

De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Recepción: 04/05/2016, Aceptación: 15/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

Este artículo estudia cómo Lope de Vega difundió su singularidad literaria con dos representaciones gráficas concretas: un *babuine* de un sagitario que apareció en diversas portadas de obras lopescas entre 1604 y 1625, y un retrato alegórico que el Fénix guardaba en su despacho y que fue muy conocido en su círculo de amistades. Son casos que muestran cómo Lope usaba material gráfico para promocionar una imagen determinada de sí y su obra, imagen acorde a la que producían sus textos. Además, estos ejemplos iluminan aspectos opuestos de la carrera del poeta madrileño: el sagitario nos ilustra cómo el Fénix se adaptó al mundo de la producción masiva; el retrato alegórico muestra cómo se presentó en círculos mucho más restringidos.

Palabras clave

Lope de Vega; grabado; centauro; retrato; marca Lope

Abstract

Of Sagittarii and Dogs: Two Graphical Representations of the Lope de Vega Brand

This article examines how Lope de Vega proclaimed his literary singularity with two graphical representations: an engraving with a centaur that appeared in several covers of his works between 1604 and 1625, and an allegorical portrait that Lope kept in his study and that was well known in his circle of friends. These cases show how Lope used graphic material to promote a certain image of himself and his work, supporting the one he spread through his verses. On the other hand, these examples shed light on opposite aspects of Lope's career: the centaur shows how he adapted himself to the world of mass production; the allegorical portrait shows how he presented himself in more exclusive circles.

Keywords

Lope de Vega; engraving; centaur; portrait; Lope brand

Al gran Julio Vélez Sainz, domador de babuinos

La crítica ha insistido con frecuencia en el papel pionero que desempeñó Lope de Vega en la evolución de los escritores españoles hacia una dedicación plena y profesional a la literatura y a su consecuencia, una absoluta conciencia de su oficio. Como ha señalado recientemente Alejandro García Reidy (2013: 15-16), la participación del Fénix en el mundo del teatro comercial le hizo especialmente sensible a percibir fenómenos que, en mayor o menor medida, también afectaron al resto de los poetas del momento. Uno de ellos es la búsqueda incansable de la diferenciación, de la distinción, es decir, la busca de una posición individual y única en el campo literario, en un afán por obtener la singularidad que Pedro Ruiz Pérez ha descrito y bautizado como la «rúbrica del poeta» (2009) o, en términos de Pierre Bourdieu, la «distinción» (Ruiz Pérez 2006). En el caso de Lope, esta rúbrica llegó al extremo de convertirse en una «marca “Lope de Vega”» (Profeti 1999: 45), en toda «una marca identificable por el público» (García Reidy 2013: 49). Es decir, el Fénix se convirtió en un modelo y un estilo reconocible y vendible que hizo de él uno de los autores comerciales más exitosos de su tiempo.

Resulta lógico que para difundir esta marca Lope recurriera frecuentemente a la pintura, pues sabemos que fue un autor muy próximo a las artes gráficas por sus relaciones personales (Portús Pérez 1999: 13), y también un escritor que destacó en el uso de la pintura como metáfora de sus preocupaciones literarias (Sánchez Jiménez 2011). Es conocida la frecuencia con que insertó retratos en sus impresos, fenómeno que la crítica viene estudiando desde que Cayetano Alberto de la Barrera incorporara en su *Nueva biografía* una lista con los retratos de Lope de Vega (1890: 537-542), tarea que han completado luego Enrique Lafuente Ferrari (1935), M. A. Peyton (1962), Javier Portús Pérez (1992; 1999), María Grazia Profeti (1999), David McGrath (2008), Ignacio García Aguilar (2009) y, más recientemente, Benito Navarrete Prieto (2010), que ha añadido un nuevo y magnífico retrato al catálogo existente. Es más, el propio García Aguilar (2009: 145-146 y 316) ha enfatizado cómo Lope inició con el retrato de la *Arcadia* «la figuración icónica del autor dentro de su propia obra», fenómeno que relaciona con el proceso de «mercantilización de la lírica» que llevó a cabo el Fénix. Esta estrategia de insertar retratos en sus obras hizo que la efigie de Lope se difundiera de forma inusitada, hasta el punto de que, según su biógrafo y discípulo: «no hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato o ya en papel o ya en lámina o ya en lienzo» (Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, pág. 30). Es un extremo que confirma Portús Pérez al afirmar que «entre sus contemporáneos solo de ciertos santos o de algunos personajes de la familia real poseemos tantos retratos» como de Lope (1999: 161). Insistamos, con Pierre Civil (1991: 57), en que esta práctica de incluir retratos respondía tanto a exigencias de orden comercial (el retrato es la firma que garantiza la autoría, la personalización del

texto) como a un afán de autorreflexión o, por lo menos, autorrepresentación, ansia que también ha notado Ruiz Pérez, para quien la conciencia autorial y la autorreflexión ligada a ella surgió ligada al nacimiento de los derechos de autor (2009), e incluso al desarrollo de la imprenta (Eisestein 1982: 153).

Para explorar esas cuestiones con dos casos relativos a la carrera del Fénix, este artículo estudia cómo Lope difundió su marca con dos representaciones gráficas concretas: un *babuine* o babuino¹ de un sagitario que apareció en diversas portadas de obras lopescas entre 1604 y 1625, y un retrato alegórico que el Fénix guardaba en su despacho y que fue muy conocido en su círculo de amistades. Son, por una parte, casos semejantes, porque ambos muestran cómo Lope usaba material gráfico para promocionar una imagen determinada de sí y su obra, imagen acorde a la que producían sus textos. Por otra parte, los ejemplos que hemos escogido son diferentes porque iluminan aspectos opuestos de la carrera del poeta madrileño: el sagitario nos ilustra cómo el Fénix se adaptó al mundo de la producción masiva y la imprenta, mientras que el retrato alegórico muestra cómo se presentó en círculos mucho más restringidos.

Para comenzar con el caso relativo a la imprenta, el babuino en cuestión es un centauro rampante de perfil que, tensando el arco, apunta una flecha hacia el lado izquierdo de la composición. Esta imagen central está rodeada por un lema: «Salubris sagita a Deo missa» («Dios envía la flecha de la salvación»), amén de por un marco que pueblan algunas figuras fantásticas. Entre ellas se distinguen algunas que podrían ser interesantes por su relación con la poesía o con la imagen que Lope difundía de sí mismo: en primer lugar, situados simétricamente en la parte superior del marco encontramos dos monstruos con torso y cabeza de hombre y cola de serpiente, es decir, dos seres que parecen ser un tipo de lamias masculinas; en segundo lugar, en la parte inferior vemos dos cuernos de la abundancia, también simétricos, cerrados y vigilados por sendas esfinges; en último lugar, en la parte superior central, hallamos una cara burlona.

Antes de interpretar esta composición y explicar su relación con Lope, conviene reproducirla y reseñar los libros lopescos que ilustra. Para empezar, la incluimos aquí tal y como aparece en la edición de la *Arcadia* de 1620 (Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez):

1. Como tecnicismo, «*babuine*», «babuino» o «mono» alude, en el mundo de la imprenta manual, a un 'monigoté', es decir, a una de las estampas con figuras polivalentes que decoraban las portadas (Fernández Valladares 2012: 104-108).

2. Hemos consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/10214), que se puede encontrar además en la Biblioteca Digital Hispánica (<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118912&cpge=1>>).



Figura 1.

Portada. Lope de Vega Carpio, *Arcadia*, Madrid: Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez.

Conviene recordar que este babuino aparece en la portada de varios libros de Lope. El primero es la edición sevillana de las *Rimas* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604), pero también se encuentra en las siguientes ediciones:

Jerusalén conquistada, Madrid, Juan de la Cuesta, 1609.

Jerusalén conquistada, Madrid, Juan de la Cuesta / Cristóbal de Loarte, 1609.

- Doce comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por él mismo, [. . .] novena parte*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa / Alonso Pérez, 1617.
- El peregrino en su patria*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1618.
- Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa / Alonso Pérez, 1618.
- Docena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1619.
- Arcadia*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez, 1620.
- Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1620.
- Arcadia*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Alonso Pérez, 1621.
- Decimoquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1621.
- Decimoquinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621.
- Decimaséptima parte de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro / Miguel de Siles, 1621.
- Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1622.
- Decima octava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1623.
- Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1624.
- Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González / Alonso Pérez, 1625.
- Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez, 1625.

Son tantas que ya ha habido varios estudiosos que han llamado la atención sobre el fenómeno. El primero fue Pedro Salvá y Mallen, que comentando el babuino en una edición de la *Docena parte* señaló lo siguiente:

Sin gran reflexión había yo tomado esta viñeta como marca del impresor Alonso Martín, porque la usó también en la *Parte diez y seis* y en las dos ediciones que ejecutó de la *veinte*; pero al verla empleada por Fernando Correa de Montenegro en las *quince y diez y siete*, y por Juan González en las *diez y ocho* y *diez y nueve*, me parece más bien un emblema adoptado por Lope, alusivo quizá a la inspiración que tuvo para mudar de estado. Confírmame en esta idea el encontrar el mismo escudo en la *Jerusalén* de este autor, publicada en 1609 por Juan de la Cuesta. (Salvá y Mallen 1872: 542)

Luego, C. E. Anibal completó la noticia precisando que «In addition to the eight works mentioned by Salvá [...] as published by various printers, the *Sagitario* was used also on Lope's 1618 *Peregrino* and *Partes IX, XI and XIII*» (1932: 1). Probablemente sin conocer la propuesta de Salvá, Francisco Vindel

identificó el grabado como la marca de editor de Alonso Pérez (1942: 348), información que acepta la celebrada bibliógrafa y lopista Maria Grazia Profeti al comentar la *Parte XVII*: «Quanto all'editore, o librero, ricorderò che il marchio con la leggenda *Salubris sagita a Deo missa* appartiene ad Alonso Pérez, editore privilegiato di Lope» (2001: xv).

Sin embargo, sabemos por Jaime Moll que la relación profesional de Lope y Alonso Pérez comenzó hacia 1609, con la publicación de la edición de las *Rimas* con el *Arte nuevo* (1995: 218-219), por lo que la edición sevillana de Clemente Hidalgo, la primera en la que aparece el sagitario, resultaría demasiado temprana y lejana para sostener que esta sea la marca del librero madrileño. Es un extremo que confirma toda una experta en este personaje como es Anne Cayuela, que niega categóricamente que el centauro sea la marca de Alonso Pérez y que regresa a la explicación de Salvá, parece que sin conocerla:

La marca de Lope «del sagitario» aparece en la mayoría de las ediciones de las *Partes de comedias*. Esta marca, erróneamente atribuida a Alonso Pérez, aparece en el frontispicio de *Doce comedias*, *Oncena parte*, *Docena parte*, *Trecena parte*, *Decimaquinta Parte*, *Decimasexta Parte*, *Decimaoctava Parte*, *Parte diecinueve*, *Parte Veinte*, y también en las *Rimas*. Lope, al incluir este emblema en la mayor parte de las ediciones de sus libros, transforma la marca comercial en marca de propiedad intelectual. Reivindica su «derecho» de autor. (Cayuela 2005: 51-52)

La estudiosa francesa confirma así la intuición de Salvá, insistiendo en la relación entre el babuino y la «rúbrica» lopesca. Además, Cayuela enfatiza al conexión de la marca con los intereses económicos del poeta, que ha puesto de relieve García Aguilar (2009: 145-146): la metáfora del «derecho de autor» que usa Cayuela no parece aquí casual ni ociosa, aplicada a un poeta empeñado en la «reapropiación autorial de su teatro», en controlar «el uso comercial que se hace de su propio nombre» y capaz de poner pleitos al respecto (García Reidy 2013: 327-336).

Que Lope se preocupó por sus derechos de autor y que usó al respecto la marca del sagitario parece evidente, pero además podemos añadir algunos datos para completar la interpretación de Salvá y Cayuela. En primer lugar, está el hecho de que el sagitario con el lema «*Salubris sagita* [o *sagitta*] a *Deo missa*» aparece como marca de impresor en la Salamanca renacentista, pues Luisa Cuesta Gutiérrez (1981: 41-42) lo ha encontrado en obras impresas por Pedro Laso y los hermanos Juan y Andrea Renaut. Según afirma esta estudiosa, el primero lo usó «en sus impresiones de 1572; en el 1592 lo cambia por un crucifijo dentro de un escudo y aún utiliza un tercero, que también usa Serrano de Vargas, la Virgen con un ramo de azucenas y la divisa “*Circum amicta varietat*”» (Cuesta Gutiérrez, 1981: 41). Luego, y siempre según Cuesta Gutiérrez, la marca aparece en obras de los hermanos Renaut, activos entre 1588 y 1617.

No hemos dado con ninguna obra de los Renaut que incluya el sagitario, por lo que no podemos afirmar si la suya es exactamente la misma marca que la

de Laso. Esta, sin embargo, difiere de la lopesca y se puede apreciar, por ejemplo, en la edición de la *Primera parte de la diferencia de libros que hay en el universo*, de Alejo Venegas (Salamanca, Pedro Laso, 1572)³.

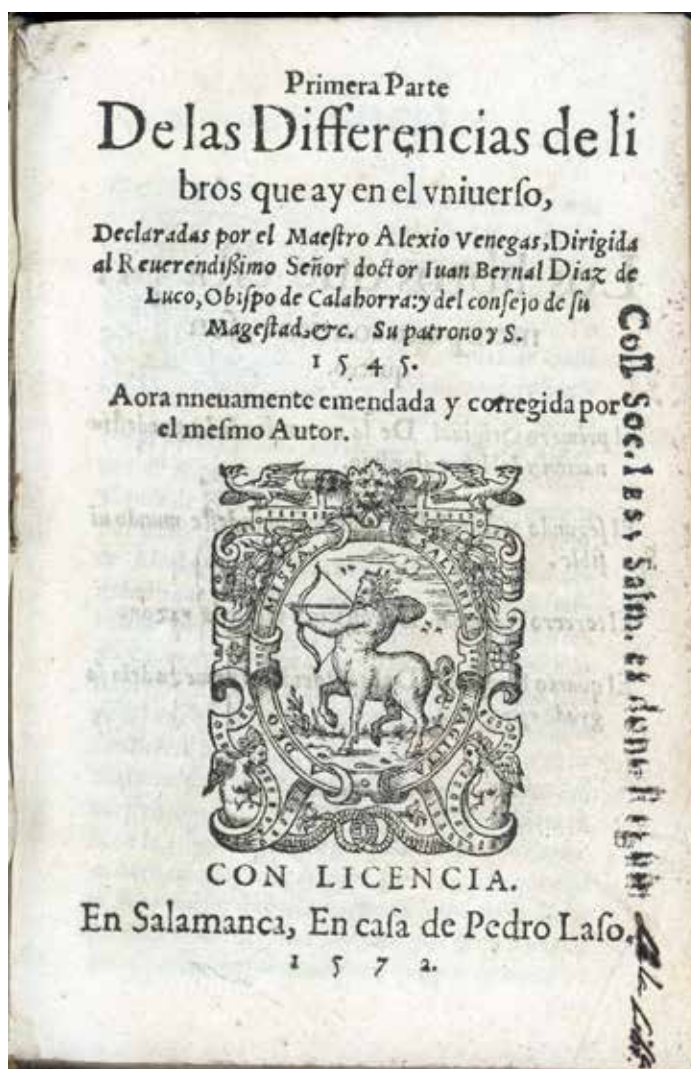


Figura 2.

Portada. Alejo Venegas, *Primera parte de la diferencia de libros que hay en el universo*, Salamanca, Pedro Laso, 1572.

3. Reproducimos el ejemplar de la Biblioteca Histórica General de la Universidad de Salamanca (BG/33574).



Figura 3.

Detalle de la portada. Alejo Venegas, *Primera parte de la diferencia de libros que hay en el universo*, Salamanca, Pedro Laso, 1572.

También se encuentra en las *Declamaciones vigintiquinque in Evangelio* de Alonso de Orozco (Salamanca, Mathias Gastius y Simón de Portonaris, 1571) y en las *Declamaciones in omnes solennitates* del mismo autor (Salamanca, Simón de Portonaris y Juan Bautista de Terranova, 1573). En estas tres ediciones los impresores parecen haber usado el mismo taco, pues el babuino mide 5.3 centímetros de alto por 4.3 de ancho. Si comparamos esta marca salmantina con la del Fénix apreciamos que esta última es una versión mucho más hábil del mismo motivo, como se nota especialmente en el trazado del centauro. Además, notamos que las figuras que pululaban en el marco en el emblema de Lope aparecen también en el salmantino, aunque ligeramente desplazadas: en la marca de 1572 las lamias-sirenas se encuentran en la base de la cornice, opuestas a unas aves que se posan en la parte superior de la composición, a ambos lados de un noble rostro leonino que en el babuino de 1604 se ha convertido en una faz grotesca. Asimismo, percibimos en 1572 que faltan las

cornucopias, que, aunque son un motivo muy común en las bases de este tipo de composiciones, 1604 podría haber derivado de los motivos frutovegetales del interior del marco de 1572.

Teniendo estos datos en cuenta, podemos proponer una hipótesis para explicar el interés de Lope por este babuino, e incluso aventurar cómo pudo conseguirlo. Para empezar por esta última cuestión, la más azarosa, se podría pensar que Lope vio la marca en algún libro de los impresores salmantinos citados, tal vez incluso durante su estancia a orillas del Tormes, entre 1592 y 1595, y que la composición con el centauro atrajo su atención. Podría haberla copiado y haber luego hecho que uno de sus amigos pintores la hubiera dibujado, o podría incluso haber hecho él mismo este dibujo, pues no olvidemos que se encargó en persona del diseño del grabado con el busto de Alfonso VIII en la *Jerusalén* (Pérez y Sánchez Escribano 1961: 45; Portús Pérez 1999: 160-161). Tras tener el dibujo, Lope se habría hecho fundir un molde con el babuino en cuestión, pero o bien solo pudo disponer de la plancha a partir de 1604, o bien solo fue entonces, en Sevilla, cuando tuvo ocasión de usarla.

En cualquier caso, nos parece difícil dilucidar qué criterios siguieron el Fénix y sus impresores para decidir si usaban el centauro u otra marca. Desde luego, la lista que hemos incluido arriba sugiere que no les parecía apropiada para las obras sacras, que la emplearon especialmente (aunque no exclusivamente) en partes de comedias y que Alonso Pérez fue un editor particularmente dispuesto a decorar con ella las portadas de los libros lopescos. Sin embargo, no estamos ante una relación exclusiva: de las veintiuna ediciones de partes de comedias lopescas que costeó Pérez, solo nueve llevan el sagitario. Ni siquiera podemos pensar que el librero solo permitía (o pedía) la marca en las primeras ediciones, pues las de la *Decimosexta* y *Decimoséptima* no la traen (Cayuela 2005: 231-232). Tampoco podemos explicar por qué dejaron de usarla en 1625, pues Pérez costeó tres ediciones de la *Parte veinte* y ninguna de ellas viene con el centauro.

Obtuviera como obtuviera Lope la plancha, podemos especular sobre qué le llamó la atención sobre ella. Obviamente, no pudo ser que considerara el lema alusivo a su ordenación, como sugería Salvá, pues en 1604 Lope todavía no había comenzado su carrera eclesiástica ni, probablemente, la consideraba como una opción en un futuro cercano. Más que el lema, lo primero que le tuvo que llamar la atención fue el centauro taumaturgo (Quirón) en sí, pues el Fénix, que nació un 3 de diciembre (Vicente García 2009: 227-229), era sagitario⁴ y empleó el centauro flechero de su signo como emblema personal en textos como «El jardín de Lope de Vega», de *La Filomena*. Aquí, el jardín imaginario que describe el poema incluye un zodiaco en el que Lope destaca su signo, pues no en vano decora su propio jardín:

4. Para un análisis psicológico-astrológico de lo que eso significaba, véase el incompleto de José Tejada Peluffo (1989) o el muy riguroso estudio de Vicente García (2009).

¿Qué es ver por el Zodiaco el humano
Sagitario, dulcísimo poeta,
y el arco de Beocia, armado en vano? (vv. 163-165)

Es decir, el sagitario representa al propio Fénix y el lema que le acompañaba podía ser interpretado fácilmente en términos literarios, si entendemos que la saeta y la salvación a que alude pueden ser poéticas. Dentro de este registro, las figuras del marco representarían a los enemigos del autor, es decir, los envidiosos y maldicientes que destruirá la salutífera flecha del centauro. Este triunfo inminente dará rienda suelta al cuerno de la abundancia que representaría la fértil vega del escritor.

Así, la marca de impresor salmantina se transforma en una marca de poeta que Lope comenzó a emplear en sus años sevillanos y que asentaba su presencia en sus libros de modo icónico, dignificando sus comedias (al ponerlas al mismo nivel que sus obras poéticas no dramáticas) dentro de la peculiar campaña de elevación de su teatro que llevó a cabo el Fénix y que Luigi Giuliani ha puesto de relieve en relación con la creación del género de la *Parte de comedias* (Giuliani 2010: 33). El hábil librero Alonso Pérez admitió este mecanismo porque debió de percibir su potencial para otorgarle un sello de autenticidad a los textos de las partes de comedias del Fénix, un género especialmente controvertido, como bien sabía el librero madrileño por su participación en el *affaire* de la *Parte primera*, de cuya segunda edición, la vallisoletana, se encargó (Campana, Giuliani, Morrás y Pontón 2004). En las partes de comedias, el centauro servía para señalar gráficamente la legitimidad de los textos, repitiendo así lo que afirmaba verbalmente el «sacadas de sus originales por él mismo» que incluyó Lope en estas ediciones para contrastarlas con las partes anteriores que él no había controlado. Es decir, el sagitario funcionaría de modo paralelo al del retrato en impresos poéticos, pues ese otro tipo de rúbrica gráfica o «sello personal» (Giuliani 2010: 34) que era la efigie del autor habría resultado inadmisibles y pedante en una colección de comedias⁵. Al sustituir el retrato por el sagitario, Lope y Alonso Pérez idearon un tipo de marca, un logo que representaba la autoría del Fénix. El mecanismo es revolucionario, pero las vacilaciones de autor y librero al no emplear el logotipo con coherencia absoluta resultan típicas de este momento de transición a una plena conciencia autorial, a un campo literario totalmente independiente y a una economía capitalista.

En contraste con el centauro, el segundo caso de autorrepresentación pictórica de Lope que vamos a considerar se centra más bien en los círculos privados del poeta, y por tanto regresa al terreno de los retratos. Concretamente, vamos a examinar la historia de un curioso retrato del Fénix que aparece mencionado

5. Véase, al respecto, Giuliani, quien observa que la comedia «conservará su carácter popular» y, por tanto, no admitía un adorno culto como la efigie del autor (2010: 34).

en el primer testamento del autor, el que otorgó el 4 de febrero de 1627. Allí, Lope le legaba al duque de Sessa «un retrato de mi mocedad donde hay una Envidia pintada y otras figuras morales» (Vega Carpio, *Cartas*, pág. 678), cuadro que hoy consideramos perdido. Sin embargo, en la época encontramos varias noticias más al respecto, pues vuelve a aparecer en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán, en la que el autor afirma que, finalmente, a quien se lo dejó Lope al morir en 1635 fue a él:

y a mí, por su alumno y su servidor, un cuadro en que estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstruos, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban y él escribía sin hacer caso dellos. (*Fama póstuma*, págs. 23-24)

El cuadro representa una concepción muy querida por Lope, como ha resalta-do Portús Pérez, para quien el Fénix tendía a traducir «los ataques invariablemente en términos de envidia ajena, y consideraba esta una expresión de la fama personal y una carga que inevitablemente acompaña al mérito y al esfuerzo» (2008: 139). Estamos ante el tópico del genio perseguido por la envidia, grato a los artistas desde, al menos, el Renacimiento (Cast 1981: 8), pero particularmente presente en los textos lopescos (Vega Carpio, *Isidro*, canto II, vv. 626-630; *Rimas*, núm. 150, v. 2; *La hermosura de Angélica*, canto XIX, estr. 94; *Jerusalén conquistada*, libr. XVIII, estr. 92; libr. XIX, estr. 87; *Rimas sacras*, núm. 31, v. 8; *Rimas de Tomé de Burguillo*s, núm. 163). Además de sus versos Lope también recurrió a los grabados que incluía en los preliminares de sus libros para quejarse del acoso de los envidiosos, como es el caso de la efigie del poeta con el lema «Quid humilitate, invidia?», de la *Arcadia*, de la portada de la primera edición del *Peregrino en su patria* (Romera-Navarro 1935: 279), o del retrato con la calavera, los laureles y el lema «Hic tutior fama» que aparece en ediciones de *La hermosura de Angélica* (1602 y 1605), el *Isidro* (1602, 1603), *El Peregrino en su patria* (1604), la *Arcadia* (1605 y 1611) y, por último, los *Pastores de Belén* (1612 y 1613).

También el desaparecido cuadro de los perros y trasgos acosando al poeta insiste en esta temática de la envidia y también tiene, como el grabado del «Hic tutior fama», una vida más intensa de lo que cabría esperar. Para empezar, ya Enrico Di Pastena (2001: 24) notó que el cuadro aparece aludido en el romance «Aquí favor, sacras Musas», texto atribuido a Tomé de Burguillo que se imprimió por primera vez en la *Relación* de las fiestas por la canonización de san Isidro, en 1622 (fols. 147r-155r):

Paréceme que respondes
que se lo pregunte al lienzo
donde tantos perros ladran
a quien no repara en ellos. (429-432)

Es una imagen que podríamos relacionar con el soneto 79 de las *Rimas de Tomé de Burguillo*s, «Lo que han de hacer los ingenios grandes cuando los murmuran»:

Un lebrel irlandés de hermoso talle,
 bayo entre negro de la frente al anca,
 labrada en bronce y ante la carlanca,
 pasaba por la margen de una calle.
 Salió confuso ejército a ladralle,
 chusma de gozques, negra, roja y blanca,
 como de aldea furibunda arranca
 para seguir al lobo en monte o valle.

Y como escriben que la diosa trina,
 globo de plata en el celeste raso
 los perros de los montes desatina,

este hidalgo lebrel, sin hacer caso,
 alzó la pierna, remojó la esquina,
 y por medio se fue su paso a paso. (pág. 251)

No hay en este soneto referencias directas al lienzo que nos ocupa, pero no proponemos que el texto esconde una alusión al retrato de Lope y los trasgos, sino que el espíritu de la escena que describe el poema del *Burguillos* es parecido al del cuadro. Los grandes ingenios despiertan envidia en los pequeños, que enloquecen ante ellos como los perros salvajes ante la influencia de la luna. Incólume ante esos ladridos, el poeta —y poca duda cabe de que Lope se identifica aquí con el «hidalgo lebrel»— debe mantener la misma actitud de digna concentración que encontramos en la descripción del cuadro que traía la *Fama póstuma*: no «hacer caso dellos» (pág. 24).

Además de en el texto de Burguillos de la justa de 1622, el retrato perdido parece hallar un eco en el grabado «In vanum laboraverunt», uno de los que adornan los *Diálogos de la pintura* de Vincencio Carducho (fol. 36r).



Figura 4.

«In vanum laboraverunt» (fol. 36r). Vincencio Carducho. *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.

Es al menos lo que sostiene Portús Pérez (2008: 137-138), que no solo relaciona el grabado con la imagen de genio perseguido por la envidia⁶, sino concretamente con el cuadro perdido mencionado por última vez en la *Fama póstuma*:

Las similitudes iconográficas de las dos imágenes no eran fruto de la casualidad. Lope y Carducho eran amigos, y la presencia del escritor en los *Diálogos* es notable, no solo porque se lo mencione admirativamente con frecuencia, sino también porque fue autor del poema que culmina el quinto «Diálogo». Ayudado por su extraordinaria fama y su genio literario, Lope se convirtió en uno de los actores fundamentales del proceso de reivindicación de la pintura en Madrid en las primeras décadas del siglo XVII, y formó un frente común con el grupo de artistas que encabezaba Carducho. Su retrato, que conservaría en casa, sería sin duda conocido por ese círculo común, y muy probablemente fue el punto de partida de la estampa de Francisco López. (Portús Pérez 2008: 138)

Es más, podemos aducir otro texto lopesco que muestra hasta qué punto el Fénix usó ese retrato para difundir una imagen determinada de sí mismo en sus círculos más íntimos. Se trata de un pasaje de la epístola «El jardín de Lope de Vega», arriba citada, poema que el Fénix incluyó en un volumen tan importante para su autorrepresentación y sus luchas en el campo literario como *La Filomena* (1621) (Ruiz Pérez 2005). En esta apasionante epístola dirigida al poeta sevillano Francisco de Rioja, Lope presenta una écfrasis de un amplio y elegante jardín con fuentes, estatuas y cuadros con diversas figuras simbólicas, elementos todos ellos alusivos a la carrera literaria del poeta. En uno de estos cuadros encontramos la mención que nos interesa:

Correspondientes a la diosa gnidia,
a Juno y Palas en marfil retrata
mejor cincel que de Lisipo y Fidias;

y la fachada un sátiro remata,
que ofrece a Apolo un cuadro de pintura,
en ébano engastado y tersa plata.

Aquí un famoso perro es la figura
más principal, a quien ladrando atajan,
sin advertir en él descompostura,

6. De hecho, diríamos que la figura que sostiene un estandarte en la parte inferior derecha del grabado es la propia Envidia, pues sus flácidos pechos y lacia pelambre se asemejan a los del grabado del personaje en el *Peregrino*, y en Andrea Alciato (*Emblemata*, núm. LXXI) y Cesare Ripa (*Iconologia*, vol I, pág. 226). El simbolismo tendría pleno sentido en el grabado de Carducho: los monstruos que molestan al pintor militan bajo las banderas de la Envidia.

mil intrépidos gozques, que trabajan
 por inquietar su vida, con algunos
 que a Manzanares desde el Tormes bajan. (vv. 400-411)

Dejemos las alusiones a los enemigos salmantinos de Lope (v. 411), que no nos interesan para nuestro propósito presente, y concentrémonos en el «famoso perro» acosado por los «gozques»⁷, pues nos debe recordar inmediatamente el soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Esta figura nos plantea una interesante disyuntiva: o tenemos aquí la primera alusión al retrato de Lope con los perros y trasgos, o al menos estamos ante la idea que inspiró esa obra pictórica. En todo caso, está claro que el pasaje remite a un cuadro: el narrador describe un grupo escultórico en relieve sobre el que un sátiro le ofrece a Apolo el lienzo en cuestión. Es decir, el texto presenta una écfrasis de un cuadro representado en una escultura situada en el imaginario jardín del poeta. En el retrato no vemos al Fénix, sino a un «famoso perro» que supone la única diferencia entre este cuadro y el descrito en el testamento y *Fama póstuma*, en el que los perros y trasgos acosaban a un Lope joven, no a un perro.

En cualquiera de los casos, sea esto un eco del cuadro real o su inspiración, la trayectoria que hemos trazado es indudable: probablemente en algún momento de 1621, o, como mínimo, 1622, Lope se hizo retratar rodeado de representaciones alegóricas de la envidia y sus enemigos, y a continuación les mostró y glosó este cuadro a algunos miembros de su círculo de amistades. Además, le propuso esa composición a Carducho como modelo de uno de los grabados de los *Diálogos de la pintura* («In vanum laboraverunt»), es decir, un libro impreso en el que la imagen pasaría de su intimidad a los ojos de cualquiera que adquiriera el volumen. Esta iniciativa constituye otra muestra de hasta qué punto el Fénix usaba la pintura (y a los pintores) como metáfora de sus problemas e intereses literarios, pues el grabado de Lope trabajando sereno pero rodeado de sus enemigos se convierte en el libro de Carducho en un pintor al que acechan los envidiosos. Asimismo, conviene destacar que el Fénix usó esta composición como trasfondo de menciones como las de Burguillos (en la *Relación* de 1622 y en las *Rimas* de 1634), en textos cuyo sentido general todos comprenderían, pero que solo los allegados a Lope leerían, de modo privilegiado, como alusivas a un retrato real y a una broma recurrente en el poeta. Se trata de una estrategia de división de los receptores que también

7. Los gozques del soneto del *Burguillos* y de este texto aparecen también simbolizando la envidia contra los grandes ingenios en el *Anti-Jáuregui*, texto redactado entre 1624 y 1625 (Montero 2008: 188) que se viene atribuyendo a Lope. Ahí advertía el Fénix a su rival «que Lope no teme gozques», frase que Juan Montero considera «que en cierto modo es la firma del escrito» (2008: 207). La coincidencia de vocabulario y fechas entre este giro y los que venimos comentando confirma la tesis de Montero acerca de la autoría lopesca del opúsculo.

aplicó el Fénix en el caso de la *Arcadia* (Sánchez Jiménez 2014) y que resulta típica de un momento en que gran parte de la producción literaria estaba inmersa ya en la imprenta y la difusión masiva, pero en el que muchos lectores todavía añoraban la difusión elitista de las cortes (García Reidy 2013: 48).

En suma, el análisis de la marca del centauro y del retrato alegórico de los perros nos muestra dos estrategias que usó Lope para difundir una imagen determinada de sí mismo, pero además nos enseña cómo el Fénix se enfrentó a los desafíos que trajo consigo la evolución del mundo literario hacia un campo independiente y dominado por la difusión masiva de la imprenta y por el mercado literario que esta innovación tecnológica hizo posible.

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Emblemata*, Lyon, Bonhomme, 1550.
- ANIBAL, C. E., «Lope de Vega's *Dozena Parte*», *Modern Language Notes* 47 (1932), 1-7.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo I, Madrid, Real Academia Española, 1890.
- CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, «La Parte primera de comedias: historia editorial», en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Lleida, Milenio, 2004, 33-42.
- CARDUCHO, Vincencio, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- CAST, David, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- CIVIL, Pierre, «De l'image au texte: portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVII^e et XVIII^e siècles», en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVII^e-XX^e siècles: Pratiques et discours paratextuels. Actes du Colloque International CERHIUS*, ed. Michel Moner y M. Laffon, Grenoble, Université Stendhal, 1991, 45-62.
- CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa, *La imprenta en Salamanca: avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 1981.
- DI PASTENA, Enrico, ed., Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Pisa, ETS, 2001.
- EISESTEIN, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista* 21 (2012), 87-131.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- GIULIANI, Luigi, «La Parte de comedias como género editorial», *Criticón* 108 (2010), 25-36.
- MCGRATH, David, «Lope as Icon», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker, London, Tamesis, 2008, 269-284.
- MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro* 14 (1995), 213-222.
- MONTERO, Juan, «La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui», *Anuario Lope de Vega* 14 (2008), 181-212.

- NAVARRETE PRIETO, Benito, «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por van der Hamen», *Ars* 3 (2010), 52-64.
- PÉREZ, Luis y Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico Di Pastena, Pisa, ETS, 2001.
- PEYTON, M. A., «The Retrato as Motif and Device in Lope de Vega», *Romance Notes* 4 (1962), 51-57.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- , *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- , «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2008), 135-149.
- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del Fénix de los ingenios», en *Nell'officina di Lope*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 1999, 45-72.
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, 2 vols., Torino, Fògola, 1988.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque, 1935.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega* 11 (2005), 195-220.
- , *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- , *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SALVÁ Y MALLEN, Pedro, *Cátalogo de la biblioteca de Salvá*, vol. I, Valencia, Ferrer de Orga, 1872.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- , «Furor, mecenazgo y enérgeia en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», *Etiópicas* 10 (2014), 55-110.
- TEJADA PELUFFO, José Luis, «La personalidad excepcional de Lope de Vega», *Draco* 1 (1989), 23-35.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Kristof Sliwa, vol. 2, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- , *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, en *Lope de Vega. Poesía, 1*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2002, 609-970.
- , *Isidro. Poema castellano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.

- , «El jardín de Lope de Vega», en *La Filomena*, en *Lope de Vega. Poesía, IV*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, 256-273.
- , *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en *Lope de Vega. Poesía, III*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- , *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1622.
- , *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., [Ciudad Real], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- , *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Lope de Vega y la polémica sobre astrología en el seiscientos», *Anuario Lope de Vega* 15 (2009), 219-243.
- VINDEL, FRANCISCO, *Escudos y marcas de libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona, Orbis, 1942.



