

UN CABALLERO PARA OLMEDO

Homenaje a Germán Vega García-Luengos

Un caballero para Olmedo : homenaje a Germán Vega García-Luengos / Gema Cienfuegos Antelo (coord.), Pedro Conde Parrado (coord.), Javier J. González Martínez (coord.), Raquel Gutiérrez Sebastián (coord.), Borja Rodríguez Gutiérrez (coord.), Héctor Urzáiz Tortajada (coord.). – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid, 2024

2 v. (504, 516 p.) ; 24 cm. – (Literatura ; 105)
ISBN 978-84-1320-290-7 (obra completa)
ISBN 978-84-1320-291-4 (v. I)
ISBN 978-84-1320-292-1 (v. II)

1. Vega García-Luengos, Germán 2. Literatura española 3. Discursos, ensayos, conferencias I. Vega García-Luengos, Germán, homenaj. II. Cienfuegos Antelo, Gema, coord. III. Universidad de Valladolid, ed. IV. Sociedad Menéndez Pelayo V. Cantabria (Comunidad Autónoma) Consejería de Cultura, Turismo y Deporte VI. Ayuntamiento de Santander

(082)Vega García-Luengos, Germán
082.2Vega García-Luengos, Germán
821.134.2-82

Coordinadores

GEMA CIENFUEGOS ANTELO
PEDRO CONDE PARRADO
JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

UN CABALLERO PARA OLMEDO

Homenaje a Germán Vega García-Luengos

————— Volumen II —————

Sociedad
Menéndez
Pelayo



 GOBIERNO
de
CANTABRIA
CONSEJERÍA DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTE

 SANTANDER
CIUDAD



EDICIONES
Universidad
Valladolid

© LOS AUTORES, VALLADOLID, 2024
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Diseño de cubierta: OH Visual Estudio - Valladolid
Motivo de cubierta: a partir de una fotografía de Pío Baroque Fotógrafos - Olmedo

ISBN (obra completa): 978-84-1320-290-7
ISBN (volumen I): 978-84-1320-291-4
ISBN (volumen II): 978-84-1320-292-1
Dep. Legal: VA-253-2024

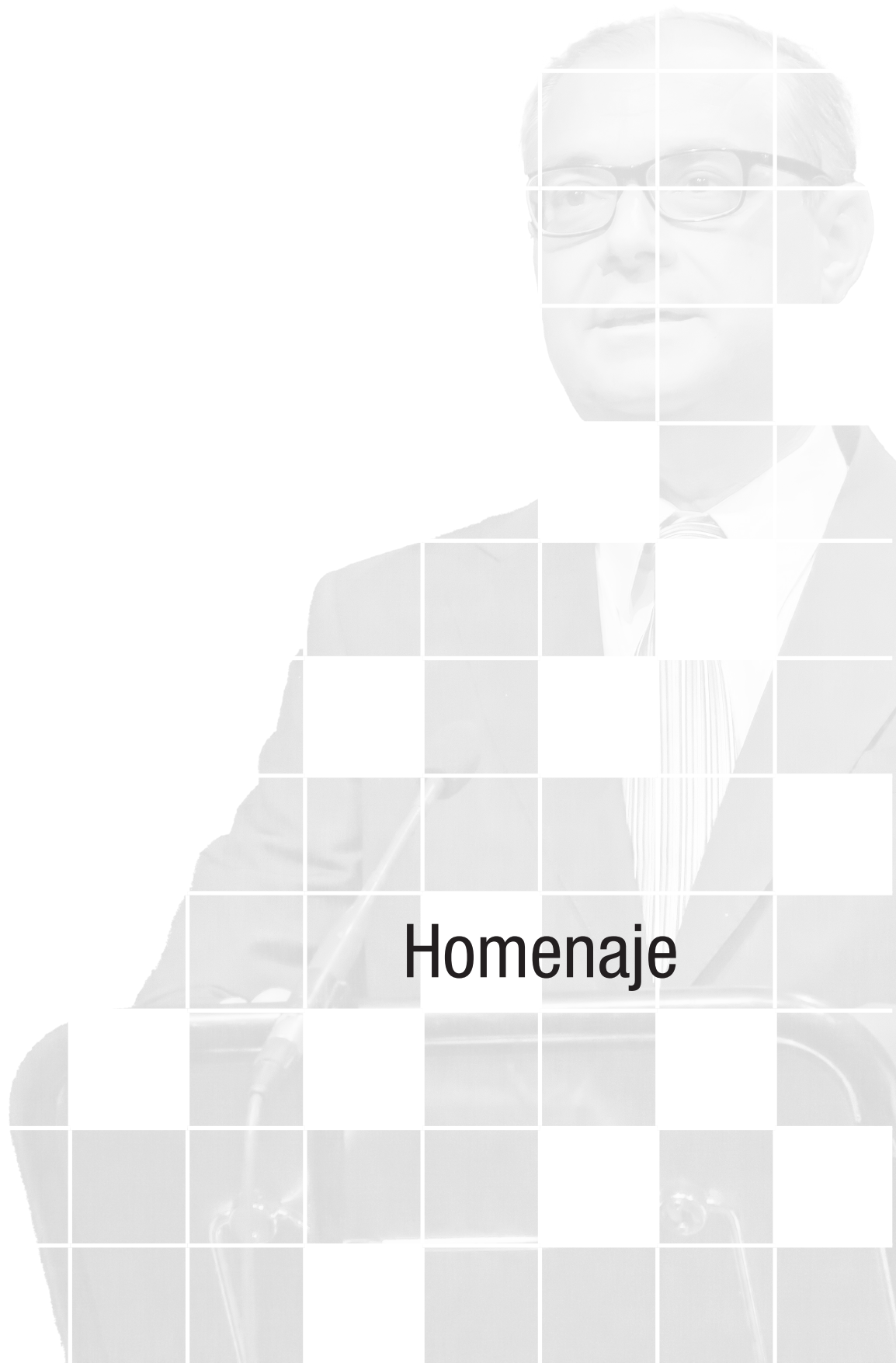
Preimpresión: JM Edición Profesional - Valladolid
Imprime: Ulzama Digital – España

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright



GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

Caballero de Olmedo



Homenaje

Lope de Vega y la armonía de lo hirsuto: el verso esdrújulo en *Arcadia* (1598) y *Pastores de Belén* (1612)

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

En el cervantino *Coloquio de los perros*, Berganza describe a un poeta tronado que ha escrito diversas obras ridículas, “todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno” (2013, p. 618). Esta asociación con la extravagancia jocosa, luego propagada por obras como *La venganza de don Mendo* (Muñoz Seca 2010, vv. 168-173), no dominó siempre en nuestras letras, donde los aficionados identifican el esdrújulo con Bartolomé de Cairasco y Figueroa, quien hizo del furor proparoxítono la base misma de su apuesta poética. Sin embargo, ni Cairasco introdujo el esdrújulo en la poesía áurea ni lo empleó del modo más habitual en la época, esto es, en el contexto de la égloga. Los estudios sobre la historia del esdrújulo encuentran referencias al verso proparoxítono desde la Edad Media (Reid 1939, pp. 278-279; Clarke 1941; Domínguez Caparrós 2014, p. 58), así como diversos ejemplos de su uso a lo largo del Siglo de Oro, particularmente a partir de las dos últimas décadas del XVI. No obstante, estos experimentos no tienen ni el peso ni el recorrido del esdrújulo en la tradición pastoril, donde “un pasaje de esdrújulos más o menos largo vino a ser casi de rigor” (Alatorre 1997, p. 16). Aquí, los poetas españoles se apartaron del modelo de Garcilaso, parco en versos esdrújulos, para seguir el ejemplo del napolitano Jacopo Sannazaro, cuya *Arcadia* trajo a España un recurso que autores como Lope de Vega emplearon, entre otras funciones, para representar estados elegíacos.

El presente trabajo estudia cómo Lope adaptó el modelo de los *sdrucchioli* de Sannazaro y sus seguidores en *Arcadia* (1598) y *Pastores de Belén* (1612). Para ello, revisaremos en primer lugar el camino de los esdrújulos en la tradición pastoril española, prestando particular atención a sus efectos semánticos. En segundo lugar, analizaremos los esdrújulos de las églogas lopescas, poniendo de relieve sus puntos en común y divergencias, que nos servirán para identificar qué poética del esdrújulo proponía el Fénix y cómo se inserta en la historia de los libros de pastores españoles.

1. LOS ESDRÚJULOS EN LA TRADICIÓN PASTORIL

Como hemos adelantado, Garcilaso no fue amigo de esdrújulos, tal vez por considerarlos ajenos a la poética de la gracia y facilidad (*sprezzatura*) de sus metros italianos. Es lo que sugiere Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a la Égloga I, donde hace derivar la égloga de modelos griegos (Teócrito, Bión, Mosco) y latinos (Virgilio) que habrían retomado Petrarca y Boccaccio y que en tiempos modernos cultivaba con excelencia Sannazaro (2021, pp. 691-693). Para Herrera, Garcilaso superaba la *Arcadia* del napolitano, que adolecía de una “afetación” que se reflejaba en el “desabrido i molesto número de aquellos versos” (2021, p. 694). Herrera no especifica que se refiere concretamente a los esdrújulos, pero estos abundan en la *Arcadia* y escasean en las églogas del toledano, quien solo recurre a ellos en la Égloga II (Zerolo 1897, p. 44):

Aquí, con una red de muy perfeto
verde teñida, aquel valle atajábamos
muy sin rumor, con paso muy quiëto;
de dos árboles altos la colgábamos,
y habiéndonos un poco lejos ido,
hacia la red armada nos tornábamos,
y por lo más espeso y escondido
los árboles y matas sacudiendo,
turbábamos el valle con rüido (2020, vv. 209-217).

Para Morros, estos tres versos tienen “un efecto de aceleración y desaceleración” (1995, p. 158), como adelantaba Herrera, quien subrayó el recurso y los tres paraxítonos en cuestión. Tras hacerse eco de una idea de Ruscelli acerca del posible origen de los esdrújulos en los “líricos asclepiadeos”, Herrera comenta de dónde procede el nombre del esdrújulo:

Tomaron nombre de aquella ligera pronunciación que tienen con celeridad en el fin, llamándose versos esdrúxulos, porque *sdruciolare* es en italiano aquel deslizar i huir de pies que haze el que passa por cima del ielo (2021, p. 823).

Enseguida explica su efecto, que considera doble, el rítmico que tomara Morros (aceleramiento y desaceleramiento) y el retórico, ligado al decoro y a la *oratio soluta*:

Son versos volubles, mas aunque el acento en l’antepenúltima los acelera, el número i crecimiento de sílabas los detarda. Usamos d’ellos en igual i templado género de dezir, mayormente quando queremos que la oración atada a los núme-

ros de los metros parezca oración desatada, no aviendo exornación en el fin del verso de voces que fenezcan semejantemente i que se respondan así con un cierto orden (2021, p. 823).

Así, los esdrújulos serían ligeros y móviles, y su presencia ocasional entre versos llanos daría impresión de naturalidad, la propia de la *oratio soluta*. Esta suavidad y ligereza le parecen apropiadas para la égloga y le permiten exponer una opinión matizada sobre los esdrújulos: buena, si son muy pocos, como en Garcilaso; mala, si son muchos. Podemos suponer que tanto la acumulación de decenas de esdrújulos como las composiciones enteramente escritas en paraxítonos provocarían la reprehensión del sevillano, quien las consideraría forzadas y afectadas.

Desde luego, la *Arcadia* de Sannazaro destacaría a oídos de los españoles del quinientos por su batería de esdrújulos, que tal vez el napolitano desplegó para imitar el sonido del habla rústica (Fosalba 2002, pp. 145-146), o quizás la métrica latina (Reid 1939, p. 278). En cualquier caso, en el *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) Argote de Molina señala que el esdrújulo —que también asocia al asclepiadeo— es verso “muy vsado en las *Bucólicas* de Sanazaro” (1995, p. 43). El libro de Sannazaro comienza con un poemita en esdrújulos (1514, f. 2v) y sigue con un diálogo también en esdrújulos donde hay palabras rima proparoxítonas (“tacito”, “Venere”) y otras llanas con diptongo final (“spatio”, “inopia”)¹, hasta que los versos se encaminan hacia las llanas (1514, ff. 4r-5v). Luego, encontramos esdrújulos en los versos de Montano y Uranio, Serrano y Ópico, Eugenio y Clónico, Ofelia, Elenco y Montano, Selvaggio y Frónimo, y, finalmente, de Barcinio, Summotio y Meliseo (1514, ff. 7r-9v, 27r-29r, 26v-29r, 49r-51v, 59v-63r, 80v-86r). Es decir, la *Arcadia* de Sannazaro trae esdrújulos en todos los diálogos, pero en ningún monólogo, con la excepción de los siete versos iniciales que enuncia el narrador (1514, f. 2v). Por tanto, si “de la actualidad italiana, el autor que más influyó sobre Garcilaso fue Sannazaro” (Lapesa 1948, p. 86), el toledano dejó los esdrújulos fuera de esta influencia.

Que el peso del esdrújulo en la primera mitad del XVI fue casi nulo lo muestra también la traducción castellana de la *Arcadia* de Sannazaro (Toledo, 1547),² que no incluye ninguno. Poco importó, pues muchos siguieron leyendo el original italiano (López Estrada 1966: s. p.), y el siguiente gran hito en la tradición pastoril, *La Diana* de Jorge de Montemayor, introduce los esdrújulos casi inmediatamente: en el libro primero, el canto de Silvano y Sireno está en ese

¹ Cairasco llamaba a estos esdrújulos “medios” (Alatorre 1997, p. 10).

² Los responsables de esta traducción fueron dos: de la prosa, el canónigo Diego López de Ayalá; del verso, el capitán Diego de Salazar.

metro, aunque la inmensa mayoría de los endecasílabos son esdrújulos porque la palabra final es un gerundio o infinitivo con pronombre enclítico, salvo pocas excepciones (“lícitos”, “solicitos”). En cualquier caso, la tradición del esdrújulo perdura en las continuaciones de la obra. No es el caso de la *Diana* de Alonso Pérez (1563) (Estradé Sánchez 2011), pero sí de la *Diana enamorada* (1564) de Gil Polo, que incluye “tercetos esdruciolos” en un diálogo al comienzo del libro III (1564, ff. 61v-63r) que trae, amén de verbos con pronombres enclíticos y algunos superlativos, diptongos (“fragancia”, “tristicia”) y sustantivos (“mortífero”, “salutífero”). Un modelo parecido encontramos en la *Clara Diana a lo divino* (1599) de Bartolomé Ponce, en cuyo libro cuarto hay un elegíaco “grande y amargo llanto” en esdrújulos que combina los consabidos verbos, superlativos y diptongos con algunos sustantivos (“pestífero” y “salutífero”) (1599, ff. 180v-182r). Más original es el *Pastor de Filida* de Vázquez de Montalvo (1582), que trae los esdrújulos en el contexto de una competición poética entre Silvano y Bato. Bato comienza esdrújulizando:

¡Oh, tú, que con irónicas señales
cansas los sabios, frunces los misérrimos,
viviendo por pensión de los mortales! (1582, ff. 245r-245v).

Tomándole el pie, Siralvo propone que diriman sus diferencias cantando. Siralvo expresa su invitación en esdrújulos (1582, ff. 245v-246r). Silvano responde en versos llanos, pero Bato retoma los esdrújulos (1582, ff. 246r-246v). Son versos llenos de virtuosismo que evitan las formas verbales y que riman palabras abstrusas como “epítima”, “scenática”, “iónica”, etc. Finalmente, los pastores dan fin a la discusión con una serie de versos esdrújulos con enclíticos (1582, ff. 250v-251r).

En esta tradición pastoril destaca *La Galatea* de Cervantes (1585), que no recurre a los esdrújulos en sus versos pastoriles, aunque incluye cantos elegíacos, como los de los pastores suicidas (la célebre “Canción desesperada”, entre otros). Los paraxítonos solo aparecen en el “Canto de Calíope”, y al hablar de Cairasco:

Tú, que con nueva musa extraordinaria,
Cairasco, cantas del amor el ánimo
y aquella condición del vulgo varia
donde se opone al fuerte el pusilánimo;
sí a este sitio de la Gran Canaria
vinieres, con ardor vivo y magnánimo
mis pastores ofrecen a tus méritos
mil lauros, mil loores beneméritos (2014, p. 386).

También se refiere a Cairasco Bartolomé de la Vega, quien incluye una extensa “Epístola en versos esdrújulos libres” en su peculiar *El pastor de Iberia* (1591). El poema deja sentir la influencia de Cairasco, a quien parece disfrazar bajo el nombre del “divino Ergasto” (García Aguilar 2017, p. 359) y a quien el Pastor habría imitado al escribir “esta carta, en el estilo en que Ergasto era consumado” (2017, p. 358). La epístola es narrativa, hace hincapié en la desesperación del protagonista, trata de agoreros y prisiones, e incluye palabras tan peregrinas como “espárrago” (2017, p. 360), que el autor no tiene que rimar por estar la composición en versos sueltos.

Por último, concluyamos este recorrido con *El siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608), de Bernardo de Balbuena, que incluye un canto amebeo en esdrújulos. Lo protagonizan Arcisio y Cloris, que se asientan en un *locus amoenus* para cantar “fábulas doctísimas”, aunque Balbuena solo puede sostener el recurso durante pocos versos (1821, pp. 212-213).

En suma, al final del XVI, los esdrújulos eran un rasgo habitual en el género pastoril. Algunos autores los empleaban para estados elegíacos, mientras otros aprovechaban su dificultad técnica para subrayar la habilidad de pastores que competían en cantos amebeos. Además, conviene resaltar que los libros dejaron de lado progresivamente las rimas diptongadas y los verbos con enclíticos para centrarse en sustantivos esdrújulos, más difíciles de combinar.

2. LOPE DE VEGA

Lope de Vega asumió plenamente el desafío del esdrújulo: sus dos libros de pastores, *Arcadia* (1598) y *Pastores de Belén* (1612), incluyen sendos pares de poemas proparoxítonos. En la *Arcadia* tenemos el canto de Galicia y el canto amebeo de Galafrón y Leriano, ambos en el libro II (2012, pp. 317-321 y 347-354). Los cantores son amantes despechados: Galicia ha sido rechazado por Crisalda; Galafrón y Leriano, por Belisarda. El primero está “determinado a desesperarse” (2012, p. 317) y comienza invocando un paisaje inhóspito con el esquema métrico de la célebre canción “En tanto que los árabes”, de Cairasco (Alatorre 1997, p. 12):

Fieras montañas rígidas,
de cuyo extremo indómito,
al arado y segur siempre infructífero,
por entre escorias frías
con espantoso vómito
arroja otro volcán azufre ignífero,
en vez de fruto aurífero,
veis aquí de lo intrínseco
de mi pecho frenético (2012, p. 317).

A continuación, reflexiona metapoéticamente sobre el sonido de su canto, que, frente a la “lira dulcisona” de Orfeo, está teñido por un dolor y tristeza que hacen su “voz horrisona” (2012, p. 318). Tras describir a Crisalda como una maga (“mágica”, 2012, p. 319), Galicio recurre a una serie de tópicos virgilianos: se compara con su rival, pondera su “verso elegíaco” (2012, p. 320) y enumera sus bienes materiales según el tópico del “cortejo rústico” (Montesinos 1967, pp. 173-175). Finalmente, apela a la muerte y reitera que se va a suicidar (2012, p. 321). En suma, Galicio tiene un tono desesperado, extremo y elegíaco, determinado por su condición de amante rechazado, y reflexiona explícitamente sobre el estilo apropiado para cantar estos afectos.

Igualmente desgraciados son Galafrón y Leriano, a quienes ha rechazado la protagonista del libro. Su canto también comienza con una *descriptio loci*, esta ocasión no agreste, pero sí teatro de memorias desdichadas (los amores de Belisarda y Anfriso). Como en el poema anterior, los pastores se plantean conscientemente cuestiones de estilo: Leriano incita a su compañero a cantar “en estilo galán y metafísico”, pero Galafrón responde que

mal puede el corazón enfermo y tísico,
Leriano, moverse a dulce cántico (2012, p. 348).

Los pastores desarrollan el tema invocando la ayuda “de Apolo y de Calíope” y el “canto orfénico”, pero saben que su humor solo permite tonos infaustos, dignos del “veneno, basilisco y fiero arsénico” o de “algún ciprés funesto” (2012, p. 351). Además de cantar las crueldades de la dama, los versos siguientes mencionan la nigromancia (“¡Quién fuera, como Circe, nigromántico!”; “aquella de Jasón hermosa mágica”, 2012, pp. 348 y 350), e incluso amenazan con acabar en querrela cuando los pastores comparan sus respectivos méritos antes de volver a casa al caer la noche (2012, pp. 354), un nuevo eco virgiliano. Es decir, los dos poemas en esdrújulos de la *Arcadia* presentan divergencias, pero también puntos comunes. En cuanto a las primeras, el poema de Galicio es un soliloquio, y tiene un tono mucho más encendido, pues el personaje planea suicidarse. En cuanto a los segundos, los pastores son amantes desdichados, el tono es elegíaco y funesto, el paisaje es fatídico y las menciones, misteriosas y negativas, destacando particularmente la nigromancia. Además, los poemas reflexionan sobre el estilo necesario para cantar tales sentimientos y escenas, y remiten a un contexto virgiliano común: el de los amantes despechados de las *Églogas*. Peñascos, volcanes, nigromantes y adelfas pueblan unos cantos marcadamente metaliterarios, el primero de los cuales, además, es la versión lopesca de una “canción desesperada”.

Diez años más tarde, Lope publica la versión “a lo divino” de la *Arcadia*, *Pastores de Belén*, y ahí volvemos a encontrar versos esdrújulos. El contexto del libro no permite pastores suicidas, pero sí otros rasgos que hemos visto en la *Arcadia*, amén de nuevas tendencias. El primer canto esdrújulo aparece en el libro IV y lo protagonizan Ergasto, Bato y el Rústico, o más bien los dos últimos, pues Ergasto se limita a abrir el canto amebeo y luego lo sintetiza y cierra. Además, el carácter de Ergasto se aleja del de los dos cantores, pues Bato y el Rústico son pastores jocosos, el último dado a juegos metaliterarios (Sánchez Jiménez 2013). De hecho, Bato y el Rústico comienzan debatiendo cuestiones de estilo con un lenguaje lleno de tecnicismos hermenéuticos:

- BATO De la playa de Tiro al mar Ligústico
haré sonar en canto dialogístico
el dulce son de mi instrumento rústico.
- RÚSTICO Filósofo no soy, no soy sofisticado,
ni entiendo lo que llaman alegórico,
ni sé qué es literal sentido o místico.
- BATO Cantaba en esta selva un sabio histórico,
que a Dios agrada un simple ingenio tépido
más que las elocuencias del retórico.
- RÚSTICO Tal vez mostraba Job ánimo intrépido
sin perder la paciencia melancólico,
tal vez David cantaba humilde y trépido.
- BATO Cubra el estilo rústico y bucólico
la sacra Majestad digna de crónica,
o el docto y numeroso estilo argólico (2010, p. 481).

Paradójicamente, los pastores ensalzan un estilo simple y rústico, el preferido por Dios, aunque lo hacen en tercetos encadenados llenos de rimas abstrusas y jerga:

- RÚSTICO La pluma aristotélica y platónica
en esta parte es fábula ridícula,
ni canta a Dios la lira babilónica (2010, p. 481).

Esta paradoja les sirve para introducir las de la encarnación (que Jesús sea hombre y Dios, que María sea madre y virgen), tras lo que enumeran algunas advocaciones marianas. Esta especie de letanía esdrújula (2010, p. 482) culmina con una variante del cortejo rústico en que los pastores enumeran los regalos que les gustaría llevar a María:

- RÚSTICO ¡Quién le llevara una purpúrea túnica,
y al Niño un cesto de camuesa pálida,
idúmeo dátíl, y granada púnica!
- BATO Yo un limpio tarro de la leche cálida
de mis ovejas, que ando previniéndola;
que con la voluntad no hay prenda inválida.
- RÚSTICO Yo un nido de una pájara, en cogiéndola;
que estuve entre unos olmos acechándola,
y si no es rui señor será oropéndola (2010, pp. 482-483).

Tras ello, los pastores comienzan a discutir sobre quién es poéticamente superior y Ergasto les interrumpe, proponiendo que impriman sus versos y recordándoles que la envidia no es el sentimiento apropiado para cantar a Dios:

Yo cuando canto dél, soy humildísimo:
respétole, venérole y adórole,
y júzgame, pastores, indignísimo.
Con apacibles versos enamórole,
y más que piedras y tesoros tíbares
en mis propias entrañas atesórole.
La envidia en el cantar baña de acíbares
las cuerdas y la voz, pero el buen ánimo
en ambrosias, en néctares y almíbares (2010, pp. 484).

Los comentarios son metapoéticos, pero además se hacen eco de preocupaciones lopescas acerca del mundillo literario del momento: la abundancia de supuestos poetas que jamás publican, el poder de la envidia, la omnipresencia de la pedantería, temas que volvemos a encontrar en el segundo poema esdrújulo de *Pastores de Belén*, el canto de Aminadab y Damón (libro V). Estos pastores afirman haber contemplado al Niño Jesús y comentan sobre el estilo apropiado para cantarlo, con diferentes modelos. Así, repasan el de los ángeles evangélicos (Lucas, 2, 14), el de san Joaquín, el de Eleazar, san José, David, etc. (2010, pp. 559-560), al lado de los cuales sus cantos parecen indignos. Acaban considerando que solo la música de las esferas puede loar como se debe a Dios:

DAMÓN: La máquina celeste, lira armónica,
celebre tu piedad, tu bondad única,
y afrentando la seda babilónica,
vista tus pies de su estrellada túnica (2010, pp. 563).

Estamos, pues, ante un nuevo poema metaliterario cuya materia son dos pastores que se preguntan cómo podrán cantar a Jesús.

CONCLUSIÓN

En suma, pese a lo espectacular de la propuesta de Cairasco y otros poetas manieristas o barrocos, el verso esdrújulo se consolidó en España gracias a los libros de pastores, y frente a la circunspección de Garcilaso. Lope lo usó en la *Arcadia* y *Pastores de Belén*, aportando algunos rasgos al uso común y aceptando otros habituales. Así, la *Arcadia* aprovecha la hirsuta sonoridad proparoxítona para acompañar estados de ánimo elegíacos, y la dificultad de rimar sustantivos esdrújulos para representar competiciones poéticas. En cuanto a los temas privilegiados, destacan el suicidio y la nigromancia, apropiados para el peculiar sonido del esdrújulo. Aunque este material no se recoge en *Pastores de Belén*, el libro de 1612 retoma las disputas de pastores y, sobre todo, la reflexión metapoética de las composiciones esdrújulas de la *Arcadia*. Tal vez inspirado por el “Canto de Calíope”, o por la naturaleza misma de la rima proparoxítona (verso llamativo, literatura artificiosa, ficción explícita), el Fénix vio en los esdrújulos una invitación a la metaliteratura: a un nivel diegético, a preguntarse por la propiedad del estilo empleado; en un plano extradiegético, a señalar satíricamente problemas del campo literario (poetastros, pedantes, envidiosos). De hecho, los otros usos del esdrújulo que hemos detectado en el corpus no dramático de Lope responden a este espíritu³: en la epístola III de *La Circe*, el Fénix incluye tres tercetos esdrújulos que reflexionan sobre la literatura contemporánea y acaban nombrando al inefable Cairasco (“Mas dejando estos versos a Cairasco”) (2003, p. 640); en la escena 3 del acto IV de *La Dorotea*, los personajes comentan cínicamente la poesía culta, mencionan a un poeta (ficticio) que usaba mucho los esdrújulos (“Bartolino de Cordellate”, en su “*Merendona*”) y acaban citando unos ridículos versos de Cairasco (2011, pp. 300-301)⁴. Lope tomó los esdrújulos de la tradición pastoril, donde su áspera armonía se acomodaba bien a situaciones extremas como la canción desesperada del pastor suicida o el canto amebeo de los pastores despreciados. Sin embargo, entre la *Arcadia* y *Pastores de Belén* el interés de Lope se orientó hacia los aspectos más metapoéticos del proparoxítono, haciendo del erizado sonido del esdrújulo un lugar privilegiado para la reflexión metaliteraria.

³ El enorme corpus dramático queda fuera de nuestro estudio. Véanse al respecto Jörder (1936, pp. 83-97) y Reid (1939, pp. 280 y 283-284).

⁴ La única excepción a esta tendencia parece ser el poema en insólitos “Dímetros jámnicos” que aparece al final del acto II de *La Dorotea* (2011, pp. 154-156), donde Lope se da a los esdrújulos (no rimados) como mera experimentación técnica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio (1997). “Cairasco de Figueroa y los primeros tiempos del verso esdrújulo”. *Anuario de Letras*, 35, pp. 9-36.
- Argote de Molina, Gonzalo (1995). *Discurso de la poesía castellana*. Eleuterio F. Tiscornia (ed.). Madrid: Visor.
- Balbuena, Bernardo de (1821). *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. Madrid: Ibarra.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio* (1977). Alberto Colunga y Laurencio Turrado (ed.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2013). *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2014). *La Galatea*. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- Clarke, Dorothy Clotelle (1941). “El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro”. *Revista de Filología Hispánica*, 3, pp. 372-374.
- Domínguez Caparrós, José (2014). “Teoría métrica del verso esdrújulo”. *Rhythmica: Revista Española de Métrica Comparada*, 12, pp. 42-84.
- Estradé Sánchez, Ana (2011). *La segunda Diana, Alonso Pérez: estudio y edición*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Fosalba, Eugenia (2002). “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”. Begoña López Bueno (ed.). *La égloga*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 121-182.
- Gálvez de Montalvo, Luis (1582). *El pastor de Filida*. Madrid: Francisco Sánchez.
- García Aguilar, Ignacio, ed. (2017). “Introducción” a Bernardo de la Vega. *El pastor de Iberia*. Ignacio García Aguilar (ed.). Madrid: Iberoamericana.
- Gil Polo, Gaspar (1564). *Primera parte de Diana enamorada*. Valencia: Joan Mey.
- González de Bobadilla, Bernardo (1587). *Primera parte de las ninfas y pastores de Henares*. Alcalá de Henares: Juan Gracián.
- Herrera, Fernando de (2021). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Inoria Pepe y José María Reyes (ed.). Madrid: Cátedra.
- Jörder, Otto (1936). *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*. Halle: Max Niemeyer.
- Lapesa, Rafael (1948). *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- López Estrada, Francisco, ed. (1966). “Introducción” a Jacobo Sannazaro. *La Arcadia (Toledo, 1547)*. Francisco López Estrada (ed.). Cieza: “La fuente que mana y corre”.
- Montesinos, José F. (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- Morros, Bienvenido, ed. (1995). *Garcilaso de la Vega. Obra poética*. Barcelona: Crítica.
- Muñoz Seca, Pedro (2010). *La venganza de don Mendo*. Salvador García Castañeda (ed.). Madrid: Cátedra.
- Ponce, Bartolomé (1599). *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*. Zaragoza: Lorenzo de Robles.
- Reid, John T. (1939). “Notes on the History of the *Verso esdrújulo*”. *Hispanic Review*, 7, pp. 277-294.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2013). “Cardenio «el Rústico», el licenciado Tomé de Burguillos y el gracioso: un personaje lopesco en la *Arcadia* (1598) y en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)”. *Creneida*, 1, pp. 238-267.

- Sannazaro, Iacomo (1514). *Arcadia*. Vinegia: Aldo Romano.
- Sannazaro, Iacomo (1966). *La Arcadia (Toledo, 1547)*. Francisco López Estrada (ed.). Cieza: “La fuente que mana y corre”.
- Vega, Bernardo de la (2017). *El pastor de Iberia*. Ignacio García Aguilar (ed.). Madrid: Iberoamericana.
- Vega, Garcilaso de la (2020). *Poesía*. Ignacio García Aguilar (ed.). Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de (2012). *Arcadia, prosas y versos*. Antonio Sánchez Jiménez (ed.). Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de (2010). *Pastores de Belén: prosas y versos divinos*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de (2010). *La Dorotea*. Donald McGrady (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, Lope de (2004). *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Biblioteca Castro, pp. 351-747.
- Zerolo, Elías (1897). *Legajo de varios*. Paris: Garnier.

Tabula gratulatoria

Fernando Aguado	Laura Fernández
María Rosa Álvarez Sellers	Santiago Fernández Mosquera
Roberta Alviti	Natalia Fernández
Javier Aparicio Maydeu	Daniel Fernández-Rodríguez
Fausta Antonucci	Jorge Ferreira Barrocal
Ignacio Arellano Ayuso	Teresa Ferrer Valls
Beata Baczyńska	Francisco Florit Durán
José María Balcells	Ana Isabel Gallego Redondo
Alain Bègue	José Luis García Barrientos
Félix Blanco Campos	Salvador García Castañeda
Sònia Boadas	María Jesús García Garrosa
Piedad Bolaños Donoso	Almudena García González
Esther Borrego Gutiérrez	Luciano García Lorenzo
Carmelo Caballero Fernández-Rufete	Javier García Rodríguez
Florencia Calvo	Óscar García Fernández
Antonio Carreño	Alejandro García-Reidy
Frank P. Casa	Gaston Gilabert
Paula Casariego Castiñeira	Susana Gil-Albarellos
Alessandro Cassol	Luis Gómez Canseco
Anne Cayuela	Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
María del Pilar Celma Valero	Teresa Gómez Trueba
Gema Cienfuegos Antelo	Rafael González Cañal
Erik Willem Coenen	José Ramón González García
Pedro Conde Parrado	José Manuel González Herrán
Luis Pascual Cordero Sánchez	Javier J. González Martínez
Christophe Couderc	Irene González Escudero
Daniele Crivellari	Raquel Gutiérrez Sebastián
Álvaro Cuéllar	Cristina Gutiérrez Valencia
Claudia Demattè	Alfredo Hermenegildo
Francisco Domínguez Matito	Susana Hernández Araico
Juan Manuel Escudero Baztán	Mauricio Herrero Jiménez
Judith Farré	Marga del Hoyo Ventura

Javier Huerta Calvo	Melchora Romanos
Luis Iglesias Feijoo	Ilaria Resta
Lola Josa	Mercedes de los Reyes Peña
Teresa Julio	Esperanza Rivera Salmerón
A. Robert Lauer	Milagros Rodríguez Cáceres
María Luisa Lobato López	Alfredo Rodríguez López-Vázquez
Renata Londero	Fernando Rodríguez-Gallego
José Manuel Lucía Megías	Borja Rodríguez Gutiérrez
Abraham Madroñal	José Romera Castillo
Isaac Macho	Javier Rubiera
Elena Marcello	Enrique Rubio Cremades
Emma Marcos Rodríguez	Francisco Sáez Raposo
Elena Martínez Carro	Adrián J. Sáez
María Martínez Deyros	Oana Andreia Sambrian
María Josefa Martínez López	Javier San José Lera
Emilio Martínez Mata	Antonio Sánchez Jiménez
Carlos Mata Induráin	Guillermo Serés
Juan Matas Caballero	Antonio Serrano
Laura Mier Pérez	Benjamín Sevilla
Emilio de Miguel Martínez	Diego Simini
Sara Molpeceres Arnáiz	Marcela Sosa
José Montero Reguera	José Luis Suárez-García
Clara Monzó	Milagros Torres
Rosa Navarro Durán	Marcella Trambaioli
Pablo Núñez Díaz	Alejandra Ulla Lorenzo
Joan Oleza	Héctor Urzáiz Tortajada
Eva Palacio	Ramón Valdés Gázquez
Enrico di Pastena	Eduardo Vasco
C. George Peale	Ádrián Velasco Sainz
Felipe B. Pedraza Jiménez	Julio Vélez Sainz
Pepa Pedroche	Marc Vitse
Esther Pérez Arribas	Salomé Vuelta
Helena Pimenta Hernández	Ana Zamora
Jesús Ponce Cárdenas	Mar Zubieta
Gonzalo Pontón Gijón	Miguel Zugasti
Marco Presotto	

Índice general

TOMO I

Presentación del Rector de la Universidad de Valladolid	9
<i>Antonio Largo Cabrerizo</i>	
Presentación del Presidente de la Sociedad Menéndez Pelayo	11
<i>Borja Rodríguez Gutiérrez</i>	
Prólogo del alcalde de Olmedo	15
<i>Alfonso A. Centeno Trigos</i>	
Germanías (Nota de los editores)	17
Retrato biobibliográfico de Germán Vega García-Luengos	19
<i>Javier J. González Martínez</i>	
Publicaciones (1980-2023) de Germán Vega García-Luengos	33
Pregón de las Fiestas de San Miguel y San Jerónimo 2012	57
<i>Germán Vega García-Luengos</i>	
Loa al ínclito Germán	65
<i>Fernando Aguado</i>	
<i>Eva del Palacio</i>	

HOMENAJE

Pecado, culpa y castigo: de <i>Las lágrimas de David</i> de Felipe Godínez a <i>Los cabellos de Absalón</i> de Calderón de la Barca	77
<i>María Rosa Álvarez Sellers</i>	
La <i>fabula</i> de <i>El Caballero de Olmedo</i> después de Lope: el romance “Enamorado en Medina” del Príncipe de Esquilache	89
<i>Roberta Alviti</i>	
Nuevas consideraciones sobre algunos problemas del texto <i>M</i> de <i>La vida es sueño</i>	101
<i>Fausta Antonucci</i>	

Apostilla sobre el disfraz varonil en el teatro del Siglo de Oro y los géneros fluidos de la posmodernidad	113
<i>Ignacio Arellano Ayuso</i>	
Un teatro para la reina Isabel de Borbón. En torno a dos manuscritos autógrafos censurados: <i>Los Esforcias de Milán</i> de Antonio Martínez de Mene- ses y <i>El príncipe perseguido</i> de tres ingenios	123
<i>Beata Baczyńska</i> <i>Elena Martínez Carro</i>	
Guillermo Díaz-Plaja: soledad caminante en Estados Unidos	133
<i>José María Balcells</i>	
La poesía penitencial en las postrimerías del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro	143
<i>Alain Bègue</i>	
Oscuro, telón, luz	155
<i>Félix Blanco Campos</i>	
La lista de <i>El peregrino</i> en 1618: atribuciones fiables y apócrifas de Lope de Vega	165
<i>Sônia Boadas</i> <i>Laura Fernández</i>	
Una miscelánea biográfica femenina del siglo XVII: vidas de “Margaritas” para Margarita de Austria (1567-1633)	175
<i>Esther Borrego</i>	
Segismundo y la eficacia retórica en <i>La vida es sueño</i> de Pedro Calderón de la Barca	185
<i>Florencia Calvo</i>	
Las atribuciones fraudulentas a Calderón en impresos sueltos: limitaciones y posibilidades	195
<i>Paula Casariego Castiñeira</i> <i>Alejandra Ulla Lorenzo</i>	
Festejos y máscaras parateatrales al natalicio de príncipes en la Baja Extre- madura (1658-1661)	207
<i>Gema Cienfuegos Antelo</i>	
Cristóbal de Monroy, epígono de Calderón	219
<i>Erik Coenen</i>	
Lope de Vega y la dedicatoria a Felipe IV del tratado <i>De tertiis debitis ...</i> <i>regibus Hispaniae</i> (1634) de Juan del Castillo	229
<i>Pedro Conde Parrado</i>	

La instrumentalización de la religión en <i>Naufragios</i> de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca	239
<i>Luis Pascual Cordero Sánchez</i>	
¿Qué vale una comedia? La compraventa de las comedias en el paratexto teatral	249
<i>Christophe Couderc</i>	
Recuperando ‘papeles rotos’: la <i>Mojiganga de don Asmodeo</i>	259
<i>Daniele Crivellari</i>	
<i>Querido Germán</i> : un experimento estilométrico sobre el tamaño de los textos en un corpus de correspondencia digital	277
<i>Álgvaro Cuéllar</i>	
Humanidades digitales y motivos caballerescos: sinergia entre los estudios teatrales y la base de datos <i>MeMoRam</i>	287
<i>Claudia Demattè</i>	
Entre las muñecas y las armas: mujer y violencia en el teatro de Cubillo de Aragón	297
<i>Francisco Domínguez Matito</i>	
Dos títulos para una comedia bíblica en busca de autor (o autores)	309
<i>Irene G. Escudero</i>	
La batalla de Nördlingen en el plano de las letras humanas y divinas. De <i>El Primer blasón del Austria</i> al <i>Estebanillo González</i>	321
<i>Juan Manuel Escudero Baztán</i>	
Modelos dramáticos de las loas de Sor Juana, aproximaciones al modelo teatral	333
<i>Judith Farré Vidal</i>	
<i>La organista del cielo</i> : una biología dramática en torno a la vida de Santa Cecilia	345
<i>Natalia Fernández</i>	
El <i>Entremés gallego de Susana y Lorenzo</i> (una pieza bilingüe inédita del siglo XVIII)	357
<i>Santiago Fernández Mosquera</i> <i>Abraham Madroñal Durán</i>	
Hacia una edición crítica de <i>El Grao de Valencia</i> , de Lope de Vega	375
<i>Daniel Fernández-Rodríguez</i>	
Posdata a una rabiosa composición de Juan Rodríguez de la Cámara	383
<i>Jorge Ferreira Barrocal</i>	

“Amigos. Nadie más. El resto es selva”. Palabras en homenaje a Germán Vega García-Luengos	393
<i>Francisco Florit Durán</i>	
“Espejo curioso del atalayador barcelonés”, una aleluya de la menesterosa España de 1945	397
<i>Salvador García Castañeda</i>	
La transmisión textual de <i>Los Médicis de Florencia</i>	405
<i>Óscar García Fernández</i>	
<i>Miss Clara Harlove</i> (1804), de Antonio Marqués y Espejo: un drama para seguir leyendo a Samuel Richardson	415
<i>María Jesús García Garrosa</i>	
<i>Historias de Luis Vélez de Guevara relatadas a la juventud</i> en la colección Araluce	425
<i>Almudena García González</i>	
Tres espacios con un amigo	435
<i>Luciano García Lorenzo</i>	
Dos copias manuscritas localizadas: <i>La serrana de Tormes</i> , de Lope, y <i>El bien nacido encubierto</i> , no de Lope	439
<i>Alejandro García-Reidy</i>	
Notas para un nuevo método de verificación de autorías en el teatro áureo: a propósito de la música de <i>El Anticristo</i>	449
<i>Gaston Gilabert</i>	
De Lucano a Neruda: el ejercicio político de la épica	459
<i>Luis Gómez Canseco</i>	
El tomo 132 de Osuna, las <i>Partes XXI</i> y <i>XXII</i> falsas “de Lope”, el origen de la serie <i>Diferentes autores</i> y un impresor de Cádiz	469
<i>Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer</i>	
<i>Luis Iglesias Feijoo</i>	
<i>Ramón Valdés Gázquez</i>	
La insinuación en el teatro de Rojas Zorrilla	481
<i>Rafael González Cañal</i>	
Tabula gratulatoria	495

TOMO II

HOMENAJE

Mario Camus: del escenario a la pantalla	515
<i>José Manuel González Herrán</i>	
Menéndez Pelayo ante la asfixia del Barroco	525
<i>Raquel Gutiérrez Sebastián</i>	
<i>Borja Rodríguez Gutiérrez</i>	
El Lope otro: la autoría deslizada en la instancia del narrador	535
<i>Cristina Gutiérrez Valencia</i>	
Hibridez transatlántica de sor Juana: imágenes poéticas de Góngora y elementos escénicos de Calderón	545
<i>Susana Hernández Araico</i>	
“Aunque sea del rey, no ha de estar delante de mí”. Violencia en los patios de comedias en el siglo XVII	555
<i>Mauricio Herrero Jiménez</i>	
Viaje a la tragedia española: Buero-Lorca-Calderón	565
<i>Javier Huerta Calvo</i>	
El <i>Cantar de los cantares</i> y su sabiduría hebraica en <i>Cántico espiritual</i> de San Juan de la Cruz	575
<i>Lola Josa</i>	
<i>El semejante a sí mismo</i> de Juan Ruiz de Alarcón y la creación de la nación barroca	585
<i>A. Robert Lauer</i>	
Dramaturgos como poetas en obras colectivas del Barroco	595
<i>María Luisa Lobato</i>	
Oliva Sabuco en la escena española actual: <i>Oliva</i> , de Teresa Valeriano (2020)	607
<i>Renata Londero</i>	
<i>Don Quijote de la Mancha</i> o el éxito del caballero entretenido	615
<i>José Manuel Lucía Megías</i>	
El profesor que olvidaba quién era	625
<i>Isaac Macho</i>	
El “gongorismo” de Cubillo de Aragón	635
<i>Elena E. Marcello</i>	

Olmedo Clásico: el sueño de algunas noches de verano	645
<i>Emma María Marcos Rodríguez</i>	
Recorrido teatral de un objeto escénico: la maleta en Lope, Tirso y Calderón, unas calas	655
<i>María José Martínez</i>	
Garcilaso y la poesía cancioneril: “Culpa debe ser quereros”	665
<i>Emilio Martínez Mata</i>	
Sobre los sonetos de <i>Las firmezas de Isabela</i> de Luis de Góngora	677
<i>Juan Matas Caballero</i>	
“Yo sería su escudero” (Notas deslavazadas de un asiduo participante en las <i>Jornadas</i> del Festival de Teatro Clásico de Olmedo)	689
<i>Emilio de Miguel Martínez</i>	
<i>El licenciado Vidriera</i> : otra picaresca es posible	701
<i>José Montero Reguera</i>	
Hilos para el gran tapiz de <i>La vida es sueño</i>	713
<i>Rosa Navarro Durán</i>	
Los diarios de García Martín: de la poesía al testimonio del presente	727
<i>Pablo Núñez Díaz</i>	
<i>Don Lope de Cardone</i> y la práctica escénica en Francia. Un resumen	737
<i>Joan Oleza</i>	
El éxito no siempre tiene muchos padres. ¿O sí? El caso de <i>El monstruo de la fortuna</i>	747
<i>Felipe B. Pedraza Jiménez</i>	
<i>Milagros Rodríguez Cáceres</i>	
El símil épico en la <i>Soledad primera</i> : una aproximación	761
<i>Jesús Ponce Cárdenas</i>	
Algunas notas sobre la edición de <i>La manganilla de Melilla</i> , de Ruiz de Alarcón	771
<i>Ilaria Resta</i>	
“No es hombre ni mujer el alma”: sobre reivindicaciones femeninas en el teatro del Siglo de Oro	781
<i>Esperanza Rivera Salmerón</i>	
<i>El condenado por desconfiado</i> : 29 elementos críticos que apuntan a Josef de Valdivielso	793
<i>Alfredo Rodríguez López-Vázquez</i>	

Sobre una suelta temprana de <i>También hay duelo en las damas</i> , de Calderón	803
<i>Fernando Rodríguez-Gallego</i>	
Espacios de representación en el sitio del Buen Retiro en el siglo XVII: el Salón de Reinos y el quizás no tan colosal Coliseo	813
<i>Javier Rubiera</i>	
El personaje histórico en la literatura del Siglo de Oro y su incorporación en el Romanticismo	823
<i>Enrique Rubio Cremades</i>	
Embajadas cruzadas: una lectura diplomática de <i>El burlador de Sevilla</i> . .	833
<i>Adrián J. Sáez</i>	
Sobre las acotaciones en el teatro de Lucas Fernández	843
<i>Francisco Sáez Raposo</i>	
De Italia a España pasando por Transilvania: el viaje de la información y la propaganda a finales del siglo XVI	853
<i>Oana Sambrian</i>	
“Y aun vendrá más compañía”. Sobre el uso teatral del término <i>compañía</i> en el siglo XVI. (En compañía de Germán)	863
<i>Javier San José Lera</i>	
Lope de Vega y la armonía de lo hirsuto: el verso esdrújulo en <i>Arcadia</i> (1598) y <i>Pastores de Belén</i> (1612)	873
<i>Antonio Sánchez Jiménez</i>	
Luis Gaitán, traductor y moralizador de los <i>Hecatommithi</i> de Giraldi Cinzio	885
<i>Guillermo Serés</i>	
Un legado patrimonial	895
<i>Benjamín Sevilla Herrán</i>	
Vidas <i>tránsfugas</i> . Alteridad y conversión en <i>Las misas de San Vicente Ferrer</i> de Fernando de Zárate/Antonio Enríquez Gómez	899
<i>Marcela Beatriz Sosa</i>	
Teatro y toros, dos fiestas atacadas y defendidas en el Siglo de Oro: distintas suertes en la moderna época digital	909
<i>José Luis Suárez García</i>	
Soneto dedicado a Germán	919
<i>Milagros Torres</i>	

La imagería gatuna en el teatro de Lope de Vega	921
<i>Marcella Trambaioli</i>	
Versos cancelados de <i>Amo y criado</i>	931
<i>Héctor Urzáiz Tortajada</i>	
Un tipo “de cuidao”	943
<i>Eduardo Vasco</i>	
“Tropabariari”: un hápax contra el donjuanismo italiano en la comedia <i>Guzmán de Alfarache</i>	951
<i>Adrián Velasco Sainz</i>	
Contextos carnalescos de las tempranas máscaras americanas de <i>Don Quijote</i>	961
<i>Julio Vélez Sainz</i>	
Una refundición decimonónica de <i>También hay duelo en las damas</i> de Calderón de la Barca. I. El texto no hablado: segmentación y dispositivo didascálico	969
<i>Marc Vitse</i>	
<i>Audiencias del rey don Pedro</i> : algunas calas	979
<i>Salomé Vuelta García</i>	
Entrevista a Ana Zamora	989
<i>Mar Zubieta</i>	
Una olvidada comedia novohispana del siglo XVIII: <i>El mejor blasón de México, san Felipe de Jesús</i> (1729)	999
<i>Miguel Zugasti</i>	
Tabula gratulatoria	1011