



CLASSIQUES  
GARNIER

SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Antonio), « Tópicos e imagen autorial en las primeras biografías de Lope de Vega. Del *Libro de retratos* a la “Fama póstuma” », in ZERARI (Maria) (dir.), *Le Grand Écrivain et sa première Vie. “L’illusion biographique” (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 191-211

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-10849-8.p.0191](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-10849-8.p.0191)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2021. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Antonio), « Tópicos e imagen autorial en las primeras biografías de Lope de Vega. Del *Libro de retratos* a la “Fama póstuma” »

RÉSUMÉ – Les critiques considèrent la “Fama póstuma” (1636) de Lope de Vega, écrite par Pérez de Montalbán, comme la première biographie du poète. Notre travail recherche les sources et les modèles du texte en le comparant avec de précédentes descriptions biographiques : le *Libro de retratos*, un pronostique astrologique et l’épître *A Claudio*. À travers cette insolite généalogie, notre réflexion porte sur l’origine de quelques notices de la “Fama póstuma” et sur les *topoi* du genre.

MOTS-CLÉS – Lope de Vega, *Fama póstuma*, biographie, Juan Pérez de Montalbán, panégyrique

## TÓPICOS E IMAGEN AUTORIAL EN LAS PRIMERAS BIOGRAFÍAS DE LOPE DE VEGA

Del *Libro de retratos* a la “Fama póstuma”

La prolífica tradición de biografías de Lope de Vega se remonta siempre a un texto fundacional: la “Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio, escrita por el doctor Juan Pérez de Montalbán, natural de Madrid y notario del Santo Oficio”. Se trata de un encomio biográfico que este discípulo del Fénix e hijo del librero Alonso Pérez de Montalbán<sup>1</sup> escribió para encabezar la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre* (Madrid, Imprenta del Reino / Alonso Pérez de Montalbán, 1636), un libro en homenaje a Lope en el que participaron numerosos ingenios del momento con poemas y elogios fúnebres<sup>2</sup>. La “Fama póstuma” de Montalbán ha marcado decisivamente la biografía lopesca<sup>3</sup>, especialmente en la tradición previa a la etapa moderna, es decir, la fase que se abre una vez comienzan a aparecer gradualmente documentos originales en los que basar las noticias sobre la vida del poeta. Los tres grandes hitos de este proceso de constitución de una biografía científica de Lope fueron las cartas del poeta que Agustín Durán le proporcionó al conde de Schack (von Shack, 1886, p. 305)<sup>4</sup>,

---

1 Sobre este gran amigo de Lope, véase Anne Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

2 Citaremos el texto siempre por la edición crítica de Enrico Di Pastena (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*, ed. Enrico di Pastena, Pisa, ETS, 2001).

3 Al respecto, Hélène Tropé (“La première biographie de Lope de Vega, exorde de la *Fama póstuma* de Juan Pérez de Montalbán (1636)”, *Les Langues Néo-Latines*, n° 358, 2011, p. 22) señala que el texto de Montalbán “influença fortement l’image que les contemporains ainsi que les générations suivantes se forgèrent du poète”.

4 La biografía de Lope ocupa el capítulo VIII del volumen de Adolf Friedrich, von Shack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. Eduardo de Mier, vol. II, Madrid, M. Tello, 1886.

los tres volúmenes del epistolario a que tuvo acceso La Barrera para su biografía (1973-1974)<sup>5</sup> y los documentos del *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* (Tomillo y Pérez Pastor, 1901). Antes, la impronta de la “Fama póstuma” de Montalbán es inexcusable y marca toda la tradición, desde los esfuerzos de Nicolás Antonio (*Bibliotheca hispana nova*, vol. II, p. 74-79) y Álvarez y Baena (*Hijos de Madrid*, vol. III, p. 350-371) hasta textos que se podrían pensar más remotos, como la biografía de Lord Holland (1806), cuyos datos e, incluso, *elocutio* delatan claramente la influencia del entusiasta discípulo de Lope. Además, la sombra de Montalbán planea incluso sobre las biografías modernas, las cuales, aunque critican a su autor por su tendencia a la hipérbole o su tono cuasi-hagiográfico, acaban recurriendo a la “Fama póstuma” por ser “una fuente no superada, y en muchos casos única, de anécdotas” (Di Pastena, 2001, p. lx), un libro pródigo en diversas imágenes de apariencia verídica (Blanco, 2014, p. 5). En suma, en la tradición biográfica lopesca la “Fama póstuma” goza de la posición de privilegio que se suele conceder a los textos pioneros. Por ello, sirve tanto de fuente como de estafermo a los biógrafos contemporáneos, quienes no dudan en reprochar a Montalbán lo que consideran errores o piadosas mentiras.

Sin embargo, poca o ninguna atención se ha dedicado hasta la fecha a la espinosa cuestión de las fuentes y modelos de la “Fama póstuma”, sin duda por entenderse que la principal fuente de información de Montalbán debió de ser oral, esto es, sus conversaciones con el difunto. El propósito de nuestro trabajo es indagar en estas fuentes y modelos contrastando el texto de Montalbán con otras semblanzas previas que podrían, incluso, disputarle el papel pionero a la “Fama póstuma”. Se trata, concretamente, de un pasaje del *Libro de retratos* de Pacheco, de un pronóstico astrológico de Luis Rosicler que se publicó en la *Expostulatio Spongiae* y de un conocido texto lopesco (la epístola *A Claudio*). Trazando esta insólita genealogía de textos biográficos sobre el Fénix, descubriremos

---

5 La biografía de La Barrera sigue la *Crónica biográfica y bibliográfica de Lope de Vega* que el propio erudito había preparado en 1864 y que no pudo publicar entonces porque su contenido –los amoríos de un sacerdote– se consideraba escandaloso en la época (Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 66). La obra definitiva, la *Nueva biografía de Lope de Vega*, apareció en 1890 en los volúmenes CCLXII y CCLXXIII de la Biblioteca de Autores Españoles y ha sido la biografía de referencia hasta la aparición de la de Hugo Rennert y Américo Castro (*Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968).

el origen de algunas de las noticias de la “Fama póstuma” y, sobre todo, reflexionaremos sobre los tópicos del género biográfico presentes en las obras en cuestión, así como sobre sus respectivas intenciones y adscripción retórica. Para llevar a cabo esta tarea, conviene primero examinar en detalle la “Fama póstuma”, repasando lo escrito sobre la obra, su *dispositio*, los tópicos que contiene y su marco genérico. Tras ello, procederemos cronológicamente a partir del *Libro de retratos*, siempre señalando las coincidencias y divergencias con la “Fama póstuma”, hasta llegar a una conclusión acerca de las líneas maestras de esta tradición biográfica y acerca de las biografías áureas en general, en las que subrayaremos la relación entre panegírico y biografía.

Si exceptuamos los consabidos comentarios de pasada que las biografías modernas de Lope consagran a la veracidad de la “Fama póstuma”, descubriremos que este texto ha recibido poca atención. Esto se debería, sugiere Mercedes Blanco (2014, p. 3), a la propensión a entender la obra solamente como fuente de información biográfica, es decir, como un texto ancilar al estudio de Lope de Vega o del teatro español, más que como un mecanismo retórico con valor en sí mismo. Entre los estudiosos que han buscado otro tipo de aproximación al texto de Montalbán destaca Enrique Rodríguez Cepeda (1998), quien se ha dedicado a cuestiones bibliográficas relativas a la historia textual del volumen de la *Fama póstuma*<sup>6</sup>, libro donde, recordemos, se incluye la biografía que nos ocupa. Por su parte, Hélène Tropé (2011) subraya los tonos genéricos de la “Fama póstuma”, que proceden del panegírico –Tropé habla del “panegírico hiperbólico” (*ibid.*, p. 25)– y de la hagiografía (*ibid.*, p. 27), extremo ya señalado por Enrico Di Pastena en su edición del volumen (2001, p. lxii) y que, añadimos, se percibe incluso en el vocabulario de ciertos pasajes:

al licenciado Josef de Villena, por solícito en juntar sus obras para tenerlas como reliquias de tal ingenio, una lámina muy curiosa (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 23).

Y si la mortificación es indicio de santidad, también es instrumento de paliar los vicios de la hipocresía (*ibid.*, p. 25).

6 Véase otro descubrimiento reciente en Javier Burguillo, “Un epitafio de Pellicer a la muerte de Lope anterior a la *Fama póstuma*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, vol. 25, 2019, p. 209-230, quien saca a la luz un epitafio de Pellicer a Lope anterior al que incluye en la *Fama póstuma*.

Además, Tropé contextualiza la obra de Montalbán al relacionar la evidente campaña de lavado de imagen de Lope que lleva a cabo su biógrafo con el ambiente moralizante impuesto en España por Olivares y la Junta de Reformación (Tropé, 2011, p. 35-36)<sup>7</sup>. Por su parte, la citada Blanco (2014) se centra también en esta campaña panegírica, aunque estudiando la biografía en marco del volumen completo (la *Fama póstuma*), que considera un esfuerzo de Montalbán por dar la impresión de que el mundillo literario apostaba unánimemente por entronizar a Lope como el más grande poeta español del momento<sup>8</sup>, un príncipe de los poetas cuyo funeral fue digno de un rey (*ibid.*, p. 7)<sup>9</sup>. Por último, Marcella Trambaioli (2016) estudia la *Fama póstuma* (más el libro que la biografía de Montalbán) para calibrar hasta qué punto la imagen que Lope proyectaba de sí se correspondía con la que reconocía el público. Aunque repite gran parte de lo señalado por Di Pastena (2001) —acerca de las ausencias notables entre los participantes en el volumen, acerca del nexo causal que establecen las alteraciones cronológicas de Montalbán—, Trambaioli resalta también la presencia de tópicos esenciales de la imagen lopesca en los textos de los panegiristas (el genio blanco de la envidia, la vega fecunda, etc.), fenómeno, por otra parte, que tal vez cabría esperar en un libro controlado por los adeptos del Fénix<sup>10</sup>.

7 Sin embargo, cabe señalar que la imagen de Lope como pecador arrepentido data de mucho antes de la Junta de Reformación y Montalbán (Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006, p. 133-181).

8 La idea de que el libro de Montalbán trata de neutralizar “la oposición entre las diversas facciones e incluso las enemistades personales (con la inclusión de versos de Pellicer), para consagrar la completa canonización del Fénix” aparece ya en Pedro Ruiz Pérez (*La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, p. 83).

9 En la semejanza de la *Fama póstuma* con las relaciones de exequias reales ya había insistido Di Pastena (2001, p. xviii-xviii), quien las compara con las dedicadas a Isabel de Valois. La idea la retomó luego Hélène Tropé (2011, *Les Langues Néo-Latines*, n° 358, 2011, p. 24), quien se remite a las de Isabel de Borbón, y la propia Mercedes Blanco (“Funérailles princières sur le Parnasse : une campagne d’imprimés à la mort de Lope de Vega”, e-*Spania*, 17 | février 2014 [En ligne: URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/23072>; DOI: 10.4000/e-spania.23072, consulté le 20 juillet 2019], p. 3, 45 y 50), quien usa el mismo ejemplo que Tropé.

10 De hecho, el corpus elegido por Trambaioli (la *Fama póstuma*, es decir, elogios funerales a Lope) hace imposible comprobar si el perfil autorial que difundía el Fénix fue aceptado por sus contemporáneos, pues los textos presentes en la *Fama póstuma* no son representativos de esa población total, debido al sesgo implícito en la elección de Montalbán y al contexto panegírico de la obra en que se insertan.

Según se puede observar incluso en este pequeño resumen, la “Fama póstuma” tiene una historia crítica centrada en los aspectos estratégicos que imperan en la obra y, sobre todo, muy basada en las ideas de Di Pastena (2001). En su edición del texto, este erudito ha examinado con singular acierto tres cuestiones centrales de la obra. En primer lugar, estudia cómo Montalbán altera la biografía de Lope mediante la reticencia y diversas imprecisiones intencionales que responden a la “voluntad desmesurada de elogio” del autor (*ibid.*, p. lviii)<sup>11</sup>. En segundo lugar, se fija en la función de estos cambios, que perseguirían el fin, comprensible, de presentar a los lectores “un cuadro hagiográfico y monocorde que da una imagen edulcorada y, en muchos aspectos, falsa” de la vida del poeta (*ibid.*). En tercer lugar, nota que este tono determina también la estructura de la obra, en la que la ordenación sacerdotal y la muerte del Fénix funcionan como puntos de clímax del texto (*ibid.*, p. lix). Es decir, Di Pastena contextualiza la “Fama póstuma” en una tradición retórica determinada: el género epidíctico. La obra sería, pues, un panegírico con una “consciente estrategia celebratoria” (*ibid.*, p. lxiii) más cercano al género de la hagiografía que al de la vida de escritores<sup>12</sup>.

El marco genérico del panegírico determina no solo el contenido, sino también la estructura de la “Fama póstuma”, que Di Pastena (*ibid.*, p. lxiii) describe como un “díptico de fondo” manifiesto ya en el título de la obra (“Vida y muerte”)<sup>13</sup>. Esta importancia central del tránsito

11 Tropé (2011, p. 30) toma de Di Pastena la idea de la reticencia, que también usa para su análisis de la “Vida de Quevedo” de Tarsia (Tropé, 2014, p. 270).

12 Alessandro Martinengo (“La ‘Vida de Quevedo’ de Paolo Tarsia: *discours et récit*”, en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, p. 59-68) ya postuló una adscripción semejante para la “Vida de Quevedo” de Pablo de Tarsia, aspecto en el que insiste Tropé (« La première biographie de Francisco de Quevedo par Paolo Antonio de Tarsia (1663) », *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie. xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*, ed. Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet y Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 263-277). Por otra parte, Di Pastena (2001, p. lxii) recuerda que era práctica corriente en la época “introducir la biografía o la semblanza de un autor en la edición de sus obras”. Es una idea ya avanzada por Gérard Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 245): “publier une œuvre, *a fortiori* les œuvres complètes d'un auteur, a été longtemps (au moins depuis les *vidas* de troubadours insérées dans les recueils du xii<sup>e</sup> siècle) l'occasion, presque obligatoire, d'informer les lecteurs sur les circonstances de sa vie. Toutes les grandes éditions de l'âge classique s'ouvraient sur une rituelle ‘Vie de l'auteur’ qui tenait lieu d'étude critique”. Véase al respecto, y para el caso español, Anne Cayuela (“Fragments de biographies dans les paratextes (xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles): vies ‘trouées’ et ‘morceaux’ choisis”, *Écrire des vies. Espagne, France, Italie, xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*, p. 21-35).

13 Matteo Residori y Hélène Tropé (“El elogio de Sevilla en la literatura de los siglos de oro: los ‘varones ilustres’”, *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie. xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*,

a la otra vida delata la influencia del género hagiográfico, pues en las vidas de santos el momento de la muerte del protagonista tiene un valor decisivo. Desde luego, en la “Fama póstuma” Montalbán presenta la agonía de Lope como el punto álgido de la vida del poeta, e incluso como el blanco hacia el que se dirigía, como si él la pudiera presentir:

Con este concierto de vida pasó muchos años, viviendo siempre con tanta atención a su conciencia, con tanto respeto a su estado, con tanto despego al siglo, con tanto afecto a la virtud, que parece que la deseaba o la suponía muy cerca, porque con mucho tiempo hizo su testamento (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 22).

Había de morir Lope muy presto, y su corazón que, profeta, lo adivinaba, enviábale los suspiros adelantados, porque tuviese los desengaños prevenidos (*ibid.* p. 24).

Es decir, en su “Fama póstuma” Montalbán construye una vida hacia la muerte, “*une vie pour la mort*” (Blanco, 2014, p. 9), lo que revela que su modelo genérico no es tanto la biografía de escritores como la de hombres piadosos o, incluso, santos, la célebre hagiografía a la que nos hemos referido arriba. Por tanto, el énfasis en la muerte del Fénix en la “Fama póstuma” relaciona el texto de Montalbán con la hagiografía, género con el que también comparte el intento de presentar al protagonista (Lope) como un ser extraordinario por motivos morales (Tropé, 2011, p. 28), más que literarios.

A la vez, esta estructura en díptico que percibe Di Pastena se construye sobre una división en cuatro partes que podemos detallar así: un breve resumen de la vida del poeta (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 17-22), un relato de su muerte (*ibid.*, p. 22-27), una descripción de sus honras fúnebres (*ibid.*, p. 27-29) y una descripción panegírica final (*ibid.*, p. 29-38). La primera sección, la más utilizada por los biógrafos posteriores, contiene una anécdota y un comentario que se pueden considerar tópicos, pues ilustran la precocidad del personaje (*ibid.*, p. 17) y su papel como fundador de su arte, en este caso la comedia nueva (*ibid.*, p. 18-19). Tropé (2011, p. 28 y 29) se ha fijado en la primera, resaltando la porción de mito que hay en ella. Asimismo, ha estudiado la relación del susodicho comentario con la anécdota de la rapidísima redacción de *La orden tercera*

---

p. 17) señalan que la estructura tripartita (vida, muerte, gloria), que también se puede postular para la “Fama póstuma”, es común en las vidas de escritores y artistas de la época.

*de san Francisco* y, por tanto, con el intento de presentar a Lope como un ser fuera de lo común, si no directamente como un santo. Además, y como hemos avanzado, subrayar la precocidad del protagonista y la idea de que el autor contribuyó decisivamente a su campo, e incluso inventó alguna parte del mismo, son características tópicas en la tradición biográfica. La anécdota a que nos hemos referido es la siguiente:

De cinco años leía romance y latín, y era tanta su inclinación a los versos, que, mientras no supo escribir, repartía su almuerzo con los otros mayores porque le escribiesen lo que él dictaba (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 17).

Podemos clasificarla dentro de una categoría típica en el género de la biografía en general (Hägg, 2012, p. 6) y en el subgénero de la biografía de artistas en particular (García, 1985, p. 15; Kris y Kurz, 1987, p. 38): la prolepsis, esto es, la anticipación del carácter del personaje adulto describiendo su supuesto modo de ser cuando era niño. Se trata de una técnica que se encuentra en la biografía grecorromana desde al menos el siglo IV a. C., contexto en que la prolepsis respondía al choque entre una exigencia y una dificultad. En cuanto a la exigencia, notemos que, desde que los peripatéticos comenzaron a enfatizar la importancia de la infancia en la creación del carácter del adulto, los lectores de biografías esperaban comentarios al respecto de la niñez del protagonista. En lo referente a la dificultad, es obvio que esta etapa de la vida suele ser particularmente ardua de documentar, ya que, pese a la importancia que se le otorgaba, la niñez suele ser parca en noticias. La prolepsis era un modo común de completarla (Momigliano, 1993, p. 102 y 113), como hace Montalbán en el caso de la anécdota que nos ocupa. En cuanto al comentario que ha llamado la atención de los biógrafos e historiadores contemporáneos y que puede considerarse típico, está en la frase siguiente:

Para que sepan todos que su perfección [de las comedias] se debe solo a su talento, pues las halló rústicas y las hizo damas, y cuantos después acá las han escrito (aunque alguno bárbaramente lo niegue) ha sido siguiéndose por esta pauta, como los que aprenden a escribir, que ponen la materia del maestro debajo del papel para imitarle en el brioso despeño de los rasgos y en la perfecta forma de las letras (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 19).

En ella, Montalbán sostiene que Lope inventó las comedias de tres actos (la primera habría sido, afirma, *La pastoral de Jacinto*) y que las llevó así al

estado de perfección en que se encontraban en su momento. Esta vez, la frase del biógrafo entra en la lógica de buscar los inventores de las cosas, muy afín a una tradición humanista que hizo del célebre libro de Polidoro Virgilio, *De rerum inventoribus* (1499), con diversas reediciones, ampliaciones y traducciones, una especie de *best-seller* de la época, y además un volumen que Lope usó con frecuencia. Asimismo, la noticia sobre las comedias de tres actos se relaciona con la costumbre de reseñar los sucesivos inventores que habían hecho avanzar sus artes respectivas, uno de los orígenes de la tradición biográfica peripatética (García, 1985, p. 9). Por último, debemos entender el pasaje en el contexto de una época acostumbrada a entender las colecciones de biografías de escritores y artistas como especies de historias de sus artes, historias en la que cada vida de artista representaba un hito y un logro particular y un hito (Bartuschat, 2007, p. 214).

En cualquier caso, tras este relato de la vida y hazañas de Lope llega el de su muerte. Ya Di Pastena (2001, p. lxiii) notaba que Montalbán aprovecha la mención del testamento del poeta para hilar estas dos secciones<sup>14</sup>, por lo que el pasaje resulta importante tanto por su extensión como por su función estructural. En la sección que ahora nos ocupa, el autor describe el citado testamento del Fénix (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 22-24), sus enfermedades (*ibid.*, p. 24) y la importantísima y muy desarrollada escena de su muerte, la cual, como hemos señalado, se extiende llamativamente (*ibid.*, p. 24-27). Son líneas donde Montalbán enfatiza la piedad del difunto y subraya cómo su muerte se ajusta al ideal de buen tránsito, aspecto sobre el que volveremos abajo:

Con esto vino a la noche, con la solemnidad que suele, el viático santísimo del cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, que recibió con reverencia y lágrimas de alegría, agradeciéndole la visita, pues así le daba a entender que como quien

14 Asimismo, Blanco (2014, p. 16) considera los pasajes sobre el testamento la clave y centro del texto de Montalbán. Nótese, por otra parte, que la estructura que elige Montalbán no es la de la biografía clásica. Esta comenzaba con el *génos* (antepasados, padre y nacimiento), seguía con la infancia, juventud y educación, obras, personalidad y aspecto, y acababa examinando las relaciones con otros personajes famosos y anécdotas relevantes, así como la muerte y posteridad del personaje (Yolanda García, (ed.), *Biografías literarias latinas*, Madrid, Gredos, 1985, p. 15). Tal vez un motivo de esta innovación sea el hecho de que era difícil postular un origen noble para Lope, por más que Montalbán afirmara que los padres del Fénix eran “él hidalgo de ejecutoria y ella noble de nacimiento” (Juan Pérez de Montalbán, “Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio”, *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, p. 17).

quiere honrar al huésped que espera, le sale al camino y le acompaña hasta llevarle a su palacio, así su divina Majestad venía a recibirle hasta dejarle en las celestes moradas de su eterna gloria (*ibid.*, p. 26).

Díjome a mí que la verdadera fama era ser bueno y que él trocara cuantos aplausos había tenido por haber hecho un acto de virtud más en esta vida, y volviéndose a un Cristo crucificado le pidió con fervorosas lágrimas perdón del tiempo que había consumido en pensamientos humanos, pudiendo haberle empleado en asuntos divinos, que aunque mucha parte de su vida había gastado en autos sacramentales, historias sagradas, libros devotos, elogios de los santos y alabanzas de la Virgen santísima y del Niño recién nacido en todas sus fiestas, quisiera que todo lo restante de su ocupación fuera semejante a esto. Resignó en manos de Dios su voluntad, prometió no ofenderle jamás, aunque viviera muchos años, arrepintiose de haberle ofendido dolorosamente, confesó que era el mayor pecador que había nacido en el mundo, hizo un acto de contrición en que tuvieron más parte las lágrimas que las razones, llamó en su ayuda los santos de su devoción, invocó la piedad de la Virgen sacratísima de Atocha, a quien pidió que pues había sido siempre su valedora que lo fuese también entonces y, pues tenía en sus brazos al juez de su causa, que intercediese por él al darle la sentencia (Juan Pérez de Montalbán, *Fama posthuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Madrid, Imprenta del Reino / Alonso Pérez de Montalbán, 1636, f. 7v).

En efecto, oyendo psalmos divinos, letanías sagradas, oraciones devotas, avisos católicos, actos de esperanza, profesiones de fe, consuelos suaves, cristianas aclamaciones y llantos amorosos, los ojos en el cielo, la boca en un crucifijo y el alma en Dios, espiró la suya al eco del dulcísimo nombre de Jesús y de María, que a un mismo tiempo repitieron todos (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 27).

Un rasgo individual en esta sección es la mención de las obras del finado: aunque Montalbán no da aquí una lista completa de los libros de Lope (la reserva para la sección final), enfatiza en general sus textos piadosos (los citados “autos sacramentales, historias sagradas, libros devotos, elogios de los santos y alabanzas de la Virgen santísima y del Niño recién nacido”) (*ibid.*, p. 26).

A continuación, la tercera sección de la “Fama póstuma” describe el entierro y honras fúnebres del poeta, En ella, el biógrafo incluye otras dos anécdotas que han llamado la atención de los estudiosos: la del desvío del cortejo para pasar frente al convento de sor Marcela de san Félix (hija de Lope) y la de la mujer que, sin saber de quién era el entierro, lo calificó como “de Lope”, es decir, excelente (*ibid.*, p. 27).

Por último, encontramos la sección final, la “más descubiertamente epidíctica” (Di Pastena, 2001, p. lxiv). Aquí, Montalbán explica primero cómo los nobles favorecían a Lope y la fama que obtuvo (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 29-30), lo que es un modo de ensalzar tanto al poeta como a su arte y además resulta un tópico particularmente frecuente en las biografías de artistas, que solían ser también elogios del oficio. Luego, Montalbán explica cómo este aprecio de nobles y público se tradujo en dinero para Lope (*ibid.*, p. 30-31), tras lo que describe la salud y carácter del personaje (*ibid.*, p. 31) y nos da, esta vez sí, la lista de sus obras (*ibid.*, p. 31-32). Del impresionante elenco se pasa con naturalidad a una reflexión sobre la legendaria fecundidad del poeta, que Montalbán ilustra con otra anécdota: la redacción de una comedia sobre la Orden Tercera (p. 32-33), a la que nos hemos referido arriba. Tras ello, incluye una digresión erudita sobre el proverbio “es de Lope” (‘es excelente’)<sup>15</sup> (*ibid.*, p. 33-35) y otra descripción del carácter del escritor (*ibid.*, p. 35-37), esta vez limitada a su comportamiento como autor, manso y generoso, pese a lo que tenía numerosos envidiosos, hasta el punto de que solo en la muerte está seguro de ellos, como explica Montalbán con otra digresión erudita en la que saca a relucir los ejemplos de poetas honrados tras su muerte (Homero, Sófocles, Píndaro, Petrarca, Claudiano, Enio, Estacio, Valerio Flaco, Marcial, Virgilio, Camões, Juan de Mena y Garcilaso). Por último, Montalbán cierra la “Fama póstuma” con una coda en la que nos proporciona una suma de las virtudes del difunto (*ibid.*, p. 37-38).

Aunque ya hemos avanzado algunos modelos al referirnos a dos tópicos que usa Montalbán en su primera sección, para examinar con atención las fuentes y patrones de su obra conviene contrastarla con los textos que pueden disputarle el honor de ser la primera biografía de Lope, algo que todavía no ha interesado a los críticos. El más antiguo de estos textos es una obra que, curiosamente, no ha llamado tanto la atención de los estudiosos, pese a que, estrictamente hablando, es la primera semblanza del Fénix que tenemos. Nos referimos al elogio de Lope que Pacheco incluyó en su *Libro de retratos* para acompañar a uno del Fénix, texto que Baltasar Elisio de Medinilla hizo publicar

15 Véase Tropé (2011, p. 26) sobre esta expresión y las hipérboles que la rodean, que son propias del lenguaje del panegírico. Marcella Trambaioli (“La fama póstuma de Lope de Vega”, *Studia Aurea*, vol. 10, 2016, p. 175) nota que la expresión “es de Lope” aparece también en algunos poemas de la *Fama póstuma* (p. 7, 129, 173 y 262).

en la *Jerusalén conquistada* (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, p. 7-10). El retrato aparece en el *Libro de Pacheco sin marbete ni elogio*, pero Asensio y Toledo (1886, p. 55-57) se ocupó de identificarlo como una efigie de Lope<sup>16</sup>, lo que han confirmado estudiosos posteriores (Bassegoda, 2000-2001, p. 210; Cacho Casal, 2010, p. 117). Concretamente, se trata del número 53 del libro, para el que Pacheco debió de usar un modelo impreso, probablemente uno de los grabados que retrataban al poeta en sus obras, como *El Peregrino en su patria* (1604) (*ibid.*, p. 144-145). Pacheco escribió un elogio para acompañarlo y, aunque no llegó a incluirlo en el libro –no sabemos cómo lo obtuvo Medinilla–, Cacho Casal (*ibid.*, p. 145) explica que es un caso especial porque “constituye el único ejemplo documentado de un elogio escrito por el pintor antes de la muerte de uno de los personajes que retrató”. El elogio en cuestión aparece en los preliminares de la *Jerusalén*, libro cuya impresión cuidó Medinilla. Este afirmó en el mismo prólogo haber incluido el elogio *motu proprio*, y en todo caso “sin voluntad y consentimiento” de Lope (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, p. 13).

El texto de Pacheco comienza con un exordio que se refiere explícitamente al retrato (“esta es la efigie de Lope de Vega Carpio”, *ibid.*, p. 15), tras lo que el pintor sevillano entra en materia ponderando la fama de Lope y la razón principal a que responde, esto es, las grandes cualidades (“partes”) del poeta. Entre ellas, Pacheco destaca la inaudita conjunción de erudición y talento, es decir, y en el lenguaje de la época, arte y natural, rasgos a los que el Fénix suma una gran imaginación:

Porque nunca la Naturaleza es tan pródiga que al que concede alto natural le conceda alto entendimiento con que procura el arte, y a quien concedió alcanzar el arte le concedió tan poco natural que no le sirve. Y la vez que arte y natural se juntan (¡grande desperdicio de naturaleza!) se desaviene y aparta tanto de ellos la imaginativa, que esta falta se conoce en sus obras. Mas en las de Lope de Vega, vemos en la facilidad de su vena el natural grande, en la

16 Véase, sobre el *Libro de retratos*, Juan Carrete Parrondo (“El *Libro de retratos* de Pacheco”, *Goya*, vol. 193-195, 1986, p. 168-173), Rogelio Reyes Cano (“El elogio de Sevilla en la literatura de los siglos de oro: los ‘varones ilustres’”, *Sevilla en el Imperio de Carlos V: encrucijada de dos mundos y dos épocas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, p. 23-30), Bassegoda i Hugas (“Cuestiones de iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 7, 1991, p. 186-196) y Marta P. Cacho Casal (*Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid, Marcial Pons, 2010), así como la edición de Rogelio Reyes Cano y Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.

abundancia de sus escritos la mucha imaginativa, en los nervios y disciplina de sus versos el entendimiento y arte tan juntos, tan perfectos, que tendría por osado a quien juzgase, sin temor grande, cuál parte de estas es más excelente en él (*ibid.*, p. 15).

De estas líneas llama ya la atención su semejanza con las que el Fénix usaba insistentemente para describir al poeta perfecto (García Aguilar, 2009, p. 110-111; Sánchez Jiménez, 2013, p. 766-767), semejanza que se torna incluso mayor en el pasaje que sigue inmediatamente después:

Del abulense Tostado se advierte, por justa grandeza, que repartida la cantidad de sus obras con la de sus años, sale cada día a tres pliegos de escritura. Y ha habido curioso que en buena aritmética ha reducido a pliegos las obras de Lope de Vega y, contando hasta el día de hoy todos los de su vida, respetivamente, no es inferior su trabajo y estudio (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, p. 15-16).

En efecto, la expresión se acerca de modo decisivo a cómo hablaba Lope de sí mismo en un célebre pasaje de la epístola *A Claudio*:

Hubiera sido yo de algún provecho  
si tuviera mecenas mi fortuna,  
mas fue tan importuna  
que gobernó mi pluma a mi despecho,  
tanto que sale —¡qué inmortal porfía!—  
a cinco pliegos de mi vida el día  
(*Rimas y otros versos*, núm. 304, vv. 175-180).

Es más, también Montalbán empleaba una fórmula muy semejante en la “Fama póstuma”, precisamente parafraseando este pasaje de *A Claudio*:

el mismo Lope con ser tanta su modestia, dijo de sí en un papel impreso que salía toda su vida “a cinco pliegos cada día”, que multiplicados por su edad hacen ciento y treinta y tres mil y ducientos y veinte y cinco pliegos, que aun no parece posible en el estudio de muchos hombres (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 32).

Claramente, la fuente original de esta serie de noticias es Pacheco, porque es la primera cronológicamente y porque es la que, además, relaciona el nuevo dicho con uno anterior, referido al Tostado. En su “Fama póstuma”, Montalbán podría estar recordando directamente *A Claudio*, pero refiriéndose por lo menos indirectamente a Pacheco y al prólogo de la *Jerusalén*. Y es que parece aventurado pensar que Montalbán no

tuviera presente la obra más ambiciosa de Lope ni el modelo más evidente para su biografía (el citado elogio de Pacheco) parece aventurado, especialmente si tenemos en cuenta que el lugar de la “Fama póstuma” contiene otra palabra clave del texto de Pacheco, “aritmética”: “porque aun la misma aritmética, si se empeñara en contar sus versos o se rindiera a la prolijidad o, como mercader que quiebra, hiciera pleito de acreedores de sus números por no gastarlos” (*ibid.*, p. 32). Es decir, en este pasaje Montalbán cita a Pacheco, aunque sea en parte a través de Lope.

A continuación de la noticia acerca de los pliegos, Pacheco subraya las aportaciones del Fénix a la poesía hispánica, comparándolo favorablemente con Garcilaso. Si el toledano tiene el indudable mérito de haber sido el primero en usar bien los endecasílabos (recordemos la lógica de las vidas de escritores como hitos de una historia literaria), el madrileño le supera, suponemos que por la cantidad de ellos que escribió:

Porque aunque a Garcilaso de la Vega se le debe la gloria de los primeros versos endecasílabos que hubo en España buenos, fue aquello tan poquito que no pudo servir de más que de dar noticia que se podría adquirir aquel tesoro. Pero el que verdaderamente lo ganó, y lo posee, es Lope de Vega; y si alguno (cuyo ingenio y escritos no ofende esta alabanza) no la admite, antes que la repruebe, me diga, ¿qué poeta lírico ha tenido Italia (madre de esta ciencia) que se aventaje a Lope de Vega? (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, p. 16).

Y tras estas alusiones a la poesía en general llega la mención a las comedias en particular. Aquí, Pacheco sitúa a Lope como el que las puso en orden, noticia a la que añade la de su prodigiosa rapidez para escribirlas, que le lleva a indicar 48 horas (no las célebres 24 del *Arte nuevo*) como el término que necesitaba para acabar una:

Él ha reducido en España a método, orden y policía las comedias, y puedo asegurar que en dos días acababa algunas veces las que admiraban después el mundo, y enriquecían los autores (*ibid.*, p. 16).

Tras estas alabanzas, Pacheco trae la preceptiva lista de títulos, que aparecen en este orden: *Jerusalén*, *Arcadia*, *La Dragontea*, *El peregrino en su patria*, *La hermosa de Angélica*, *Isidro* (*ibid.*, p. 9), aunque señala que los versos sueltos que ha escrito el madrileño y no ha publicado son “más de lo que está hecho mención” (*ibid.*, p. 10), es decir, más que los

publicados. No es un comentario que aparezca luego en Montalbán, pero sí en la epístola *A Claudio*:

que no es mínima parte, aunque es exceso,  
de lo que está por imprimir, lo impreso.  
(*Rimas y otros versos*, núm. 304, vv. 467-468)<sup>17</sup>

Después, Pacheco trae unos elogios que culminan en la anécdota de la disputa de las ciudades griegas por ser la patria de Homero, lugar común que también aparecía en la “Fama póstuma” (Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 36). Finalmente, el pintor sevillano incluye una breve narración de la formación y servidumbre de Lope con diversos señores, pasaje que funge como biografía propiamente dicha y que, al mismo tiempo, enfatiza la calidad del poeta y de su arte subrayando el entusiasmo que muestran por él los nobles, otro tópico de las biografías de artistas y poetas<sup>18</sup> que luego aparecería en Montalbán<sup>19</sup>:

Sirvió Lope de Vega en los primeros años de su juventud al ilustrísimo Inquisidor General y obispo de Ávila, don Gerónimo Manrique, a quien él confiesa en sus obras que debe el ser que tiene. Después al excelentísimo duque de Alba, de gentilhombre, y en el oficio de secretario, y años después lo fue del excelentísimo marqués de Sarria, hoy conde de Lemos, de los cuales fue amado y estimado justamente su ingenio y partes, por las cuales fue codiciado con aventajados gajes y mercedes de muchos Grandes de España para la misma ocupación, a que tenía su ingenio una correspondencia admirable (*ibid.*, p. 18-19).

Esta frase y un epigrama del conde de la Roca elogiando al retratado rematan la obra de Pacheco. En suma, estamos ante un texto con rasgos biográficos, pero del que se podría dudar si es una biografía, y no un simple encomio, si no fuera por dos razones fundamentales: en primer

17 La idea la recoge luego Mary Shelley (*Cervantes y Lope. Vidas paralelas*, ed. y trad. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Calambur, 2015, p. 173).

18 Véanse diversos ejemplos de este énfasis en las dignidades y favores que diversos reyes y nobles otorgaron a los artistas en las vidas de Palomino de Castro y Velasco (*El Parnaso*, p. 356, 358, 361, 363, 371, 372, 373-374, 376-378, 388-389, 412, 430, 443-447, 478, 491-527, 538, 558-559, 592, 619, 681, 714 y un larguísimo etc.).

19 Montalbán (2011, p. 27) enfatiza la presencia en el entierro de Lope de “grandes señores, títulos y caballeros”, y el hecho de que “no hubo legado de Su Santidad, príncipe de Italia, embajador del reino, título de Castilla, gobernador, obispo, dignidad, religioso, caballero, ministro ni hombre de letras que no le buscase y le diese su lado y mesa, en reconocimiento preciso de tan altas prendas” (*ibid.*, p. 29-30).

lugar, por el párrafo cronológico que acabamos de citar y la lista de obras<sup>20</sup>, que le confieren carácter narrativo al texto; en segundo lugar, por el hecho de que la mayor parte de la biografía áurea es, como la grecorromana, encomiástica, punto que desarrollaremos abajo y que hace que el texto de Pacheco no desentone en el contexto de la época. Además, resaltemos que, biografía o no, el encomio de Pacheco es importante porque nos revela coincidencias importantes con textos posteriores, como la epístola *A Claudio* y la “Fama póstuma” de Montalbán.

El hecho de que partes de este encomio aparecieran traducidas al latín en la *Expostulatio Spongiae* (1618) (p. 201-202) nos ayuda conectar a Pacheco con el siguiente texto que vamos a examinar, aunque su longitud y, sobre todo, su escasa cercanía al modelo biográfico que ahora nos interesa, hará que lo tratemos con menos profundidad que el elogio del pintor sevillano. Nos referimos al “juicio astronómico” que Luis Rosicler, cuñado de Lope, redactó aparentemente en la niñez del poeta (Millé y Giménez, 1927, p. 79) y que se conserva parcialmente gracias a unos extractos que aparecieron publicados en la citada *Expostulatio Spongiae*, el libro que compilaron los amigos del poeta para contestar a la perdida *Spongia* (1617), un libelo contra el Fénix. El contexto vindicativo de la *Expostulatio* revela ya que el fin del texto, en el formato en que lo tenemos, es panegírico. Y, en efecto, cuando lo examinamos comprobamos que lo forma una serie de elogiosas predicciones sobre el carácter y destino de Lope:

Será de afable rostro, soñador, si bien alegre, fiel, honesto y generoso; de elevada estatura, agradable a los más, amable, ingenioso, prudente, experto poeta, apreciado por personas de gran talento. Hablará con gran vehemencia de ánimo, mas en muy suaves tonos. La envidia lo perseguirá, mas con el paso del tiempo se sentirá vencedor de sus enemigos. [. . .] Será de natural sutil, mas no solo sutil, sino también firme y constante, si bien con un toque de brusquedad por el hecho de dejarse llevar por accesos de imprevista cólera. Los poderosos lo tendrán en gran estima, y todos ellos contribuirán, encareciéndoselo unos a otros, a su fama de virtud y magnanimidad (*Expostulatio Spongiae*, p. 379-380).

20 La lista de obras era uno de los requisitos de un género muy cercano a la biografía, el *accessus ad auctores*, como explicaba Joducus Badius: “*In exponendis auctoribus (ut ad Aeneida Servius inquit) haec consideranda sunt: Poetae vita, Titulus operis, Qualitatis (sic) carminis, Scribentis intentio, Numerus librorum et explanatio*” (Nathalie Dauvois, “Vies de poètes anciens à la Renaissance. L'exemple d'Horace”, *Écrire des vies. Espagne, France, Italie, xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*, p. 146). La práctica tenía su base en la Antigüedad, pues los exégetas clásicos creían que la edición de un texto debía ir acompañada de “unos apuntes sobre la vida del autor para ayudar a la comprensión de su libro” (García, 1985, p. 14).

Encontramos aquí algunos elementos presentes en Pacheco y Montalbán, como el honor que le hacen los nobles (tanto el sevillano como el madrileño insisten en este tópico) o la importancia de la envidia (en Montalbán). Sin embargo, el texto no entra en el género biográfico por su falta de narratividad. Es, más bien, un pronóstico panegírico que solo tiene una de las características de la biografía –o de cierto tipo de biografía–: la pintura de un carácter.

Es el momento de reflexionar sobre el sentido de la relación de estos textos –el elogio de Pacheco, el “juicio astronómico” de Rosicler y la epístola *A Claudio*– con la “Fama póstuma”, y de preguntarnos también sobre cuál puede ser el motivo de las coincidencias que presentan. Básicamente, este puede ser doble: o que Montalbán manejara estas obras, que serían, entonces, sus fuentes, o que todas compartieran una fuente común, que tal vez ni siquiera tendría que ser un texto concreto, sino todo el conjunto de *topica* del género biográfico. Para comenzar, resaltemos que hay un elemento preciso, una idea, más que un tópico propiamente dicho, que nos permite inclinarnos por la primera posibilidad y que nos mueve a establecer una precisa genealogía de biografías. Nos referimos a la reducción de la vida del difunto a un número concreto de pliegos, concepto que aparece por primera vez en Pacheco procedente de los dichos sobre la fecundidad del Tostado y que, luego, resurge en la epístola *A Claudio* (donde, de los tres pliegos del Tostado, pasamos a cinco) para recabar, finalmente, en la “Fama póstuma” de Montalbán. Es una trayectoria que nos permite sugerir que el discípulo de Lope manejó el elogio de Pacheco, que no en vano estaba en la *Jerusalén conquistada*, del que toma también la noción de la “aritmética”, como avanzamos arriba. La aparición de este detalle y de la idea de que, pese a la abundancia de la obra de Lope, hay más por imprimir que impreso, nos lleva a proponer una trayectoria que va desde el elogio de Pacheco a la epístola *A Claudio*, en la que aparecen los dos datos. Se trata de una hipótesis importante para el estudio de la obra lopesca, pues sugiere que el Fénix basó parte de su perfil en una imagen que le había diseñado el elogio de su amigo Pacheco.

Además, y volviendo a las dos biografías, notamos que Pacheco y Montalbán tienen en común el hecho de que encomian la rapidez de Lope con la noticia de que acababa las comedias “en dos días” (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, p. 16; Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 32),

cifra que, por diferir de las célebres “horas veinticuatro” del *Arte nuevo* y de la anécdota que proporciona el propio Montalbán acerca de la comedia de la *Tercera orden de san Francisco*, sugiere, de nuevo, que Montalbán consultó el elogio de la *Jerusalén* para redactar su “Fama póstuma”. Por último, subrayemos que Pacheco y Montalbán también comparten el extendido tópico acerca de las ciudades griegas que se disputaron ser la patria de Homero (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, p. 18; Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 36). En suma, estas coincidencias confirman que Montalbán manejó el texto de Pacheco, que se revela una de las fuentes de la “Fama póstuma”.

Por otra parte, y centrándonos en los demás textos, comprobamos que también Rosicler y Montalbán tienen elementos coincidentes, y en concreto un tópico muy propio no solo de las biografías de autores de la época, sino de cualquier presentación de este tipo de personajes a partir del Renacimiento. Nos referimos al tema de la envidia, esencial en la figuración autorial de la época (Cast, 1981, p. 8), pero particularmente frecuente en Lope (Portús Pérez, 2008, p. 139). En este caso, la idea está tan extendida y es tan dominante en los escritos del Fénix que no parece prudente postular ningún tipo de filiación entre estos dos textos biográficos basándonos en este detalle.

Asimismo, en nuestro corpus encontramos tópicos que solo aparecen en uno de los textos: el de Montalbán. Es del caso del mecanismo de la prolepsis, que hace que el biógrafo atribuya elementos del carácter del adulto al Lope niño. Solamente si consideramos que el “juicio astronómico” fue reescrito hacia 1618, para la *Expostulatio*, y no cuando el Fénix era niño, podríamos encontrar algo semejante en los otros textos. Se trata de una ausencia que, por otra parte, resulta comprensible, pues Pacheco no trata acerca de la infancia del poeta en su elogio.

Por último, señalemos que hay tópicos que aparecen en los tres textos citados. Es el caso del aprecio y favores que le dispensaron los nobles (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, p. 18-19; *Expostulatio*, p. 380; Pérez de Montalbán, “Fama póstuma”, p. 20-30). Sin embargo, es cierto que este aspecto está mucho más desarrollado en Montalbán, quien, debido a la fecha en la que escribe, tiene ocasión de referirse a las mercedes que Urbano VIII concedió a Lope.

Una vez establecida esta genealogía biográfica, resta preguntarse sobre el motivo y función de estas coincidencias. Son cuestiones relacionadas

a las que hay que dar una doble respuesta: las conexiones se deben, en ocasiones, a la filiación de los textos; en otras, a su adscripción genérica –y, por tanto, intención– común. Ya hemos visto que nos atrevemos a postular dos trayectorias en las que el elogio de Pacheco desempeña una posición esencial. Por una parte, hemos comprobado que Pacheco fue la fuente de algunos elementos del perfil lopesco, tal y como aparecen, entre otros textos que no hemos evocado, en la epístola *A Claudio*. Es el caso de la idea de medir la vida en pliegos y de la comparación entre lo impreso y lo que queda por imprimir. Por otra parte, hemos mostrado que Montalbán toma de *A Claudio* y de Pacheco la idea de los pliegos, lo que, con otras coincidencias tal vez menores (los dos días necesarios para acabar una comedia y la disputa de las ciudades griegas por Homero), confirma que Montalbán consultó el texto pionero de las biografías de Lope, que no es otro que el elogio de Pacheco impreso en la *Jerusalén conquistada*.

La mención del género –las biografías– nos sirve para tornar nuestra atención a la cuestión del marco genérico de estos textos, marco que también explica el hecho de que obras seguramente no relacionadas genéticamente –el pronóstico de Rosicler y la “Fama póstuma”, por ejemplo– compartan tópicos. Para ello, conviene volver a una pregunta de Blanco y al estudio fundacional de Di Pastena, pues la primera plantea unas dudas a las que, nos parece, responde el segundo. Sin embargo, la duda de Blanco no es ociosa, pues invoca la cuestión del género de la “Fama póstuma” y, en general, de la naturaleza de estas biografías áureas:

*Et pourtant, lire ce texte comme une biographie, c'est se condamner à n'y voir que ce qui lui manque pour être digne de ce nom: la volonté de rapporter les événements de quelque conséquence et les actions déterminantes d'une vie, et de donner sens au plus grand nombre, sans omission délibérée et avec autant de précision et d'exactitude que les sources le permettent. Rien ne traduit cette volonté dans la "Fama póstuma", qui glane quelques souvenirs, les sélectionne et les déforme autant qu'il le faut pour tracer non pas la biographie d'un homme, mais l'humble chronique d'un héros (Blanco, 2014, p. 4).*

Aquí, Blanco no solamente avanza su propia propuesta –hay que ver la “Fama póstuma” como construcción discursiva, no como fuente de datos–, sino que le pide al texto de Montalbán unas características extrañas a la inmensa mayoría de las biografías del momento. Como recordaba Di Pastena (2001, p. lviii y lxii), la “Fama póstuma” es un

panegírico y el panegírico es un texto del género epidíctico que exige una “amplificación convencional de las buenas cualidades”, según señala Menandro el Rétor en el segundo de sus tratados de retórica epidíctica (*Dos tratados*, p. 150). Aquí, las omisiones deliberadas son parte del género y, de hecho, los preceptistas las recomiendan (*ibid.*, p. 152), por lo que sería ocioso culpar a Montalbán por su célebre reticencia. Además, conviene precisar que esta cercanía al encomio que hemos notado en la “Fama póstuma” no es exclusiva de Montalbán ni de la biografía de Lope, sino que era el marco que la biografía áurea hereda de los clásicos. No hace falta regresar para demostrarlo a las taxonomías del género que establecieron Leo (1901) y Dihle (1956), con su distinción entre la biografía plutarquiana y la suetoniana (de la que procedería el subgénero de la biografía de poetas)<sup>21</sup>, pero sí conviene señalar que la biografía grecorromana se movía en el terreno del encomio y que era muy afín a un género que exigía embellecer al personaje (1993, p. 110). Por ello Momigliano (*ibid.*, p. 12) recuerda que en la tradición helenística la inclinación a idealizar al biografiado es tal que resulta casi imposible deslindar el *bios* (lo que hoy traducimos por ‘biografía’) y el *encomium*, como hemos subrayado al tratar de deslindar el género de la “Fama póstuma” y del que define el elogio de Pacheco. Más recientemente, Hägg (2012, p. 18 y 187) ha insistido en este punto acerca del encomio y ha recordado, además, que los biógrafos clásicos usaban como fuentes tanto encomios funerales como una costumbre afín, la práctica biográfica romana de las *laudationes* fúnebres<sup>22</sup>. Según podemos observar, esta puntualización es especialmente importante para el caso de la “Fama póstuma”<sup>23</sup>.

21 El esquema de Leo y Dihle lo confirma el trabajo clásico de Arnaldo Momigliano (*The Development of Greek Biography*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 28). Estudios más recientes, como los de Thomas Hägg (*The Art of Biography in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 70; 84; 99) y Johannes Bartuschat (*Les Vies de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007, p. 15-16), lo matizan, pero Hägg (2012, p. 215) insiste en la importancia del modelo de los *Doce césares* para las biografías de poetas, al que hay que añadir su *De viris illustribus* o *De poetis* (Augusto Rostagni, ed., Suetonio, *De poetis e biografi minori*, Torino, Chiantore, 1944), que traía la vida de Virgilio que toma luego Donato.

22 En la importancia para el género de la *laudatio funebris* insiste García (1985, p. 9).

23 Por otra parte, el texto de Montalbán no es excepcional en este aspecto. Residori y Tropé (2014, p. 8-9) señalan hasta qué punto las oraciones fúnebres son importantes para la biografía de artistas en esta época.

Pero insistamos en que la proximidad al género epidíctico es característica de la biografía desde época clásica. Ya los socráticos señalaron el conflicto entre representar una verdad inferior (los datos fehacientes sobre la vida y el comportamiento del biografiado) y una superior (los rasgos que revelarían la esencia del personaje), o incluso entre el individuo en realidad y el individuo en potencia. Es decir, los socráticos asumían la tentación de idealizar al biografiado, aportando detalles caracterizadores que definieran mejor su naturaleza (o lo que debería haber sido su naturaleza) que lo que le sucedió realmente (Momigliano, 1993, p. 46-47), pues estos últimos hechos al fin y al cabo solo son accidentes de una esencia más profunda que es la que interesa subrayar. Incidiendo en este aspecto, Hägg (2012, p. 3-4) señala casi borgianamente que en la biografía clásica la verdad superior que el biógrafo quería transmitir era más importante que la historicidad de los hechos (Lefkowitz, 1981, p. 19; Caro Baroja, 1991). Para alcanzar esta verdad superior, el biógrafo debe seleccionar lo que Bourdieu (1986, p. 70) llamó “elementos significativos”, esto es, aquellos datos que apuntan hacia el sentido buscado y que ayudan a producir lo que el estudioso francés denominó “ilusión biográfica”, es decir, la impresión de que una historia de vida tiene entidad y dirección. En las biografías clásicas, en cuyo ámbito se inscriben la de Pacheco y Montalbán, esta entidad es un modelo, un tipo: en el caso de Pacheco –y Rosicler–, el ideal de poeta; en el de Montalbán, el modelo de poeta y sacerdote. Las conexiones que presentan los textos que hemos examinado responden a la intención panegírica que señaló Di Pastena, así como a una idea de biografía que difiere de la que esperamos desde el positivismo, un tipo de biografía que da lugar a la selección, a la idealización y a la aparición de tópicos como los que estudiaban Ernst Kris y Otto Kurz (1987). Estos elementos aparecen con una insistencia desconcertante para aquellos que entienden estas biografías como fuentes de información fidedigna y no tienen en cuenta la importancia en el género de este componente idealizante y ficticio que hemos reseñado y que hace que, como señala Mary R. Lefkowitz (1981, p. viii), “*virtually all the material in all the lives [of the Greek poets] is fiction*”. Pacheco, Rosicler y Montalbán tal vez no alcanzan ese extremo, pero se mueven en su órbita. Y, sin embargo, la primera y la última son biografías, pues responden a las expectativas de la época sobre este subgénero epidíctico: narración de la vida o de gran parte de la vida de un personaje desde su

nacimiento a su muerte (Momigliano, 1993, p. 11; Hägg, 2012, p. ix) —obviamente, Pacheco no puede llegar hasta ese punto— y pintura de un carácter, más o menos individual o convencional. Señalemos, pues, que el texto de Montalbán alcanza a un tiempo la individualidad y la convencionalidad gracias a su apego al marco retórico de la biografía, tal y como se entendía en su época.

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
Université de Neuchâtel