Seres.fm Page 207 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

"ARGEL FINGIDO Y RENEGADO DE AMOR". LOPE ENTRE GARCILASO Y ARIOSTO[1]

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona

BIBLID [0213-2370 (2007) 23-1; 207-221]

Lope recrea metateatralmente los principales tópicos o arquetipos de la literatura de su tiempo: el preso, el pastor, el peregrino, el náufrago de amor y el enloquecido de amor de raíz ariostesca, que, a su vez, convoca a otras figuras míticas afines, como las de Leandro o Ícaro, también muy caracterizadas. Una vez resuelto el enredo, hechos los pertinentes exámenes de conciencia y liberados de los insidiosos afectos y desviadas conductas, todos los personajes abandonan su disfraz –incluido el renegado Rosardo– y se disponen a amar rectamente.

Lope recreates the main archetypes of literature in his time: the prisoner, the shepherd, the pilgrim, the insane for love. Those figures remind us other similar mythical figures such as Leander or Icarus. But once the plot is solved, and after examining their conscience and released from deviant behaviours, all the characters abandon their disguise, even the renegade Rosardo, and decide to love properly.

De la comedia "Argel fingido y renegado de amor" (*ca*. 1599), de Lope de Vega,[2] nos han llegado algunos estudios sobre variantes textuales, cronología, estilo o técnicas de representación.[3] En este homenaje al amigo y maestro de lopistas (entre otros muchos magisterios), quisiera analizar cómo reelabora teatralmente Lope algunas fuentes poéticas que prestan verosimilitud teatral a los personajes arquetípicos y al argumento central: el aparatoso rapto de la dama, Flérida, por el despechado y poderoso Rosardo (el *renegado de amor*), y el consiguiente y accidentado rescate que emprende Leonido, el galán, cuyas peripecias y azarosa anagnórisis final abarcan el segundo y el tercer acto, en el marco de un anodino *Argel fingido*. A tal efecto, conviene plantear en seguida los que seguramente sean los dos rasgos diferenciales de la obra:

1) La articulada disposición de escenas metateatrales en los momentos cruciales de la comedia,[4] explícitamente señaladas por los obvios referentes literarios que encabezan este trabajo (Garcilaso, Ariosto…) y por los recursos de lo que se viene llamando teatro dentro del teatro, claramente indicados en la primera parte del título de la comedia: *Argel fingido*. Sin estos recursos, no se entienden cabalmente ni la invención ni la composición, pues el argumento y el tema central están intrínsecamente vinculados a la necesidad de que los enamorados representen, de acuerdo con las diversas convenciones y

Seres.fm Page 208 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

arquetipos literarios (pastor, peregrino, náufrago de amor, cautivo y loco; véase abajo) sus respectivos papeles o disfraces, como señala Flérida antonomásticamente y particularizando con el "invencionero Rosardo":

> Todos los amantes son
> inclinados a embelecos,
> pero en los celebros huecos
> cabe cualquiera invención.
> Él daría algún dinero
> al cautivo, y más Rosardo,
> que la falta de gallardo
> le sobra de invencionero. (vv. 1277-84)

2) El consiguiente despliegue de tópicos escénicos que buscan la *captatio benevolentiae,* incluso la complicidad, del público. Para lo cual, y como en otras ocasiones y para otros géneros, Lope se despreocupa de la norma fundamental de lo posible, aristotélicamente hablando,[5] y puebla la escena con inverosímiles disfraces a ojos vista, casualidades improbables, encuentros y reencuentros en lugares remotos, repentinas y poco creíbles rupturas y reconciliaciones amorosas, etc.[6] Baste leer las razones del renegado Rosardo, que no ha podido hacer suya por la fuerza a Flérida y tiene que "aprovecharse de su industria" (es decir, actuar con segundas intenciones), valiéndose, paradójicamente, de Leonido, que redacta inocentemente un peligroso billete y

> ROSARDO que no concibe
> este engaño. Habiendo amor, no creo,
> que el hombre que más sabe o se sospecha
> de su industria y ingenio se aprovecha.
> PIALÍ ¡Grande máquina intentas!
> ROSARDO Yo te digo
> que puede dar materia a larga historia. (vv. 2446-51)

El contexto de esta conversación es, a su vez, otra escena metateatral, pues Rosardo y Pialí han reconocido el disfraz de Leonido en su fracasada actuación para rescatar a Flérida. Para alcanzar el perdón (y purgar el fracaso escénico, se podría añadir), el pretendido liberador de su dama tendrá que volver a enmascararse, o sea, colaborar en el ardid de aquellos "invencioneros".

Porque la comedia está trufada de invenciones, industrias, astucias, máquinas… Por una parte, porque la "industria", el ingenio, es lo único que pueden contraponer los dos hermanos a las armas de Rosardo:

> LEONIDO Armar nave o galera
> no habemos de poder, industria importa
> para su fuerza fiera,
> que ésta abrasa la mar, los vientos corta.

Seres.fm Page 209 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

MANFREDO ¿Qué industria tomaremos?
LEONIDO Hábitos religiosos fingiremos
y a rescatar cautivos
podremos ir, para probar la suerte. (vv. 1698-1705)

Por otra, porque los recursos del engaño a los ojos se avienen perfectamente con la desmesura del tema y el argumento, y con la sobreactuación de todos los personajes. Aquéllos y éstos caracterizados por escenas ostensiblemente "teatrales", que se manifiestan desde la vehemencia de la primera: sesenta versos a base de réplicas y contrarréplicas que se cierran con un final excesivo, hiperbólico, que predispone al público para cualquier desproporción:

ROSARDO ¿Es posible?
FLÉRIDA No te canses.
ROSARDO ¿Hay tal dicha?
FLÉRIDA Esto es justo.
ROSARDO Ciega estás.
FLÉRIDA Sigo mi gusto.
ROSARDO ¿Qué pretendes?
FLÉRIDA Que descanses.
ROSARDO ¿Cómo, si me matas?
FLÉRIDA ¿Yo? (vv. 1-5)

ROSARDO Haré matarte.
FLÉRIDA Aquí estoy.
ROSARDO ¿Eres furia?
FLÉRIDA Mujer soy.
ROSARDO Mal hablas.
FLÉRIDA Éste es mi estilo.
ROSARDO ¿Sin miedo estás?
FLÉRIDA ¿Eso dudas?
ROSARDO Voy a morir.
FLÉRIDA Tarde es luego.
ROSARDO ¡Ahorcareme!
FLÉRIDA Estás ciego.
ROSARDO ¡Ay, infierno!
FLÉRIDA ¡Ahórcate, Judas! (vv. 54-60)

Seres.fm Page 210 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

Como desproporcionado e improbable es el argumento consecuente. Porque, despechado por el agravio, Rosardo acaba raptando a Flérida y llevándosela consigo a alguna parte de un irreconocible Argel,[7] donde se hace fuerte después de haber fingido renegar de la fe por ella y, supuestamente, haberse puesto a las órdenes del Gran Turco. Disfrazados de frailes, Leonido y Manfredo (que, por su parte, se disputa a la otra dama, Flavia, con Aureliano, hermano de Flérida, amigo de Leonido y eventual aliado de Rosardo) se hacen a la mar para rescatar a Flérida y Flavia, y arriban a las costas de Argel. Muy pronto, sin embargo, son reconocidos, prendidos y encarcelados por los hombres del supuesto apóstata Rosardo, que asegura volverá a abrazar la religión católica si Flérida le acepta por esposo. Todas estas situaciones son –insisto– manifiesta y desmañadamente fingidas y, por lo mismo, todas fracasan: desde las equívocas escenas de reja y balcón del final del primer acto, hasta los finales preparativos para la falsa batalla contra Inglaterra, pasando por el rapto de Flérida, el fingido servicio al Gran Turco de Rosardo, las respectivas recompensas por otras tantas apostasías y vueltas a la fe, el complot de Rosardo y Aureliano para que éste obtenga a Flavia, los disfraces frailunos antes citados, las "turqueries" vestimentarias de la despechada Flérida, el billete que escribe Leonido, etc.

Y todas parecen culminar con la salida a escena, cargado de cadenas, de Leonido, que canta sus penas glosando los cuatro versos más célebres (305-308) de la *Égloga tercera,* de Garcilaso; aquellos en que el pastor Tirreno apostrofa a la homónima pastora Flérida (en cursiva):

LEONIDO No pienses que estos hierros y cadena,
en un alma que es firme y amorosa,
menos que gloria son, porque es la pena,
Flérida, *para mí dulce y sabrosa*
en estas islas de desierta arena.
Cualquier fruto de amor, cualquiera cosa
le sabe al corazón, de angustias lleno,
más que la fruta del cercado ajeno.
Las amenazas de tiranos bravos
poco te han ofendido, dulce esposa,
que me pareces con aquesos clavos
más blanca que la leche y más hermosa.
Pues somos con igual fortuna esclavos,
vivamos esta cárcel tenebrosa,
que es mejor, con tu cielo tan sereno,
que el prado por abril de flores lleno. (vv. 2370-85)

A diferencia de Tirreno,[8] el preso Leonido no concibe a la dama como objeto de deseo temporalmente sublimado, sino como inalcanzable compañera de

Seres.fm Page 211 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

fatigas, de acuerdo con el arquetipo literario del cautiverio de amor, teatralmente subrayado por los fingidos herraje y signos de esclavitud, las eses y los clavos, pintados por el maquinador Pialí para engañar a su propio señor:

PIALÍ Que el rostro entero,
sin que quede lastimado,
os le pintaré herrado,
sin que rompa carne y cuero. (vv. 1897-1900)

PIALÍ Yo cuando mozo alcancé
por ingenio una mistura
que engaña con la pintura
a cualquiera que la ve.
Con ella os he de pintar
dos tan naturales hierros,
que engañéis aquestos perros
y estéis todos por herrar. (vv. 1921-28)

Pero para dar entidad teatral a dicho arquetipo, Lope no se limita a seguir la estela de otros glosadores de los mismos versos, que, a su vez, recrean un lugar común bíblico o clásico,[9] como Jorge de Montemayor, en su canción LXVII, con un sentido muy cercano a la fuente:

Flérida, en cuya mano
está mi triste vida;
no triste, mas dichosa estando en ella. […]
Mas aunque esté olvidado
amor de mi cuidado
y el corazón cansado no sosiegue,
serás en toda cosa,
Flérida, para mí dulce y sabrosa. […]
Y siendo tal mi suerte
que el menor mal es muerte,
contino a esta mi alma es agradable
tu rostro, por quien peno
más que la fruta del cercado ajeno. […]
Mas ¿quién podrá igualarte
pues que te hizo, en fin, Naturaleza
después de muy airosa
más blanca que la leche y más hermosa? […]
Que amor sea importuno
doblando mis enojos
lo tengo a buena suerte,
porque después de verte
es tu hermoso rostro ante mis ojos
más dulce, más ameno
que el prado por abril de flores lleno. (Gorostidi 225-29)

Seres.fm Page 212 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

Más distante de la fuente y un poco antes que Lope, hacia 1594, Góngora glosará los dos primeros versos en su letrilla 109 de la edición de los Millé, sin citar a la pastora de Garcilaso y en una composición muy alejada de la de Montemayor en el tono y la intención:

> Éste no tiene por bueno
> el amor de la casada,
> porque es dormir con espada
> y la víbora en el seno;
> *a aquél del cercado ajeno*
> *le es la fruta más sabrosa*,
> y coge mejor la rosa
> de la espina más aguda.
> *Cada uno estornuda*
> *como Dios le ayuda.* (Góngora 308-309)

No la traigo para señalar que la conociese Lope, sino como muestra de la enorme popularidad de los versos de Garcilaso desde la mitad del siglo XVI.[10] Porque, como decía, el autor del *Argel fingido* no sigue la estela de las glosas poéticas, como la literal y pertinente de Montemayor, o la desdibujada e impertinente la de Góngora, pues ambas son estrictamente poéticas, es decir, no representables. La de la comedia que nos ocupa, por el contrario, es muy teatral; vale decir: adecuada para ilustrar el metateatro en que se acaba convirtiendo la comedia, consciente Leonido y el público de que las marcas de esclavitud de Flérida son fingidas, como lo es su prisión, su indumentaria, etc. Porque lo que importa es crear la ocasión para glosar y recrear teatralmente el celebérrimo lugar de Garcilaso. No sólo por el mero paladeo de los versos, sino también porque Leonido, al hacer suya la condición de pastor bucólico de Tirreno, está representando el cuarto papel, ya consciente de haber asumido las características de los otros tres arquetipos amorosos que enumera en los versos que siguen a los arriba citados glosando los de Garcilaso:

> ROSARDO Aunque cumples con ser tan firme amante,
> no cantas bien en tu prisión, Leonido.
>
> LEONIDO Canta, señor, el solo caminante
> y el pastor en los montes escondido;
> canta sobre la mar el navegante,
> y al son de la cadena en que está asido
> canta también el preso; y deste modo
> canto mi pena yo, que lo soy todo.
>
> ROSARDO ¿Cadena te pusieron?
>
> LEONIDO Y la tengo
> por galardón y bienaventuranza,

Seres.fm Page 213 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

que sin mí estoy; mis penas entretengo,
que hasta la muerte dará la esperanza. (vv. 2386-2397)

Los arquetipos citados en los versos 2388-2392 son el de peregrino, o *caminante,* de amor (con hábito frailuno); el de *navegante* y náufrago de amor (literal y simbólicamente); y, en fin, el de *preso* en los dos sentidos, o sea, preso de amor y prisionero por amor. Esta cuádruple y consecutiva caracterización se completa con la del otro gran arquetipo (y consiguiente disfraz) que figura en el título de este trabajo: la del enloquecido por amor de raíz ariostesca (Chevalier), que ya empieza a asumir Leonido *ante factum:*

LEONIDO Pues ¿qué es amor cuando un hombre
no pierde el seso, aunque asombre
de verse suspenso en calma?
Porque hasta perder el alma
se extiende el amor de un hombre. (vv. 1388-1392)

Con todo, resulta cuando menos curioso que la referencia concreta la introduzca el paródico rival Rosardo, en ocasión de describir a Flérida como circunstancial Angélica:

ROSARDO Cesen las trompetas, ¡hola!,
las cajas y chirimías,
y aquí suene la voz sola,
dulce aumento de mis días.
Nueva Angélica española,
toma aqueste rico estrado,
que de piedras, plata y oro
te le pienso dar bordado.

FLÉRIDA ¿Cómo me está el traje moro?

ROSARDO Por tus ojos, estremado.
Siéntate, que hoy has de ser
adorada de mi gente,
por ser reina y mi mujer.

FLÉRIDA Tu esclava soy solamente. (vv. 2734-2747)

Obviamente –dicho sea de paso–, la mera pregunta del verso 2742 sustrae cualquier verosimilitud al rapto, o sea, a la situación escénica, e invalida cualquier recepción seria de la teatral esclavitud.

Pasados unos cuantos enredos y cuando Flérida se disfrace voluntariamente de mora por despecho (Presotto), para vengarse de un supuesto agravio de Leonido, entonces sí representará eventualmente el papel de Angélica (Santoro). Cuando aquél la ve de tal guisa, consiguientemente, se aplica a sí mismo el otro gran prototipo: el del enloquecido por amor Orlando:

Seres.fm Page 214 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

LEONIDO ¿Loco me decís que estoy?
¡Perros, aguardadme un poco!
¿Pero por dicha es locura?
Locura debe de ser,
porque no la conocer
era señal más segura.
¿Dónde voy, triste de mí,
con desventuras tan graves?
¡Alma, si acaso lo sabes,
dime si soy el que fui!
¡Cruel! ¿En qué te ofendí,
que tal galardón me diste?
A un hombre sin Dios quisiste
y a Dios y a su ley dejaste.
La palabra me quebraste
que me diste de ser mía;
la luz se ausenta del día,
noche oscura me parece,
todo el campo se entristece
y por su muerte se enluta,
brama el mar en esta punta,
tormenta anuncian sus peces,
que, entrando y saliendo a veces,
creo que mi muerte aguardan.
Tienes razón, que ya tardan
mis manos en darme muerte.
¡Oh vida, coluna fuerte
a naturaleza asida!
Siendo Flérida perdida,
¿cosa tan justa resistes?
No es la vida para tristes.
Vívala el moro gallardo,
vivan Flérida y Rosardo. (vv. 2870-2901)

Y mientras el furioso de Ariosto es testigo de los amoríos de su amada y del moro Medoro al ver sus nombres entrelazados en los árboles grabados en los troncos, que le repiten obsesivamente el símbolo de su desventura, el loco que representa Leonido anuncia una suerte de teatral trastorno cósmico (v. 2886).

Conviene matizar, sin embargo, que en Orlando la desesperada voluntad de destruir una verdad evidente responde a un impulso instintivo de evitar la locura:

> Volgendosi ivi intorno, vidi scritti
> molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
> Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
> fu certo essere di man de la sua diva. (Ariosto XXIII, 102)

Seres.fm Page 215 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercand in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il su nome in quella scorza. (Ariosto XXIII, 103)

Aunque intenta preservar su amor de la humillación de los celos, la desesperación acaba desplazando a la esperanza de que sean falsas o fingidas las inscripciones de los árboles; a la postre, acaba aniquilándose a sí mismo, antes que dejar de amar a Angélica (Pool 121-37). Leonido, por su parte, también se dirige a los árboles, pero en sentido contrario, sugiriéndoles que atestigüen la traición de Flérida:

LEONIDO Mas ¿qué es lo que digo? Espera,
no quede en esta ribera
álamo, chopo ni coro
en que Angélica y Medoro
escriban sus falsos nombres.
¡No fuérades todos hombres!
Árboles desvergonzados,
montes, sotos, riscos, prados,
no os empecéis a quejar,
que ya me vuelvo a la mar
y me la pienso beber,
que bien la habré menester
para el incendio que paso.
¡Justo cielo, que me abraso,
tened lastima de mí!
¿Qué me estás mirando ahí,
peña, imagen de aquel pecho
que tanto agravio me ha hecho?
¡Harete dos mil pedazos!
¡Cruel! ¿Qué harás en los brazos
de un hombre que está sin Dios?
¡Un rayo os parta a los dos!
¡Ay, cielo! ¡Si yo lo fuera,
con que violencia cayera
sobre los dos desde el cielo! (vv. 2905-2929)

Por otra parte, dirigirse compulsiva y desquiciadamente a la naturaleza (por ejemplo, en los versos 2911-2912) supone también practicar una especie de parodia de petrarquismo, que cuadra con el tono general de la obra y que se completa con los cancioneriles conceptos que enmarcan los versos 2920-2922.[11] Complementarios y no menos paródicos resultan los restantes versos

Seres.fm Page 216 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

(2913-2919), de contenido y tono análogo a los del soneto LXXX de las *Rimas* de Lope de Vega, dedicado a Leandro:

> Por ver si queda en su furor deshecho,
> Leandro arroja el fuego al mar de Abido. […]
> El remedio fue cuerdo, el amor, loco;
> que como en agua remediar espera
> el fuego que tuviera eterna calma,
> bebiose todo el mar y aun era poco:
> que si bebiera menos no pudiera
> templar la sed desde la boca al alma.[12] (pp. 222-23; vv. 1-2 y 9-14)

Y pertinentes con la parodia de otro mito de la desmesura, Ícaro, que trae más abajo Leonido para completar la furiosa hipérbole:

> Subirme quiero a ese monte
> y arrojarme he desde allí
> en el mar, pues me creí
> de quien de aquesta manera
> con unas alas de cera
> quiso que mirase al sol.
> Seré un rayo español,
> porque, cayendo en el mar,
> el nombre le he de quitar
> y se llamará Leonido. (vv. 2938-2947)

A pesar de esa combinación paródica de diversas fuentes poéticas y otras tantas referencias míticas, el principal referente sigue siendo el ariostesco, como lo prueba el desquiciamiento que supone la escisión de la personalidad que Leonido manifiesta antes de identificarse con Ícaro:

> ¿Es aqueste el mortal velo,
> o es mi sombra? ¡Hola! ¿Quién es?
> Manos tengo, rostro y pies,
> pensé que era el alma sola.
> ¿Quién habla allá dentro? ¡Hola!
> ¿No me responde ninguno?
> Mas ¿por qué al alma importuno?
> Que se vaya y se remonte. (vv. 2930-2937)

Se trata de una suerte de disociación hilemórfica y la consiguiente imposibilidad de reconocerse, consecuencia de la pérdida de su identidad, porque ha dejado de ser amado y, por lo tanto, nadie vive en o para él.[13] Es la recreación sumaria del tópico de la muerte simbólica del amante; vale decir: el amante deja de existir porque ya no es pensado, recordado, imaginado… por el amado y, consecuentemente, vive exánime, pues su alma (desde el mismo momento en que se enamoró) ya no estaba en sí, la había entregado, "ani-

Seres.fm Page 217 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

maba", vivía, en otro cuerpo. Este clásico motivo amoroso se corresponde en la obra de Ariosto, como anunciaba, con la consecutiva escena en la que Orlando constata la pérdida de su alma:

> Non son, non sono io quel che paio in viso:
> quel ch'era Orlando è morto et è soterra;
> la sua donna ingratissima l'ha ucciso:
> sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
> Io son lo spirto suo da lui diviso.
> ch'in questo inferno tormentandosi erra,
> acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
> esempio a chi in Amor pone speranza. (Ariosto XXIII, 128)

En la escena siguiente, la penúltima, se desvela el engaño, la naturaleza recobra su armonía y Leonido el "seso" y la "vida" (3075); o sea, el juicio y el alma que le habían sido secuestrados por el eventual desamor de Flérida:

LEONIDO Y con este desengaño,
vuelve el Sol y alegre día.
Ya las sierras y los prados,
visten su yerba, y las fuentes
cobran sus claros corrientes,
yendo al mar con pies helados.
Ya estoy cuerdo, ya cobré
en tus brazos seso y vida.

FLÉRIDA Y yo lloro arrepentida
de que estos dos te quité. (vv. 3068-3076)

En consecuencia, la dama se calza su vestido cristiano, al igual que el resto de personajes, porque han fracasado todas las invenciones y se han desenmascarado las falsas apostasías; la otra dama, Flavia, vuelve con su galán, Manfredo; los disfraces a los armarios y todos a su Córcega natal:

ROSARDO Yo soy contento que sea
de Manfredo, y se confirme
con este abrazo de hermano;
y si no, Dios me castigue.

MANFREDO Yo lo soy tuyo, Aureliano.
Lo mismo es que se confirme
con mi Flérida Leonido.

LEONIDO El alma este bien recibe.

ROSARDO Pues alto, no quede moro
de los que almalafa visten
que no se desnude luego.
Ve, Olimpo, y mi historia diles.
Alcen las boyas y ferros

Seres.fm Page 218 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

y el lienzo al viento desliguen,
moviendo la palamenta
al son de los añafiles.
Aquí se entierre mi amor,
aquí haced que se olvide,
y, con aquesta vitoria,
a Córcega se camine. (vv. 3317-3336)

La victoria del antagonista Rosardo (v. 3335) lo es sobre sí mismo. Y dicho *vincere se ipsum* contrasta con todas las demás batallas o escaramuzas poco ortodoxas: en todas ha fracasado, por haberse servido de industrias y maquinaciones; en aquélla ha vencido por haber abandonado la doblez moral, por haberse arrepentido sinceramente. En consecuencia, ha triunfado el libre albedrío sobre las bajas pasiones, ha enderezado su desviada conducta.

Al final todo vuelve a su cauce, pues todos se han despojado de su disfraz, han dejado de hacer teatro y, consecuentemente, han renunciado a los arquetipos literarios que han ido encarnando eventualmente para sus respectivas "industrias": peregrino, náufrago, cautivo, pastor y loco de amor.

NOTAS

1. Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación BFF2003-02480, del Ministerio de Educación y Ciencia.
2. Se publicó en la *Octava parte de comedias,* cuya edición crítica de las doce comedias que la componen está coordinada por Rafael Ramos en el marco del proyecto PROLOPE, de la Universidad Autónoma de Barcelona; el profesor Ramos tuvo la deferencia de asignármela; en breve verá la luz en la editorial Milenio, como el resto de *Partes* que la han precedido.
3. Montesinos (309) ya señaló que el soneto de los vv. 1766-1779, aunque con diez versos enteramente nuevos, figura en la primera edición de las *Rimas,* de 1602; Morley (154) y Morley-Bruerton (78-79) son quienes la fechan alrededor de 1599. A pesar de su brevedad, el estudio más completo es el de Ebersole, que encara una cuestión axial: la del teatro dentro del teatro o, en otras palabras, el "role-playing, a term… perhaps more convenient for our purposes than metatheatre" (152).
4. Porque, como muy bien apunta Ebersole: "the play ends at the same time that Rosardo's fictitious play-within-the-play concludes" y "Rosardo […] play fails because he cannot force others to abandon their free will" (157).
5. "Lo posible según la verosimilitud o la necesidad es el objeto de la poesía" (Aristóteles, *Poética,* IX, 14551 a 36-38; ver asimismo 1451 b 17-18 y 30-32); con todo, los pasajes más conocidos son los siguientes: "se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble" (XXIV, 1460 a 26-27); "en orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble" (XXV, 1461 b 11-12).

Seres.fm Page 219 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

6. Son algunas de las libertades o transgresiones de la noción de posibilidad poética de las que se jacta en las *Novelas a Marcia Leonarda,* pues su "bajeza de estilo y la copia de cosas fuera de propósito" que se pueden incorporar a los cuentos implica que acaben arrastrando "una oficina de cuanto se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos aunque lo sea de los preceptos", lo que las equipara a las comedias: "tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento al pueblo, aunque se ahorque el arte" (182-83). Ver Rabell (71), Carreño (14-16) y, mucho antes, Rico (12), al indicar éste que la verosimilitud no le preocupa a Lope, que cree que el atractivo de la novela (como el de la comedia) se basa en buena medida en el carácter excepcional de lo narrado; cuando no en su capacidad de emocionar (Serés 2001).
7. Tendría en cuenta Lope la imagen, muy corriente, del Argel legalmente laxo, una especie de tierra de promisión para quienes quisieran hacer fortuna lejos de los imperativos de la honra; un territorio de progreso y ascenso, como exponen los Bennassar.
8. Para completar la caracterización garcilasiana, nótese la noción *cárcel tenebrosa* del verso 2383, que, especialmente en contraste con el *cielo sereno* del verso siguiente, recuerda los versos 318-19 y 322-23 de la *Égloga primera:* "Tal es la tenebrosa / noche de tu partir / … / [hasta] ver el deseado / sol de tu clara vista" (ver Serés 1996, 221-27).
9. Se suele citar como fuente bíblica los Proverbios, 9, 17; de entre las clásicas se trae a Ovidio, *Ars amatoria,* I, 349 ("fertilior seges est alienis semper in agris"). Baste ver Lida, Rivers (450), Morros (239 y 527-28) o Egido; consúltese asimismo Cirot (242-48) y Bayo (145-62).
10. El mismo Lope volverá a glosar otras veces, incluso muy tardíamente: "Tomó luego el papel, y con sereno/ rostro, apartando el queso y el relleno,/ vio que el papel decía:/ 'Dulce señora, dulce prenda mía,/ sabrosa (aunque perdone Garcilaso,/ si el consonante mismo sale al paso)/ más que la fruta del cercado ajeno;/ ese queso, mi bien, ese relleno/ y esas cintas de nácar os envío,/ señas de la verdad del amor mío'" (*La Gatomaquia* II, vv. 51-60).
11. Me refiero, claro, al tópico del pecho o corazón de la dama duro como una peña, que tiene en el cancionero tradicional amplísima representación; por ejemplo: "Quebrántanse las peñas / con picos y açadaones, / quebrántase mi coraçón / con penas y dolores" (Frenk 602C); muy pronto parte fundamental de la alegoría de la dama: "La fortaleza nombrada / […] sobre una peña tajada, / maçiça toda d'amores" (Manrique 90; vv. 13 y 16-17 de "Castillo de amor").
12. Sobre la reelaboración del mito en el siglo XVII ver Bruchi (217-222), Welles y Moya del Baño.
13. Es un motivo amoroso muy documentado; ver Serés 1996: s. v. "hilemorfismo", "muerte de amor" y "vivir en el amado".

OBRAS CITADAS

Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Ed. Cesare Segre. Milán: Mondadori, 1964.

Bayo, Marcial José. *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento: 1480-1550*. Madrid: Gredos, 1970.

Seres.fm Page 220 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

Bennassar, Bartolomé, y Lucile Bennassar. *Los cristianos de Alá. La fascinante aventura de los renegados*. Madrid: Nerea, 1989.

Bruchi, Carla. "I sonetti mitologici delle *Rimas* de Lope de Vega (con testo e traduzione)". *Lavori Ispanici,* serie IV. Messina-Florencia: D'Anna, 1979. 179-289.

Cañas Murillo, Jesús. "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro". *Anuario de Estudios Filológicos* 14 (1991): 75-95.

Carreño, Antonio. "Estudio preliminar". Lope de Vega. *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Cátedra, 2002.

Case, Thomas E. *Lope and Islam. Islamic Personages in His "Comedias"*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993.

Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne*. Burdeos: Universidad, 1966.

Cirot, George. "À propos des dernières publications sur Garcilaso de la Vega". *Bulletin Hispanique* 22 (1920): 234-55.

Ebersole, Alva V. "Metateatro, Lope y *Argel fingido y renegado de amor*". *Perspectivas de la comedia, II*. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia: Albatros-Hispanófila, 1979. 151-57.

Egido, Aurora. "El tejido del texto en la *Égloga III* de Garcilaso". *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*. Ed. José María Díez Borque y Luis Ribot García. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 179-200.

Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.

García-Valdecasas, Amelia y R. Beltrán Llavador. "La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura cronística del XIV y XV". *Epos* 5 (1989): 115-40.

Garcilaso de la Vega. *Obras completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1981.

Góngora, Luis de. *Obras completas*. Ed. Juan Millé e Isabel Millé. Madrid: Aguilar, 1972.

Gorostidi Munguía, Juan. *El cancionero de Montemayor. Poesías profanas*. Pamplona: Universidad de Navarra, tesis doctoral inédita, 2004.

Haedo, Diego de. *Topografía e historia general de Argel*. 3 vols. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-1929.

Lida, María Rosa. "El esquema 'Flérida para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno'". *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975. 80-99.

Manrique, Jorge. *Poesía*. Ed. Jesús Manuel Alda-Tesán. Madrid: Cátedra, 1980.

Mas, Albert. *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire*. 2 vols. París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

Montesinos, José F. "Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega". *Revista de Filología Española* 11 (1924): 298-311 (reedición, con apéndice, en *Estudios sobre Lope*. Salamanca: Anaya, 1967. 109-27).

Morley, S. Griswold. "Notas sobre cronología lopesca". *Revista de Filología Española* 19 (1932): 151-57.

Seres.fm Page 221 Monday, October 23, 2006 8:00 PM

—, y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. 1940. Madrid: Gredos, 1963.
Morros, Bienvenido, ed. Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
Moya de Baño, Francisca. *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*. Murcia: Universidad, 1966.
Oleza, Juan. "La propuesta teatral del primer Lope". *Cuadernos de Filología* 3 (1981): 153-223 (reimpreso en *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*. Londres: Tamesis Books, 1986. 251-308).
Pool, Franco. *Interpretazione dell' "Orlando furioso"*. Florencia: La Nuova Italia, 1968.
Presotto, Marco. "Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega". *Annali di Ca' Foscari* 34 (1995): 365-83.
Rabell, Carmen. *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer novelas*. Londres: Tamesis Books, 1992.
Santoro, Mario. "L'Angelica del *Furioso*: fuga dalla storia". *Ariosto e il Rinascimento*. Nápoles: Liguori, 1989. 111-33.
Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
—. "La poética historia de *El peregrino en su patria*". *Anuario Lope de Vega* 7 (2001): 89-104.
Vega Carpio, Félix Lope de. *Argel fingido y renegado de amor*. Ed. Guillermo Serés. *Octava parte de comedias*. Lérida: Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona. En prensa.
—. *La Gatomaquia*. Ed. Celina Sabor de Cortazar. Madrid: Castalia, 1982.
—. *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2002.
—. *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Alianza, 1968.
—. *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
Weber de Kurlat, Frida. "Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época". *Segismundo* 23-24 (1976): 111-31.
Welles, Marcia L. *Arachnes' Tapestry. The Transformation of Myth in Seventeenth Century Spain*. San Antonio: Trinity University Press, 1986.