1608)¹⁹, Madrid (1614)²⁰ y nuevamente en Madrid (1620 y 1622)²¹. Con la primera, el Fénix afianza el radio de acción de sus influencias cortesanas y de su magisterio poético: se le encomienda la confección del Cartel y todo el ceremonial fue responsabilidad suya; si bien no redacta la *Relación*²² correspondiente, supervisa su redacción e incluye una composición en hexasílabos latinos y su sentido en castellano con seis octavas reales, para poner al frente de la misma²³. Tampoco realiza la *Relación* de la Justa Poética de 1608 pero fue el verdadero inspirador y obtiene dos premios, amén de exhibir ya a algunos de sus heterónimos poéticos²⁴. En la Justa de 1614, Lope cede terreno y laurel poético a sus amigos pero su intervención no deja de ser determinante: actúa como Secretario del Jurado y redacta el cartel, designando temas y premios.

En estas Justas no faltaba el “obligado” apartado de composición de un jeroglífico, una empresa, un emblema, un enigma o, en todo caso, la glosa de alguno de ellos²⁵: aunque en la celebrada en Toledo en 1605 no incluye “certamen” alguno sobre elaboración de emblemas o empresas, en la de 1608 vemos glosar a Lope / María de Sarabia una empresa²⁶. Un creciente ejercicio emblemático dispone la de 1614, cuyo VI Certamen premia “Al que mejor Geroglífico truxere a nuestra Santa Madre”²⁷. Además, en el romance que sigue al Cartel, Lope desliza una de sus fuentes emblemáticas en el doble juego de justa guerrera y justa poética con ingeniosas equivalencias (“armerias / conceptos; paredes / versos; celada / canciones; peto / glossa; manopla / otauas; gola / soneto; esquinelas / romance”), para rematar

... en Hieroglificos varios
 las escarcelas de azero.
 Qual consulta a Garcilaso,
 donde sus pastores tiernos
 se lamentan en canciones
 de sus amorosos zelos.
 Qual para empresas, y Enigmas,
 al Iovio por sus preceptos²⁸.

El Fénix propone un enigma que explica en el romance “Declaración de Doña Clementa de Piña”, donde recurre a la consabida *ekphrasis*: “pintóse la Santa descalza puesta sobre un axedrez, y en él las letras A. B. C. Tenía la Santa vna trompeta en la boca, y vn dado en la mano”²⁹. Giovio no es la única fuente emblemática de Lope: Entrambasaguas afirma que pudo conocer la traducción española de la obra de Alciato realizada por Bernardino Daza³⁰, cuyos Emblemas CXI y CXII (símil amor-abeja) cita:

Si la aveja quema y pica
 a los que castran colmenas
 se lo preguntad Velardo,
 o amor del Alciato Emblema³¹.

Si modesta fue la aportación de Lope en los festejos consagrados a la Beata en Barcelona con un ramillete de villancicos³², la intervención en las Justas de Beatificación y Canonización de San Isidro es trascendental y polifacética. En ellas, según Entrambasaguas, el Ayuntamiento de Madrid “le encargó la organización [...], la lectura pública de los poemas seleccionados y la redacción y publicación de las relaciones correspondientes”³³. No actúa de juez ni de secretario pero ello no es óbice para extender el absoluto control a todas las actividades y demostrar, a la postre, la rotunda hegemonía social de su tenaz proyecto poético. Así pues vemos, en la de 1620, al diligente Lope componiendo el Cartel (que en la Justa de 1622 incorpora una figura simbólica a cada uno de los diez anunciados “Combates”), convocando “certámenes” o temas, redactando normas, asignando premios, traduciendo composiciones latinas, describiendo jeroglíficos, presentando poemas propios, leyendo los de los agraciados, redactando la Relación donde inserta una breve suma biográfica del beato y, por

si esto no bastara, cometiéndolo la pirueta lírica de escindir en el recién bautizado heterónimo Tomé de Burguillos. El mismo crítico supone además que Lope no sólo describe y traduce casi todos los jeroglíficos presentados al VI Certamen, sino que además es autor de los dibujos³⁴ o, al menos, de sus bocetos (como volverá a suceder, dos años después, en la Justa de la Canonización³⁵ con los cinco jeroglíficos que concurren). La mayor trascendencia de esta última, donde no sólo se elevaba a los altares al santo madrileño sino a cuatro más (Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Felipe Neri), agudizó la gestión del Fénix, que desarrolla otras funciones emblemáticas paralelas a las de la propia Justa: fue el autor “de algunas de las inscripciones en latín y en castellano que figuraban en los monumentos y altares conmemorativos, y acaso de otras que aparecen anónimas y no se adjudican a ningún autor”³⁶. No podemos olvidar el protocolo restante de las celebraciones adyacentes de las que Lope tuvo lógico conocimiento de primera mano: nos referimos a los desfiles, procesiones, ceremonias o carreras de cañas donde no falta el exhaustivo y minucioso inventario de simbologías, divisas, jeroglíficos, elementos heráldicos, epigrafas, insignias o auténticos emblemas que ostentaron vestimentas, arcos, altares, portales, pirámides, pedestales, naves o carros alegóricos, estandartes, doseles, blasones y demás “fábrica” de las Fiestas, cuya prolija descripción nos sitúa en el gran “pintor de los oídos” que la relación de semejante efemérides exigía³⁷. La competencia iconográfica del Fénix viene avalada por su afición pictórica³⁸, por su relación personal con pintores y escritores-pintores³⁹, por la conciencia plástica de muchos pasajes de sus obras⁴⁰ y por el trato con grabadores⁴¹, que promueven en él una intención acusada de solidaridad pictográfica: de ahí que sea él mismo quien trace los diseños, ajustándolos a la letra, o que traduzca las inscripciones latinas en sentido castellano. Por otra parte, la casilla de la calle de Francos albergaba no pocas piezas artísticas y, como indica Amezúa, “algunos alegóricos jeroglíficos que le compondrá Francisco Rómulo [...], afición que se extiende a encargarle otros alusivos a la Casa de Córdoba, la de Sessa, su mecenas”, que constituyen auténticas empresas⁴².

Desde el punto de vista editorial, las obras del Fénix también obedecen a la evolución ornamentalista que sufren las portadas del libro barroco. El frontis adquiere carácter arquitectónico y no faltan “retablos y frontones, escudos y emblemas, filacterias y retratos, columnatas y divisas que recargan la decoración hasta el límite”⁴³, cuya elaboración da pie a un conjunto programado de apoyaturas icónicas al título de la obra, al nombre del autor, a la dedicatoria y al año y lugar de edición⁴⁴. Se añade con frecuencia el retrato del autor, coyuntura que Lope aprovecha para promocionar un efectiva iconografía simbólica que se remonta a los catálogos emblemáticos usuales. Desde sus primeras obras⁴⁵, observamos la tendencia emblemática de los retratos que aparecen en los preliminares: el primero conocido es el grabado en madera de la edición príncipe de *La Arcadia* [Madrid, 1598] (Fig. 1), donde una caña y una serpiente enlazadas orlan a un Lope brioso y engolado y le otorgan la inmortalidad estipulada en los repertorios iconológicos⁴⁶. Este retrato, que aparecerá en la segunda edición de la novela y en la primera del *Isidro* un año después⁴⁷, es coetáneo con el que incorpora el motivo heráldico de las diecinueve torres, blanco de sátiras



Fig. 1. Grabado de La Arcadia, Madrid, 1958.

gongorinas y cervantinas pero eje de una invención genealógica, según demuestra Warren T. McCready⁴⁸. Sus veleidades de grandeza, su manía nobiliaria o su incongruente asociación con Bernardo del Carpio no ocultan un nutrido conocimiento del arte del blasón, del que tanto se ha alimentado la Emblemática y que, al parecer de Francis Salet, tal vez sea su práctica más antigua⁴⁹. Uno y otro se completan con motes más cercanos al espíritu de la empresa que al del emblema. Bastante reproducido (en la edición de *La hermosura de Angélica con otras diversas Rimas* y al frente de *La Dragontea* y *El Isidro* en 1602) fue un grabado en madera de mayor voluntad emblemática y compositiva: la figuración arquitectónica del óvalo acumula los extremos simbólicos de la calavera y el mote con el escudo. En el duplicado al frente de *La Dragontea* se añade un dístico latino: “*Sat potuisset manum miram pinxisse figuram / quod latet in docto pectore nulla potest*” [Basta que una mano haya podido pintar una admirable figura; sin embargo lo que se esconde en el corazón de una persona instruida ninguna lo puede]. El mismo retrato se reproduce en un ejemplar de la edición

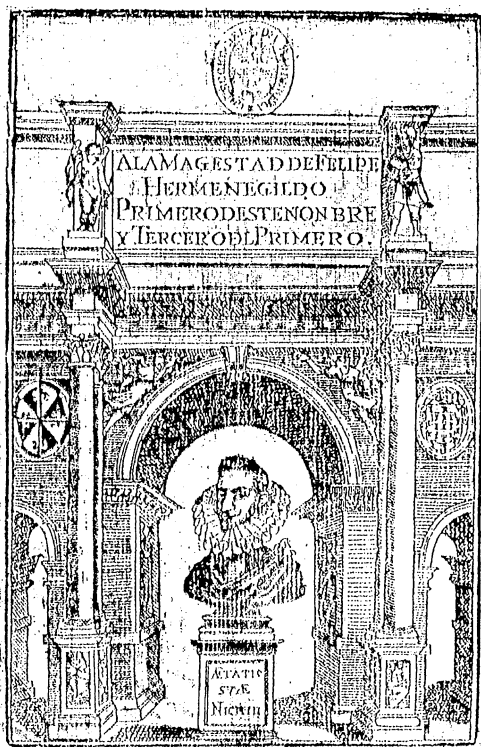


Fig. 2. Grabado de Jerusalén conquistada, Madrid, 1609.

príncipe de *El peregrino en su patria* [Sevilla, 1604], con la adición alrededor del marco de una sentencia dividida en tres partes: “*Nihil prodest —adversus invidiam— vera dicere*” [Contra la envidia de nada sirve decir la verdad] y otro texto en condición de *captatio benevolentiae*: “*Quid difficilius quam referire quod sit omni ex parte in suo genere perfectum?*” [¿Qué hay más difícil que hallar cosa en su género del todo perfecta?]. En ellos asoma el airado reproche del Fénix, siempre a la defensiva permanente ante sus detractores. Para la edición de la *Jerusalén conquistada* [Madrid, 1609], el “programa iconográfico” del grabado (Fig. 2) condice con el argumento de la obra y, por ello, sus motivos esbozan con clara función analéptica el sentido de la misma⁵⁰: el concepto de perspectiva y la índole escultórica insertan al busto de Lope, con extravagante mezcla indumentaria, en una afirmación soberbia de su talento (“*Aetatis suae nihil*”), doblemente custodiada por dos famas al vuelo y por la doble dignidad heráldica (propia e inquisitorial). En un plano superior un amorcillo y un guerrero anuncian, desde sus capiteles, la doble identidad de la epopeya. La disposición de un mayor cuadro retórico viene a subrayar la alta estimación en que Lope tenía a



Fig. 3. Grabado de Laurel de Apolo, Madrid, 1630.

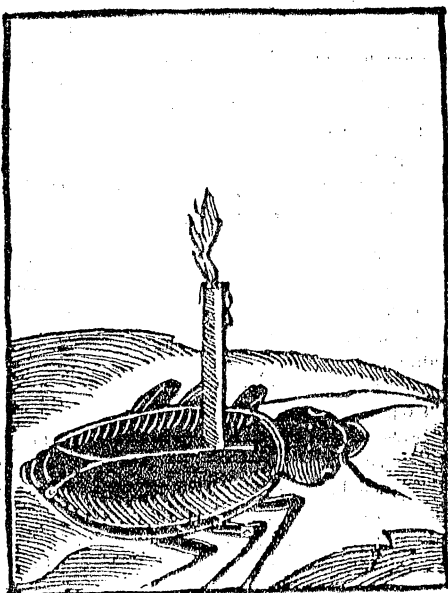
su ambicioso poema. La mejora técnica implicará, como contrapartida, una simplificación de los motivos emblemáticos: el grabado en cobre por Pedro Perret al frente de los *Triunfos divinos, con otras Rimas Sacras* [Madrid, 1625] indica una depuración de los valores ornamentales en consonancia con la proyección espiritualizada de la obra, desviación religiosa que afecta a la letra del mote, teñido de senequismo: “*Simplicius longe posita miramur*” [Admiramos más sinceramente a distancia]. Sólo el laurel preserva la gloria personal, frente a la sobriedad de expresión e indumentaria. También en cobre pero obra del grabador Juan de Coubes es la estampa que acompaña al *Laurel de Apolo* (Fig. 3). El poeta se representa con el hábito de San Juan, con una sobrecarga textual con respecto al retrato: lema en escudete (“*Et urbi et orbi*”), inscripción en el marco del óvalo donde explícitamente se reconoce su hegemonía poética (“*No al alumno sino al Padre de las Musas*”) enfatizada en la *suscriptio* del tarjetón (“*Para Lope la Poesía fue la hija sagrada de las Musas: / ella puede desaparecer, sin embargo éste no*”). Frente al creciente y descarado narcisismo de los anteriores, el grabado



Fig. 4. Grabado de Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé Burquillos, Madrid, 1634.

(Fig. 4) de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* [Madrid, 1634] ilustra la imagen melancólica del vigor juvenil, enmascarado con la expresión paródica del Lope doblemente escindido (“*Vtrvmque*”): por un lado, el sacerdote desengañado, nostálgico y horaciano del ciclo *de senectute* y el jocoso heterónimo de su último disfraz autorial; por otro, el cómplice que hace detonar el desgastado cauce petrarquista y, al mismo tiempo, escribe “en seso”. Lope trabaja, concibe y proyecta con impresores y grabadores o, al menos, interviene en el trazado de las ilustraciones que campean al frente o en el interior⁵¹ de sus obras: otro tanto podríamos decir de sus portadas, donde la irrupción del componente emblemático hace efectivo en Lope todo un arte del “conceptismo visual”.

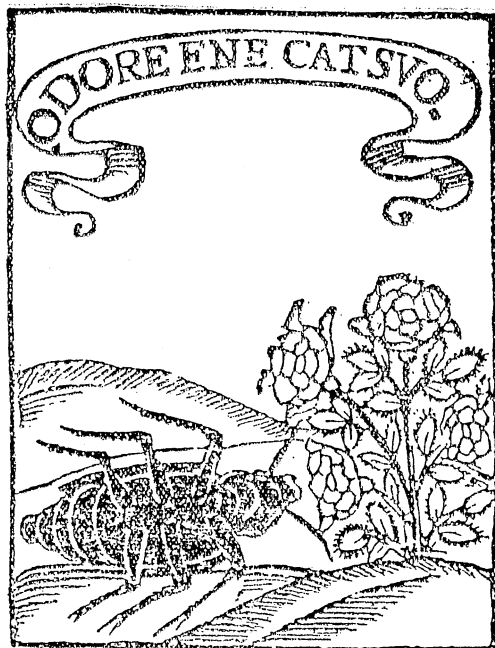
SVO SE LVMINE PRODIT



*Cui pueri dorso scarabei lumina figunt,
Nonne satis sese produit odore suo?*

Fig. 5. Emblema de la *Expostulatio Spongiae*, Madrid, 1618.

Sin duda alguna, fueron los episodios de dos sonadas polémicas epocales las que dieron rienda suelta, persiguiendo el liderazgo del ingenio compositivo, a la expresión emblemática como arma arrojadiza en la ciega dialéctica de las envidias. La primera contienda, cuyos incidentes historió Entrambasaguas⁵², enfrentó a Lope con Torres Rámila, tras cuya maledicencia gravitaba la insidiosa sombra del Suárez de Figueroa. La eficacia combativa que presentaba el género de los emblemas por la inmediatez de su fuerza visual fue la elección más acertada por el núcleo de los amigos del Fénix, para sentenciar, a modo de *trompe-l'œil*, la ridiculidad de sus adversarios. Los dos emblemas (Figs. 5 y 6) que incluye la *Expostulatio Spongiae* justifican una consciente elección de motivos alegóricos: el escarabajo para la ignominia y la rosa para la excelsitud⁵³: el primer emblema fustiga la insensatez y la mediocridad de los agresores (la luz de la vela aquí en clara antífrasis simbólica) con la implícita afirmación *in absentia* del Fénix; el segundo aparece estratégicamente situado tras la refriega onírica del *Oneiropaegnion* como rotundo “toque de gracia” sobre el vapuleado Rámila. La



*Scurax datus: Vega irrumptit Scurax in hortos
Fragrantis perijt victus odore Rosa.*

Fig. 6. Emblema de la *Expostulatio Spongiae*, Madrid, 1618.

iconografía de éste muestra al escarabajo abatido por el perfume de la rosa, al que da réplica la tosca filacteria cuyo mote consagra a la Vega florida del poeta: “*Odore enecat svo*” [“(Los) *fulmina con su olor*”]. En la vibrante recreación que de los elementos del arte renacentista lleva a cabo el creador barroco, nos encontramos con una desviación funcional de la Emblemática, ahora auxiliar de la parodia grotesca y demolidora. Esta nueva proyección del *ars emblemata*, que no se ajusta al obligado didactismo o consigna moralizante de su tiempo, viene a demostrar la no necesaria univocidad de sus objetivos pero plantea una vuelta a la estrechez social, dada su repercusión casi exclusiva en los dos círculos intelectuales enfrentados. Una enemistad no menos duradera³⁴ propició otro singular combate emblemático entre el cronista de los Reinos de Castilla, don José Pellicer de Salas, y el Fénix, a raíz de un cruce de alusiones, malquerencias y descalificaciones mutuas. El comentarista gongorino aprovechó una divisa de Lope al frente de su *Laurel* (“*Summa felicitas invidere nemini*” [La mayor felicidad es no envidiar a nadie]) para un punzante retruécano en sus *Lecciones* (“*Summa infelicitas invideri a nemine*” [La mayor infelicidad es no ser envidiado

por nadie]), aderezado con la empresa “*Ultrix invidiae modestia*” [*La modestia es enemiga de la envidia*] y los símbolos del erizo (Pellicer) y los lobos (Lope), para castigar la fatualidad de éste⁵⁵.

En sus obras menudean alusiones y noticias de lo emblemático, incorporadas como variantes *naturales* del propio discurso literario. En la Silva IX del *Laurel de Apolo* refiere, citando a Giovio, una de las leyes de composición de las empresas —el uso de una lengua diferente de la propia—. Los enigmas, como ingredientes de la narración pastoril, amenizan el cierre de los libros I y III de *El peregrino en su patria*⁵⁶ o las largas jornadas de amable concierto en que los *Pastores de Belén* reparten asuntos y disponen premios, siguiendo el protocolo de una Justa Poética, de las que Lope tanto sabía⁵⁷. Otro tanto sucede en las fiestas por las bodas de Salicio en *La Arcadia*⁵⁸. En el libro V de la misma novela, el itinerario de Anfriso y Frondoso, guiados por la maga Polinesta, sirve de pretexto para dar entrada a las descripciones emblemáticas de las artes liberales o largos ejercicios de verdadera ékfrasis pictórica. Tampoco faltan, en el conjunto de la producción no dramática del Fénix, breves pinceladas de divisas, blasones, adargas, petos e insignias de la heráldica divina y humana⁵⁹ o rápidos trazados en la descripción de atuendos, cifras, letras, inscripciones o motes⁶⁰ incorporados a la *escritura* del mismo mundo, como un gran texto que se abre ante nuestros ojos, ilustrado y codificado por los *emblemas-criaturas* que, semiológicamente, lo pueblan. El viejo espíritu de los herbarios y bestiarios medievales, que sirve de fuente a emblemistas, proporciona el catálogo “exemplar” del “libro del Creador”, cuyo saber se nos ha revelado a través de una *escritura cifrada*. El saber hermético que tanto apasionó a los antiguos vuelve ahora en el hallazgo decodificador de su ecuación reducida, el emblema o jeroglífico, que se desplaza, por hipertrofia didáctico-moralista barroca, a la “máquina del ingenio” y a la estilización conceptual. Lope no escribió ningún libro de emblemas y, sin embargo, sugirió la aventura epistemológica de un mundo concebido como la expresión *emblemática* de una realidad superior, que se presenta como un símbolo, como una alegoría que debe ser trascendida mediante el estudio. Este tópico ancestral que recorrió E.R. Curtius⁶¹ viene a celebrar la identidad de lo existente como “libro” o “memoria”, como “teatro” o “escuela”, en completa correspondencia analógica con el macrocosmos. En el emblema se (con)funden escritura y dibujo en una simbiosis sémica y gráfica, en una misma y única esencia *escrituraria* del libro hecho mundo y del mundo hecho libro. El interés emblemático de la obra no dramática de Lope va mucho más allá de las circunstancias puntuales de fuentes, citas, sucesos o variantes apuntadas: es casi una *intuición semiologizadora* de la existencia y de lo existente. Lope / Fénix sigue siendo, sin quererlo, emblema de sí mismo cada vez que regresa de la escritura desatada de sus cenizas...

RESUMEN

La vinculación de **Lope de Vega** con la **Emblemática** a partir de su incidencia en la obra no dramática, de su intervención en las Justas Poéticas y polémicas literarias epocales y la funcionalidad de los grabados al frente de sus ediciones justifica, en el Fénix, una conciencia interdisciplinar ligada al viejo tópico del *Liber Mundi*, para trazar una doble evolución: la del emblema, desde el reducto del conocimiento hermético como **escritura cifrada** por Dios, hasta la más pura forma del ingenio y la del creador barroco, desde su apetito epistemológico hasta su saciedad conceptista.

SUMMARY

This paper links Lope de Vega with the **Emblematic** on the basis of its incidence in his nontheatrical works, the fact of his participation in the Poetic tournaments and controversies of the time as well as the functionality of the engravings used as frontispieces in his publications. The Phoenix, as Lope de Vega was known, can be seen as possessing an interdisciplinary consciousness bound up with the old issue of the *Liber Mundi*. This can be traced in a dual evolution: that of the emblem, as the last refuge of a hermetic knowledge based on the **cypher** of God and the purest form of ingenuity; and that of the Baroque creator, from his epistemological hunger to his conceptual satiety.

RÉSUMÉ

Le lien de Lope de Vega avec l'Emblématique à partir de son incidence dans l'oeuvre non dramatique, son intervention dans les Joutes Poétiques et polémiques contemporaines et le fonctionnalisme des gravures à la tête de ses éditions justifie, chez le Fénix, une conscience interdisciplinaire liée au vieil topique du *Liber Mundi*, pour tracer une double évolution: celle de l'emblème comme le dernier vestige d'une connaissance hermétique basée dans l'écriture ciffrée par Dieu, jusqu'à la forme la plus pure du génie, celle du créateur baroque, dès son appétit épistémologique jusqu'à la forme la plus pure du génie, celle du créateur baroque, dès son appétit épistémologique jusqu'à sa satieté conceptiste.

NOTAS

- 1 El múltiple repertorio incluye la especulación de las fiestas tanto religiosas cuanto profanas (especialmente las áulicas), “las llamadas «grandes alegrías» (victorias, proclamaciones reales, entradas, esponsales, bodas, nacimientos, bautizos, etc., canonizaciones de santos, mojigangas teológicas, tomas de grado, máscaras, fiestas minervalas, etc.) o las luctuosas (óbitos, exequias, funerales, lutos, etc.)...” Vid. A. BONET CORREA, “La fiesta barroca como práctica del poder” *Diwan*, 5-6, 1979, p. 57. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, “La urbe y su metáfora: el espacio sagrado de la fiesta”, *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Junta de Castilla y León - Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1989, cap. I, pp. 35 y 36 divide a los “festejables” en dinámicos que “son la *entrada*, el *triumfo*, el desfile institucional, los *carros* y las corridas de toros”, frente a “unos núcleos de reposo aparente: el capelardente, los túmulos, las arquitecturas fingidas”.
- 2 La identidad de la ciudad como escenario simbólico implica una *resemantización* de las prácticas rituales, para proyectar “un elenco conceptual que pone sobre todo el énfasis en la recepción [...], y en el carácter ideologizador de la fiesta a cargo de los postulados de la Monarquía absoluta y la Contrarreforma”, según Juan F. VILLAR DÉGANO, “Espacio, tiempo y figuración en las «celebraciones» españolas del Barroco”, *Letras de Deusto*, 60, septiembre-octubre 1993, p. 47.
- 3 Entre otros, vid. M. PRAZ, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 12-13; J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984, especialmente cap. III y *passim*; Fernando CHECA y José Miguel MORÁN, *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1989, pp. 122-3; A. EGIDO, “Emblemática y literatura en el siglo de oro”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, p. 146; F. CALVO SERRALLER, “El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español” en, *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 195-6.
- 4 J. GÁLLEGO, cit., p. 131.
- 5 Distinguimos aquí ‘escritura significativa’ de ‘escritura no significativa’, esto es, grafemas con proyección semántica de meras graffias con exclusivo valor estético, *signos* gráficos frente a puros grafismos de exclusiva acentuación caligráfica, aunque, en ocasiones, también se aproveche la naturaleza pictórica de los propios caracteres en los *monumenta* como un reclamo suficiente, “diga lo que diga la pieza epigráfica” (F. M^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO, “Letreros y letroides en la

- temática artística”, *Archivo Español de Arte*, XLIV, n° 175, 1971, p. 260). Analiza este autor la incidencia del valor no sólo calológico sino simbólico y formulario que dichas pseudo-escrituras adquieren en una parte considerable de nuestra iconografía sacra y no sacra. Llenos de resonancias orientales o arábicas, representan la auténtica disolución de los límites entre pintura *escrita* o escritura *pintada* en la fase intermedia que oscila de la letra a la figura y viceversa. Se proclama con ello la suficiencia sugeridora del valor plástico de la escritura que nos conduce (como veremos) al ámbito de un viejo tópico, el del *Liber Mundi*, donde se interfieren escritura y pintura, esto es, para-escritura.
- 6 Merece especial valoración la incidencia que esta literatura alcanza en nuestros grandes autores: el estudio de sus propiedades revelaría una dimensión desatendida del exhorto demagógico tridentino y la función solidaria escritura / escultura o escritura / arquitectura, en una variante más del tópico citado, la escritura sobre piedra signando páginas del *libro de la inmortalidad*, donde conviven paradójicamente la gloria mundana y la contemplación de la inexorable mortalidad. Véase la serie de treinta y siete epitafios que incluye Lope en la segunda parte de sus *Rimas humanas* (*Colección de las obras sueltas así en prosa, como en verso, de frey Lope de Vega Carpio, del habito de San Juan*, Madrid, por Antonio de Sancha, 1776-1779, t. IV, ed. facsimilar, Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 389-401) que desde ahora citaremos siempre como *Obras sueltas*. O la larga serie de retratos en el Libro III de *La Arcadia*, ed. de E. S. MORBY, Madrid, Castalia, 1975, pp. 233-246, luego aprovechados en gran parte por MARINO (cfr. Juan Manuel ROZAS, “Lope en la *Galleria de Marino*”, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 221-256). Además Lope es autor del *Epigrama* destinado a la urna donde se custodia el cuerpo de San Isidro, con motivo de la Justa Poética de su Beatificación en 1620 (cfr. J. de ENTRAMBASAGUAS, “Las Justas Poéticas en honor de San Isidro...”, cit., p. 104).
 - 7 *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1977; *eiusdem*, “La poesía mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 617-629.
 - 8 En el volumen conjunto *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Comunidad de Madrid, Calcografía Nacional y Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993, editado con motivo de la exposición del mismo nombre, celebrada en los meses de febrero y marzo, se reproducen piezas de auténtico valor “caligráfico”, como son los sonetos acrósticos circulares “A la muerte de la Reyna Nvstra Señora Doña María Lvisa de Borbón” y “Al Rey N. Señor [Carlos II]” o el curioso “Soneto en Labyrintho”, de diseño en cascada, también dedicado a aquélla y que hubiera hecho las delicias de Apollinaire.

- 9 “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)”, *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, p. 15.
- 10 Celebradas por los dobles esponsales de Felipe III y la Archiduquesa Doña Margarita y el del Archiduque Don Alberto y la infanta Isabel Clara Eugenia (1599), donde Lope de Vega actúa en una mascarada —obra suya— representando a “Don Carnaval”. *Vid.* A. González de Amezúa (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, I, Madrid, Real Academia Española, 1989, reedic., p. 263 y ss.
- 11 Las proyectadas entre el rey Luis XIII y la infanta Ana Mauricia y la del príncipe don Felipe [IV] con Isabel de Borbón. Lope asiste, en la “jornada de Francia”, al canje de las princesas (*ibidem*, pp. 79-80)
- 12 *Ibid*, p. 89. El subrayado es nuestro.
- 13 *Apud* Amezúa, cit., I, pp. 90-91, donde además se relaciona el que quizá sea el primer emblema, conscientemente elaborado como tal, de Lope: a los dibujos de un sol y una luna se han superpuesto los respectivos heraldos (el león y la flor de lis) para representar la alianza hispano-gala y sirven de cuerpo para el siguiente mote y suscriptio: *Congregati svunt in vnum Principes terrae*. Juntos este sol y luna / el poder de tierra y mar / no lo pueden eclipsar.
- 14 Lope había sido recibido como cofrade el año anterior en ésta, que después se llamó del “Oratorio de la calle del Olivar” (Cayetano A. DE LA BARRERA, *Nueva biografía de Lope de Vega*, I, B.A.E., t. CCLXII, Madrid, Atlas, 1973, p. 118 y nota al pie), aunque también figura en la otra existente en Madrid, la impulsada por Jacobo o Jacome de Gratiis, posterior a la otra pero que acoge antes a Lope: desde 1609 ya figura en la conocida como “del Caballero de Gracia” (Jaime SÁNCHEZ ROMERALO, “Lope de Vega, esclavo del Santísimo Sacramento, y la aprobación de las constituciones de la Congregación del Caballero de Gracia”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I, Univ. Barcelona, PPU, 1989, pp. 607-623)
- 15 Julia BARELLA, “Bibliografía: academias literarias”, *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 189-195.
- 16 J. SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, p. 36 y ss., 47-8 y 210 y ss.; Willard F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII. Anejo X del BRAE*, Madrid, 1963, pp. 38, 43,47 y 51 o las noticias que se desprenden de su *Epistolario*, ed. cit., II, pp. 69-85 lo vinculan fundamentalmente a dos: la del Conde de Saldaña y la de D. Francisco de Silva, llamada “El Parnaso” o “Selvaje”, de las que pronto se cansa (reflejado en algunas cartas a Sessa de 1611 y 1612: cfr. *Epistolario*, III, cartas nº 64, 65, 70, 76, 82 y 87, pp. 77-78, 79-80, 83-84, 88-89, 94-95 y 102, respectivamente). De modo esporádico, se le cita en la tertulia del Conde de Mora (Toledo, 1617), en la de Sebastián Francisco de Medrano (Madrid,

- 1617-1622) o en aquellas que visita durante sus cortas estancias en Sevilla: aparece en la tertulia de Juan de Arguijo, en la de Pacheco o en la de Antio de Vera. La llegada del Fénix a la ciudad hispalense suscita el reconocimiento de su maestría escénica (*cfr.* Horemo SERIS, “Lope de Vega y los sevillanos. Una carta inédita del Fénix”, *Bulletin Hispanique*, LXV, 1963, pp. 20-34) y la envidia de los círculos literarios: fruto de ello es la célebre y enconada bienvenida que le dispensan los contertulios de la Academia de Ochoa con los dos sonetos sobradamente citados por sus biógrafos —uno de los cuales le fue atribuido a Cervantes— (*vid.*, entre otros, J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Vida de Lope de Vega*, Barcelona, Labor, 1942, reimpr., cap. X, especialm. p. 163 o A. CASTRO y H. A. RENNET, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 533). J. SÁNCHEZ, *cit.*, pp. 201-2, reproduce el texto íntegro de ambos sonetos.
- 17 Así lo confirma GONZÁLEZ DE AMEZÚA (ed.), *Epistolario*, II, pp. 75-6 para la Academia del Buen Retiro. Eran ejercicios que ponían a prueba el ingenio y la destreza poética y aunque fuera poesía de pasatiempo, es indudable la importancia que tiene en función de un “adiestramiento conceptual”, consustancial al texto que suele acompañar a los emblemas y empresas.
 - 18 Para un amplio estudio, *cfr.* Juan DELGADO, “Bibliografía sobre Justas Poéticas”, *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 197-207.
 - 19 A. CASTRO, “Datos para la vida de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, V, 1918, pp. 398-404 y J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Lope de Vega en las Justas Poéticas toledanas de 1605 y 1608*, Madrid, 1969. Son convocadas con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV y de las Fiestas del Santísimo Sacramento, respectivamente.
 - 20 *Eiusdem*, “Datos acerca de Lope de Vega en una Relación de Fiestas del siglo XVII”, *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. II, Madrid, CLIC, 1947, pp. 527-605 y José Manuel BLECUA, “Villancicos de Lope a Santa Teresa”, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 233-240. En esta ocasión el argumento de la celebración era la beatificación de la que sería luego Santa Teresa de Jesús.
 - 21 J. DE ENTRAMBASAGUAS, “Las Justas Poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, 1969, pp. 27-133.
 - 22 La trascendencia emblemática de este género subsidiario de las Fiestas que son las *Relaciones* estriba en su identidad ekfrástica por cuanto al afán fanopeico de su lenguaje intenta mitigar la ausencia de grabados complementarios. De ahí el detallismo y el frecuente tono plástico de las descripciones, aunque en alguna ocasión se ha demostrado el tono endogámico de su función enfática, falseadora de la realidad (*vid.* J. M. DÍEZ BORQUE, “Barroco español: la fiesta del teatro, el teatro de la fiesta”, en *El Siglo de Oro...*, *op. cit.*, pp. 333).
 - 23 J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Lope de Vega en las Justas...*, *op. cit.*, pp. 103-4.

- 24 En las curiosas noticias que suelen aportar los vejámenes, el de Martín Chacón insinúa la auténtica autoría de un “Romance a San Juan Baptista”, premiado a Hernando Grandío (amigo del poeta), que en realidad pertenece a Lope (y así aparece publicado un año después al editar el libro de la Justa). También encubren poemas del Fénix el nombre de dos justadoras: Clarinda Lisarda (seudónimo de Micaela de Luján) y doña María de Sarabia. Cfr. J. SÁNCHEZ ROMERALO, “Lope de Vega y Hernando Grandío”, *Boletín de la Real Academia Española*, 53, 1973, pp. 509 y 515. J DE ENTRAMBASAGUAS, cit., pp. 133 y 138, “sospecha” asimismo de los presentados bajo la autoría de Jacinta Hipólita (un soneto a la “Descensión de Nuestra Señora” y una glosa) y de doña Uriela de los Ángeles (un “Romance a San Juan Baptista”). El propio Chacón previno una sonora alabanza en su “Relación” para Lope, “cuya presencia fué bastante a calificar la fiesta” (citado por A. CASTRO, “Datos para la vida de Lope...”, cit., p. 401).
- 25 Con respecto a las aragonesas A. EGIDO, “Los modelos en las Justas Poéticas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, LX, 1978-80, p. 163, hace notar que “abunda la emblemática, con la proposición de numerosos jeroglíficos y emblemas, empresas y epigramas, que contribuían, además, a la fastuosidad de las celebraciones”. En otro trabajo más exhaustivo de la autora (*vid.* nota 9) se relacionan los “festejables” que dieron lugar en Aragón a Justas Poéticas y se observa la reiterada presencia, en la convocatoria de temas o “certámenes”, de la elaboración de un jeroglífico, una empresa o un emblema: para festejar el nombramiento del cardenal Javierre (1608) “se pedía un jeroglífico o un emblema pintado” (p. 34); para las exequias de Margarita de Austria (1612) “un jeroglífico pintando (su muerte)” (p. 36); para la beatificación de Santa Teresa (1614), “casi medio centenar de poetas... presentaron anagramas, canciones, jeroglíficos, glosas y otros metros” (p. 39); para el nombramiento de fray Luis de Aliaga como Inquisidor General (1619) “una empresa que con la pintura de la aliaga, la lechuza, la columna y el pie de verso latino recrease las virtudes del fraile dominico” (p. 45), de las que recoge alguna (p. 46-7). No es necesario seguir.
- 26 J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Lope de Vega en las Justas...*, cit., pp. 126-7.
- 27 *Eiusdem*, “Datos acerca de Lope de Vega en una Relación...”, cit., p. 551.
- 28 *Ibidem*, pp. 557-8.
- 29 *Ibidem*, p. 591, 3n.
- 30 Se trata de los *Emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon, por Guillermo Rovillio, 1549, *Ibidem*, pp. 596-7, 6n. Sobre este aspecto de Alciato en España, véase Karl Ludwig SELIG, “The Spanish Translations of Alciatos *Emblemata*”, *Modern Language Notes*, LXX, 1955, pp. 354-9. Es posible, dentro de la mera conjetura, que

Lope pudiera haber visto, por su vinculación con el núcleo sevillano en torno a Pacheco, los comentarios de Mal Lara en su *Philosophia vulgar* (1568). El pintor los conoce y cita en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, (vid. Karl Ludwig SELIG, “The Commentary of Juan de Mal Lara to Alciato *Emblemata*”, *Hispanic Review*, XXIV, núm. 1, 1956, p. 26). O los de SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, a juicio de K. L. SELIG, “the most important [Latin commentaries] published in Spain” sobre la obra de Alciato (“The Spanish Translations...”, cit., p. 358). También se cita, como fuente miscelánea recurrida por el Fénix, a los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (vid. A. K. JAMESON, “The Sources of Lope de Vegas Erudition”, *Hispanic Review*, V, núm. 2, 1937, p. 132).

- 31 ENTRAMBASAGUAS, “Datos acerca...”, cit., p. 596.
- 32 Reimpresos y calificados de “muy discretos juegos de ingenio” por J. M. Blecua, “Villancicos de Lope...”, cit., p. 236.
- 33 J. DE ENTRAMBASAGUAS, “Las Justas Poéticas en honor de San Isidro...”, cit., p. 28.
- 34 J. DE ENTRAMBASAGUAS, insiste en la competencia pictórica del Fénix (vid. “Lope de Vega, Rubens y, al fondo, Miguel Ángel”, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Edit. Nacional, 1975, p. 218 y en “Una guerra literaria del Siglo de Oro”, *Estudios sobre Lope...*, cit., I, p. 567, 181 n.). La posibilidad de que el mismo Lope haya ejercido de pintor también queda apuntada por Emilio OROZCO, “La muda poesía y la elocuente pintura. Notas a unas décimas de Bocángel”, en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada, 1989, p.40.
- 35 Javier PORTÚS matiza los juicios de Entrambasaguas y delimita la gestión del Fénix al que se le encarga un jeroglífico para la portada del Cartel: vid. “La intervención de Lope de Vega y de Gómez de Mora en las Fiestas de Canonización de San Isidro”, *Villa de Madrid*, 95, 1988, especialm., p. 33.
- 36 J. DE ENTRAMBASAGUAS, “Las Justas Poéticas...”, cit., p. 61.
- 37 Véase, tras el “Prólogo”, la “Relación de las Fiestas” propiamente dicha que antecede a las dos comedias sobre la niñez y la juventud del santo en *Obras sueltas*, XII, especialmente pp. XXIX-XXXVII para la descripción de emblemas, que él considera “geroglyphicos”. A pesar de los esfuerzos teóricos por delimitar la identidad del emblema, la empresa, el símbolo, el jeroglífico, el enigma o la insignia, el mismo Sebastián DE COVARRUBIAS en su *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611] apud A. SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL, 1977, p. 50, anota la confusión de las voces. La concepción de estas formas pictográficas se entendían en razón de su finalidad y de minucias formales y, con el paso del tiempo, unas van asimilando las propiedades de otras en un efecto de contagio (hasta el punto de indiferenciar géneros, como la empresa y el

emblema, al juicio de Sánchez Pérez, *op. cit.*, p. 51), de modo que todas convergen en la práctica de un didactismo moralizador (religioso o político) o en un ejercicio intelectual de ingenio. G. LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano - Americana, 1970, p. 31, apunta una depuración de la excesiva bazarra, tonalidad mundana y lúdica del emblema español para orientarse hacia una forma típica de la literatura moral, política y espiritual (que con tanta fruición acogió la prédica jesuítica). Así pues, hemos utilizado el concepto de lo “emblemático” desde un punto de vista genérico, esto es, como archilexema de todas las formas de esta literatura de “metáforas pintadas”. Lope, sin caer en la indistinción absoluta, no presenta una consciente voluntad discriminadora. Define el enigma en los siguientes términos imprecisos: “Es Enigma una obscura alegoría, que se entiende difícilmente” (*vid. Pastores de Belén*, ed. de A. CARREÑO, Barcelona, PPU, 1991, lib. II, p. 257 y 60 n.), planteamiento que, aunque se adhiere a los tratados coetáneos, se refiere en la novela a la descripción de unos emblemas cuyos motes, pinturas y comentarios en verso aporta (pp. 251-7). El Fénix identifica, en estos ejemplos, enigma con valor iconológico y jeroglífico con signo pictográfico.

- 38 El coleccionista que quiso ser lo justifica su testamento (1627) en que figuran, según la relación que de sus bienes hace su fiel Juan de Piña, “veinticuatro lienzos y doce cuadros en el estudio”, cuyo inventario poético el propio Lope cifrara en “dos libros, tres pinturas y cuatro flores” (cfr. *Epistolario*, II, pp. 277-8).
- 39 Lope se afirma junto al gremio de los pintores cuando interviene, junto a otros intelectuales, en el *Memorial informatorio por los pintores. En el pleito que tratan con el Señor de su Magestad, en el Real consejo de Hazienda, sobre la exempción del arte de la Pintura* [Madrid, 1629] a causa del polémico pleito sostenido por la demanda interpuesta contra los profesores de la pintura acerca de la imposición de la alcabala. En el “Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio”, en F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 341-344, nuestro autor se vale de justificaciones para amparar la antigüedad, la excelencia y la nobleza del arte de la pintura, citando a la Historia, la Patrística, la Mitología y el propio concilio de Trento, del que “se podía deducir la estimación que se debe al arte de que la pinta [la pintura religiosa]” (*ibidem*, p. 342). En su alegato encontramos la admiración por Tiziano, Federico Zucaro, Luqueto o Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, “nuestro español insigne”. Las enumeraciones de artistas presentes en la Silva II del *Laurel de Apolo (Obras sueltas, I)* o *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, 1973, p. 368 y sigs. sirven para ilustrar cómo Lope convive mano a mano con pintores, especialmente con Carducho, a quien le dedica una silva en sus *Diálogos de la pintura* y dos sonetos (cfr. Florentino ZAMORA LUCAS, “Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores”,

Revista de Literatura, XXX, 1966, pp. 127-130 y XXXI, 1967, p.168). También reserva alusiones a Jáuregui, el poeta-pintor, en el *Laurel de Apolo*, ed. cit., p. 38; a Francisco Pacheco, con quien trabara amistad en su Academia durante las estancias cortas del Fénix en Sevilla (ibid, p. 39); a Juan de Vander Hamen, a Juan Fernández Navarrete, a Felipe de Liaño y otros tantos que cita M. HERRERO GARCÍA, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, CLIC, 1943, pp. 63-72, 146-149, 222-223 y 231-232. Para éste y los demás aspectos que vinculan a Lope con este arte, véase el completísimo trabajo de Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Edit. de la Universidad Complutense, 1992, especialmente cap. III, pp. 208-316.

- 40 Ya A. CASTRO y H. A. RENNERT, cit., p. 93, aducían la “visión meramente pictórica de la naturaleza” presente en *La Arcadia* o la emulación poesía-pintura advertida en *El peregrino en su patria* por FRANCISCO YNDURÁIN, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1962, p. 22. No hace al caso presentar las múltiples variantes que jalonan la simbiosis literario-pictórica de sus obras, donde Lope ejerce de auténtico pintor al remedar o describir otras pinturas (como las numerosas glosas que van desde la “Silva rubensiana” por el retrato ecuestre que Rubens hace al Rey, hasta los variados lienzos del “Jardín del Duque de Alba” en *La Filomena* o los del Canto II de *La hermosura de Angélica*), de tratadista cuando expone el debate de la vieja fórmula horaciana del *Ut pictura poesis* (cfr. Cantos V y XIII de *La hermosura de Angélica*) y de retratador, cuando la *pittoricità* de su palabra surge del contacto directo con el mundo, la naturaleza, los animales, la hermosura, el Amor niño, los ojos de Amarilis... Algunas deudas e interferencias de Lope y ciertos pintores muestran, entre otros, los estudios de S.A. VOSTERS, “Lope de Vega y Rubens” en M. CRIADO DEL VAL (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 733-744; “Lope de Vega, Rubens y Marino”, *Goya*, 180, 1984, pp. 321-325; “Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza”, *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 267-285; *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, especialmente p. 51-108; la breve nota de Arturo MARASSO, “Platón, Lope y la pintura”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 4, 1936, pp. 36-37; J. DE ENTRAMBASAGUAS, “Lope de Vega y Rubens...”, art. cit.; Frederick A. de ARMAS, “Lope de Vega and Titian”, *Comparative Literature*, XXX, núm. 4, 1978, pp. 338-352 y la importantísima bibliografía contenida en la tesis de Javier PORTÚS PÉREZ, citada en la nota anterior.
- 41 Para sus relaciones con Juan DE COURBES, véase Antonio GALLEGO, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 156-7, aunque no fue el único con quien Lope colaborara.

- 42 *Epistolario*, ed. cit., II, p. 20. La descripción que él mismo Lope hace de ellos aparece en una carta con fecha probable de 30 de abril de 1616 (*Epistolario*, III, p. 242). Además conocemos el retrato de su hijo Carlos Félix y otras obras también de carácter simbólico (cfr. Javier PORTÚAS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas*, cit., p. 255).
- 43 Antonio GALLEGO, *Historia del grabado*, cit., p. 134.
- 44 Vid. a este respecto el trabajo de José Manuel MATILLA RODRÍGUEZ, “El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, pp. 27-28.
- 45 Tomamos las descripciones que realiza C.A. DE LA BARRERA, *Nueva biografía de Lope de Vega*, II, B.A.E, t. CCLXIII, Madrid, Atlas, pp. 47-51. También los ha catalogado E. LAFUENTE FERRARI, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Nacional y Junta Nacional del III Centenario por la muerte de Lope, 1935.
- 46 Cfr. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Madrid, Akal, 1991, Jeroglíficos I y II. La misma idea se aplica a la temática amorosa, donde un Cupido está sentado sobre una serpiente enroscada en círculo: así, el primer emblema de Otto Vaenius, *Emblemata amorosa* [Amberes, 1608] en M. PRAZ, *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela, 1990, p. 120. El precedente directo del grabado de Lope es el sentido que toma en Alciato, cuyo Emblema CXXXII representa la fama imperecedera conseguida por la obra literaria (vid. A. Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago SEBASTIÁN con prólogo de A. EGIDO y traducción de Pilar PEDRAZA, Madrid, Akal, 1985, pp. 172-3).
- 47 Según E. S. MORBY (ed.), *La Arcadia*, cit., p. 52.
- 48 *La Heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*, Toronto, 1962, pp. 196-201.
- 49 “Emblématique et histoire de l'art”, *Revue de L'Art*, 87, 1990, p.14.
- 50 Se ha advertido la función alegórica y simbólica de los frontispicios en los libros barrocos y su carácter de “síntesis gráfica” o de *elocuenté pintura* para el posterior desarrollo argumental de la obra. Representan un tímido ejercicio de “decodificación” que puede revelar interesantes correferencias entre ilustración y discurso literario. Vid. Juan CARRETE PARRONDO, “Grabados alegóricos del siglo XVII”, *Goya*, núms. 161-2, 1981, pp. 346-9 y Víctor MÍNGUEZ, “El libro como espejo”, *Fragmentos*, núms. 17-19, 1990, pp. 58-63.
- 51 Como el dibujo preparatorio en el que se basó el retrato de Alfonso VIII para la edición de la *Jerusalén conquistada*. Véase el trabajo de Javier PORTÚAS PÉREZ, “Lope de Vega y el grabado”, *Goya*, 205-6, 1988, pp. 46-7. La *ékfrasis* que C. A. DE LA BARRERA, cit., I, *passim*, hace de portadas, ilustraciones, grabados, dibujos y retratos afirma la pasión visual y el interés por la eficacia de los emblemas que alentó al Fénix.

- La repetición de algunos en las diferentes ediciones de una misma obra o su inserción en las de otras presenta un repertorio modesto que descubre alguno más: el del hipocentauro disparando una flecha en la edición de la *Jerusalén*, ya aparecido en la de las *Rimas* de 1604, o el que representa a una gran cuba echada y a un hombre satisfecho bajo el lema “*Satis*”. También Juan CARRETE PARRONDO, “Grabado y literatura en la España barroca”, *Verso e imagen*, cit., pp. 286-7 cita la doble implicación de Lope con los grabados de sus obras, al sufragar los costes de los más toscos y realizar el dibujo de alguna estampa.
- 52 “Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos”, *Estudios sobre Lope...*, cit., I, pp. 63-580 y II, pp. 7-235.
- 53 Aunque no con el valor comentado, el escarabajo aparece en varios jeroglíficos de HORAPOLO, ed. cit., pp. 91-3, 168-171 y 323-4. En la p. 169, cita a Jerónimo de la HUERTA, *Historia Natural*, X, XXVIII —anotaciones—: “Este que se engendra y vive entre la inmundicia hedionda, muere con el olor suave de la rosa”. Alciato le dedica el Emblema CLXVIII: *vid.*, ed. cit., pp. 210-211. La rosa, “símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección” está presente en los repertorios simbólicos desde la Antigüedad como emblema de Venus y en algunas obras emblemáticas (*cf.* J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, p. 390). V. DIXON, “Los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope” en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro [Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro]*, vol. I, Edic. de la Universidad de Salamanca, 1993, p. 299, anota que la inspiración del dibujo y del emblema de Lope (que lo volverá a incluir en *La Dorotea*) remite al tercero de los de Covarrubias.
- 54 Aunque D. ALONSO “¿Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope?”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960 [2ª edic.], 1960, pp. 488-509, reduce la disputa a dos obras de Pellicer (las *Lecciones solemnes* y *El Fénix*) y el *Laurel de Apolo*, J. M. ROZAS ha demostrado que la vigencia de la contienda se extiende hasta las últimas obras de Lope: véase su estudio “Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)”, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 133-168,
- 55 Con una sutil diferencia se presenta el emblema 9 “*Svi vindex*” DE SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, ed. de F. J. Díez de REVENGA, Barcelona, Planeta, 1988, p. 69: el erizo es sustituido por una clava.
- 56 Ed. de J.B. AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia, pp. 144 y 332.
- 57 Ed. cit., lib. II, p. 249 y ss.
- 58 Ed. De J.A. CROSBY, Madrid, Castalia, 1975, lib. IV, p. 360 y ss.
- 59 *Cfr.* Warren T. MCCREADY, *op. cit.*, anota todas las referencias heráldicas en las obras de Lope. Sobresalen, en proporción notable y como es lógico, en la *Jerusalén conquistada*.

- 60 Vid. Warren T. MCCREADY, “Empresas in Lope de Vegas Works”, *Hispanic Review*, XXV, 2, 1957, pp. 79-104 y V. DIXON, “Beatus ... nemo: El villano en su rincón, las ‘Polianteas’ y la literatura de emblemas”, *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 279-300.
- 61 “El libro como símbolo”, *Literatura europea y Edad Media Latina*, I, Madrid, F.C.E., 1984, pp. 423-489.