

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
1. <i>LA FILOMENA Y LA CIRCE</i> EN SU CONTEXTO EDITORIAL	35
1.1. <i>Varietas et novitas</i>	37
1.2. Obras «del mismo género».....	58
2. HACIA UNA ESTÉTICA DE LA INTERRUPCIÓN Y LA FAMILIARIDAD	75
2.1. «Terrible digresión»: breve taxonomía del <i>intercolumnio</i> lopesco	82
2.1.a. Digresiones en prosa.....	107
2.1.b. Digresiones en verso.....	113
3. ULISES, UN ESPEJO DE DOBLE CARA: AJUSTES ENTRE ORDEN MORAL Y MÁSCARA AUTORIAL.....	123
3.1. <i>Philosophia naturalis et moralis</i>	125
3.2. Hacia un espejo de príncipes: el conde frente a Ulises.....	129
3.3. Hacia un espejo de sí mismo: Lope frente a Ulises.....	142
3.3.a. Ulises-Lope desterrado	145
3.3.b. Ulises-Lope casto	151
4. LOPE PLEITEA: COMPETENCIA Y SOLIDARIDAD EN BUSCA DE UN VEREDICTO	175
4.1. Escenificando la competencia: del duelo mítico al pleito barroco.....	177
4.2. Escenificando la solidaridad: dedicatarios y destinatarios convocados a pleito	193
4.2.a. Dedicatarios: intercesión retórica e histórica.....	202
4.2.b. Destinatarios: formas de componer una bancada provechosa.....	215

5. POLEMISTAS QUE LEEN Y SON LEÍDOS. ALGO MÁS SOBRE LA RECEPCIÓN	
DEL LOPE CORTESANO.....	229
5.1. Del examen de Amaya al retrato de <i>La Filomena</i>	230
5.2. Y de los márgenes de <i>La Filomena</i> al amigo de Amaya.....	246
CONCLUSIONES: HACIA LA CORTE Y DESDE LA CORTE.....	273
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	281

INTRODUCCIÓN

La trayectoria lírica de Lope de Vega se ha venido estudiando a través de diferentes máscaras autoriales que el poeta adopta según épocas e intereses¹. Haciendo gala del sobrenombre por el que se le conoció en vida, nuestro Fénix se reinventa y se sucede a sí mismo: fue poeta de romancero, poeta de cancioneros petrarquistas, poeta sacro, cortesano e incluso burlesco. De todos esos *yoés* poéticos, el Lope cortesano o culto no ha recibido la atención que merece, pues ni tan siquiera las obras cumbre de esa etapa gozan de ediciones críticas actualizadas. Hablamos, pues, de un poeta que, a partir de 1621, tras la subida al trono de Felipe IV, pone una pica en el mercado editorial del momento con dos obras de difícil taxonomía genérica: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). ¿Meros poemarios?, ¿cancioneros cortesanos? Con ellas, Lope se adentra en subgéneros literarios poco transitados por él, como la fábula mitológica o la novela breve de corte cervantino, al mismo tiempo que dirige su pluma hacia personajes de la nueva corte. Pero ¿qué motiva tal viraje autorial en la década de los veinte?, ¿qué persigue Lope con estos dos peculiares volúmenes y qué estrategias emplea para la construcción de este inusitado y renovado *yo*? A todas esas preguntas, y otras de mayor calado, se dirige este estudio, cuyas hipótesis pretenden, en definitiva, esbozar un perfil más nítido del autor en su plena madurez.

¹ Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, 262-263), 1973-1974 [1864], 2 vols.; Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940; José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967; Américo Castro y Hugo A. Rennet, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968; Antonio Carreño, «“Yo me sucedo a mí mismo” (Lope de Vega): el espejo y la máscara», *Miríada Hispánica*, 1, 2010a, pp. 29-37; y Antonio Carreño, *Que en tantos cuerpos vive repetido (las voces líricas de Lope de Vega)*, Madrid, Cátedra, 2020.

El adjetivo *cortesano* aplicado a la biografía y producción literaria de Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) nos habla de una máscara autorial o, en otras palabras, de un conjunto de estrategias de construcción de su identidad como autor, que la crítica suele fechar entre 1621 y 1627. *Latu sensu*, el adjetivo puede retrotraerse hacia 1598, si aceptamos que la *Arcadia* fue el primer gran intento por encontrar un hueco entre los grandes nombres de la literatura culta y el mecenazgo de la corte de Felipe III. Bajo esta perspectiva parecen fraguarse los trabajos de García-Reidy, siguiendo el corte cronológico de Wright, quienes subrayan la importancia de la *Jerusalén conquistada* (1609) como su gran epopeya trágica y cortesana². No obstante, en este estudio optaremos por un corte cronológico más restringido, concretamente el que propone Pedraza en sus monografías, poniendo el foco sobre la década de los años veinte, en la que Lope se reinventa como poeta lírico en nuevos tonos elevados con el ánimo de alcanzar esta vez el favor y beneplácito de la corte de Felipe IV³.

Imagen simbólica del estado, representación escénica del poder, estructura política propia de una larga etapa de la historia europea, instancia de poder donde se ejerce la política, sistema político previo al nacimiento del estado-nacional... desde los trabajos de Dickens en 1977⁴ hasta las síntesis de Jeroen Duindam en 2004⁵, el término *corte* ha pasado de una perspectiva historiográfica a otra con desiguales resultados:

Una de las cuestiones más arduas que plantean los estudios sobre la corte es definir la relación corte-estado. En realidad, este problema deriva de la falta de definición del concepto “corte”. Resulta sorprendente que, a pesar de la gran cantidad de publicaciones aparecidas en las últimas décadas sobre el tema, aún no exista un concepto consensuado e indiscutido para todos los investigadores⁶.

² Alejandro García-Reidy, *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013; Elizabeth R. Wright, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

³ Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003; *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008; y *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, EDAF, 2009.

⁴ A. G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty (1400-1800)*, London, Thames and Hudson, 1977.

⁵ Jeroen Duindam, *Vienna e Versailles. Le corti di due grandi dinastie rivali (1550-1780)*, Roma, Donzelli Editore, 2004.

⁶ José Martínez Millán, «La sustitución del “sistema cortesano” por el paradigma del “Estado Nacional” en las investigaciones históricas», *Libros de la Corte*, 1, 2010, pp. 4-5. Del mismo autor, véanse también «La corte de la Monarquía Hispánica», *Studia Historica-Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 17-61; «La Corte del Barroco. Cambios culturales y de comportamiento», en *La Corte*

Esta queja de Martínez Millán, quien analiza la *corte* a modo de organización político-social característica de los siglos XIII-XVIII, plantea bien la dificultad de la que partimos a la hora de estudiar a «Lope como escritor cortesano», pues sin clarificar el sustantivo de base, ¿cómo saber la extensión del adjetivo? Para aliviar la tarea, conviene rescatar los esfuerzos de autores más recientes que han trazado, *grosso modo*, las tres vías centrales por las que discurre el concepto puesto en debate. Así, Fernández de Córdoba aglutina las principales definiciones dadas, las cuales cifran la corte en «centro del poder real, sede de las instituciones centrales de gobierno, y espacio dominado por una élite social al servicio del príncipe»⁷. En el tercer segmento habría que situar, cómo no, la ritualización de esa sociedad y su forma de representarse; un saber «ser» y «estar» que configuran el consabido *ethos* cortesano estudiado en los años treinta del siglo pasado por Norbert Elias⁸. El *ethos*

daba cohesión a la élite aristocrática definiendo su comportamiento público por una determinada forma de andar, comer, hablar o mirar, basada en los valores del «servicio» y la «discreción». Todo un código gestual antecedente de las «buenas maneras» que acabó cristalizando en aquellos manuales de cortesía redactados por oficiales reales como el rey de armas, Pedro Gracia Dei, o el maestresala de la reina, Hernando de Ludueña⁹.

El resquicio por el que la voz autorial de Lope se infiltra en ese trasfondo sociopolítico tiene mucho que ver, a nuestro juicio, con el diseño de la corte en tanto espacio selecto o entramado social de prestigio sobre el que recae un suculento capital simbólico y económico. Que el madrileño se proyecte esencialmente en un lugar en que se desarrollan determinadas prácticas sociales no quita que también anhelara integrarse y medrar en las instituciones administrativas del estado, como evidencia su obstinada candidatura a un puesto de cronista real. Con todo, nos resultará más funcional la metáfora que equipara la corte a un espacio que Lope convierte en destino final de su travesía, porque es justamente la relación con ese destino lo que desencadenará sus dos poses pendulares en los años veinte: la de la pretensión y la de la institucionalización repelida, como iremos desgranando a lo largo del estudio. Junto al espacio de la corte, y

del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria, coords. Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez y Esther Jiménez Pablo, Madrid, Polifemo, 2016, pp. 7-26.

⁷ Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, «Sociedad cortesana y entorno regio», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 13-14, 2004, p. 49.

⁸ Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, trad. de Guillermo Hirata, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

⁹ Fernández de Córdoba Miralles, *op. cit.*, p. 56.

fuertemente vinculado a este, asomará en nuestro estudio el de la República de las Letras o Parnaso literario, en continua estratificación y tensión. Obviamente, así como el capital económico decanta un capital simbólico, los anhelos cortesanos de Lope tendrán su repercusión en el campo literario en que se desenvuelve, por lo que nuestros análisis darán cuenta de tal trasvase en ciertos momentos. Ahora bien, puesto que el Parnaso y los roces que en él mantuvo Lope han sido frecuentemente abordados por la crítica, nuestro objetivo prioritario será el de retratar la relación del poeta con la nueva corte, dejando que el resto de reconfiguraciones y reacomodos aparezcan de manera coyuntural.

Pero el adjetivo *cortesano* también nos habla de una etapa vital del monstruo de los ingenios, yuxtapuesta a ciclos precedentes como el romanceril (1580-1597), el de la primera madurez (1598-1601), el petrarquista (1602-1610), el sacro (1611-1620); y posteriores, como el de *senectute* (1627-1635); y de unas determinadas obras poéticas —*La Filomena* (1621), *La Circe* (1624), *Triunfos divinos* (1625), la *Corona trágica* (1627) y el *Laurel de Apolo* (1630)—. De estos cinco libros, la crítica enfatiza la importancia de los dos primeros, por tratarse de volúmenes con estructura, materiales y actitudes parejas, como aquí veremos. Consecuentemente, nuestro estudio convertirá a *La Filomena* y *La Circe* en corpus primario sobre el que realizar los análisis oportunos, aunque no descartará los restantes, ni tampoco la producción no lírica del período, a la que consideraremos corpus secundario o de apoyo a fin de contrastar, revalidar o limitar nuestras conclusiones.

Para poder adentrarnos en las motivaciones personales del Lope cortesano, deberemos dar cuenta, antes que nada, de la transmisión textual y de ciertas características de los dos volúmenes que conforman nuestro corpus primario.

En cuanto a *La Filomena*, el punto de partida es, como no podía ser de otra forma, la edición madrileña de 1621 (A), impresa en 4º y con la fórmula de colación: ¶⁴, A-YZ⁸, Aa-Dd⁸, Ee⁴. Ese mismo año, el editor Alonso Pérez había costeado unas *Rimas* con el *Arte nuevo* y la *XV Parte de las comedias* del Fénix; todas ellas bajo las prensas de la viuda de Alonso Martín. El taller de Francisca Medina, la viuda, estuvo bastante saturado de encargos ese mismo año, pues no solo tuvo que ocuparse de los citados títulos, sino de una reedición de la *Segunda parte* de las comedias de Lope y, concluida *La Filomena*, de la impresión de la *Decimosexta parte* de comedias, así como de reediciones de la *Decimoquinta* y *Decimoséptima*. Aunque la relación —comercial y afectiva— entre el editor, el autor y el taller venía de lejos, el ojo empresarial de Alonso Pérez no se obnubiló ni un tanto con *La Filomena*, e intentó abaratar costes siempre que pudo. Aunque la obra se compone de 54 pliegos —y así lo refleja su tasa—, sostenemos la hipótesis de que esta iba a precisar en un primer momento de 56, más un retrato calcográfico de Lope del que él mismo dio cuenta a Diego Félix de Quijada y

Riquelme en una epístola de 1621: «*La Filomena* se imprime; el retrato no es de la mejor mano, pero tal es ya la cara; fáltanle canas; que ha cuatro años que se hizo para copiarle en estampa; no importa, pues se ha de teñir de negro, como ahora se usa»¹⁰. Si bien el plan de los 56 pliegos fue con el que se pusieron manos a la obra los cajistas del taller, todo apunta a que durante el proceso de impresión se pudieron ahorrar dos pliegos: el cuadernillo de la signatura Z. De ahí que el cuadernillo Y traiga sobreimpreso la Z como advertencia de fin de secuencia —YZ⁸—, y de ahí también que ese cuadernillo termine en el folio 176. No obstante, un segundo cajista —como mínimo—, encargado de los cuadernillos sucesivos con inicio en *Aa*, había comenzado a foliar su parte en el 185, con el plan inicial de los 56 pliegos en mente. Ese ahorro eventual de los dos pliegos explicaría asimismo el salto de foliación entre el 176 y el 185. ¿Qué pasaje del texto facilitó economizar tanto material? Sin evidencias ciertas, nos aventuramos a pensar que la prosa de «Las fortunas de Diana», con una disposición en dos columnas y una tipografía más menuda, pudiera ser la responsable. Con todo, Alonso Pérez consiguió reducir aún más los costes y no incluyó aquel retrato de Lope mencionado, ya fuera por cuestiones económicas o por considerarlo inapropiado. También pudiera ser que el retrato que se hizo entonces tuviera grabado el nombre de don Francisco López de Aguilar, pues tal y como como le aseguraba Lope en el prólogo de *La villana de Getafe*, comedia publicada en la *Parte XIV* (1620), a él iba también dirigida *La Filomena*: «reciba en su servicio y protección esta fábula mientras sale a luz con su nombre la *Filomena*, con más digno estilo de su alto ingenio, aunque también desigual a sus merecimientos y mis deseos»¹¹. El motivo de esta sospecha es el retrato que Lope hace imprimir para el *Laurel de Apolo* (1630), en el que el nombre de López de Aguilar se inserta en la orla del grabado, como fiel y glorioso panegirista del Fénix. Sin embargo, la muerte de Felipe III a finales de marzo de 1621 pudo hacer tambalear este plan inicial de Lope y obligarle a buscar un dedicatario próximo a la nueva corte. Consecuentemente, se desestimó el nombre de Aguilar y con él pudiera ser que aquel retrato del que hablaba. Ya fuera por cuestiones estéticas, por el cambio de dedicatario o por rebajar costes, la ausencia del grabado no desdoró la edición: a pesar de la preocupación por el derroche, la edición madrileña de 1621 presentó un texto bastante cuidado, con escasas erratas para una obra de tamaña extensión y especial mimo en la *mise en page* y los elementos estéticos —desde el grabado calcográfico de la portada a diversos motivos xilográficos

¹⁰ Lope de Vega, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín G. de Amezáua, Madrid, RAE, 1935-1943, vol. 4, carta 448.

¹¹ Lope de Vega, «La villana de Getafe», ed. de Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar, en *Comedias. Parte XIV*, ed. de PROLOPE, coord. José Enrique López Martínez, Madrid, Gre-dos, 2015e, vol. 1, p. 258.

ornamentales diseminados por toda la obra—. Para nuestra sorpresa, el cotejo de ejemplares ha puesto de manifiesto la existencia de dos estados que afectan a los cuadernillos H, K, V, X e Y. Los errores de los primeros pliegos impresos debieron de ser rápidamente subsanados, pues la mayoría de ellos solo los hallamos en el ejemplar de la *BNC di Roma*, 6.16.D.38. Mientras que el primer estado se caracteriza, entre otros detalles, por la presencia de la voz «inimportunació» en H6v, el segundo estado corrige la voz y enmienda la minúscula de «guzman» en el verso 425 del pliego V7. No quiere decir esto que el segundo estado haya enmendado todas las erratas filtradas, ni mucho menos; sus correcciones parecen haberse hecho en rápidas ojeadas sobre las prensas. En los ejemplares que se cotejaron se mezclan aleatoriamente, como solía ser habitual, estos pliegos con ambos estados, por lo que en la mayor parte de ellos se rastrean soluciones en una larga casuística combinatoria.

Signatura	Primer estado	Segundo estado
H6v [corrección ortográfica y desarrollo de lineta nasal]	ínimportunació,	importunacion,
K8 206 [inversión de tipo]	Hasta que	Hasta que
K8v 216 [corrección en segmentación de palabras]	enfelpa.	enfelpa
V7 425 [sustitución de tipo]	Elguzman	ElGuzman
X1 515 [inversión de tipo]	fuenta	fuenta
Y1 [sobreimpresión y corrección de posición de signatura Z]	Y	Y Z
Y3 [corrección de posición de Z3]	Y3 Z3	Y3Z3

La siguiente edición a la que acudimos fue la de Sebastián de Cormellas «padre», impresa en Barcelona también en 1621 (*B*). La edición se abre con la aprobación dada por Fr. Tomás Roca (O.P.) en Barcelona, el 10 de agosto de 1621; es decir, apenas 20 días después de que se le concediera la tasa a la edición

madrileña, fechada el 19 de julio de 1621. Es el único texto legal de la catalana, por lo que no tenemos más pistas sobre las fechas de su producción. En cualquier caso, intuimos que se trata de una edición autorizada por el propio Alonso Pérez, pues, tal y como venía siendo habitual con las *Partes* de comedias, él y Miguel de Siles mantenían acuerdos con Cormellas para realizar las segundas ediciones en Barcelona y distribuir así el texto en la corona de Aragón. Además, se observa claramente que el taller de Cormellas tuvo que trabajar sobre un ejemplar madrileño y no un original de imprenta; de lo contrario no se explican las semejanzas con la *mise en page* y las soluciones gráficas de la *princeps*. Tanto la siguieron de cerca que absorbieron gran cantidad de sus erratas y descuidos, como el reclamo que precede a «A las obras de Francisco de Figueroa», en ambas ediciones «Las», en lugar de *A las*. Nos decantamos por pensar que la edición barcelonesa debió de fraguarse durante las semanas siguientes a la aparición de *A*, a un ritmo constante y bajo la premisa de ofrecer al lector una versión barata y fácil de manejar —en 8º—, con escasos elementos ornamentales y ajustándose a la inversión prevista de 30 pliegos por ejemplar. Lamentablemente, ese estricto ajuste a los 30 pliegos obligó a Cormellas a sacrificar dos textos liminares en prosa: la dedicatoria a Leonor Pimentel y el prólogo. El enorme interés de Cormellas por las obras del Fénix venía ya atestiguándose desde 1602, con la *Arcadia*, y hasta 1626, con los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Así pues, el beneficio que reportaba el nombre de Lope justificaría la urgencia con que preparó *La Filomena* y el hecho de que, en esta y en muchas otras ocasiones, diera salida a sus obras en colaboración con el editor madrileño. Si bien el taller de Cormellas supo corregir varias —escasas— erratas de *A*, incurrió en otras adicionales, y el resultado fue una edición bastante descuidada, textual y tipográficamente.

En cuanto a *La Circe*, el pistoletazo de salida lo da la edición madrileña de 1624 —muy probablemente, de finales de 1623— (*A2*), impresa en 4º y con fórmula de colación: []¹, ¶⁴, A-N⁸, O⁴, P-Z⁸, Aa-Gg⁸. De nuevo, a cargo del editor Alonso Pérez y bajo las prensas de doña Francisca Medina. Con este volumen, el editor fue algo más generoso, y gastó 59 pliegos para el texto más 1 en paratextos; es decir, un total de 60 pliegos. A ello hay que sumar un cuarto de pliego para el excelente grabado calcográfico de Schorkens con frontispicio arquitectónico, si bien la tasa habla de 60 pliegos *y medio*. Y es que, a nivel ornamental, este volumen de 1624 fue mucho más caro en costes que *La Filomena*: presenta letras capitulares a inicio de sección, combina cabeceras xilográficas historiadas para cada uno de esos inicios junto con otras más geométricas para cada soneto, tanto de los preliminares como de la serie final. Y, por último, inserta ocasionales *culs-de-lampe* al cierre de los *fragmenta*.



Algunas cabeceras xilográficas usadas en *La Circe* (1624)

Esa suerte de atención se plasma asimismo en los paratextos, pues, a diferencia de *La Filomena*, tenemos una fe de erratas que prescribe hasta ocho enmiendas: «Fol 3. plomo, di pomo; 20. Tirano, di Troyano; 21. por laguna, di en laguna; 62. crubre, di cubre; 69. las, di la; 131. Pilosofo, di Filosofo; 132. toda, di todo; 233. buelta, en el titulo, Novela nona, di Epistola nona» (f. ¶). Quizás esta corrección detenida *a posteriori* haya sustituido al examen y corrección de erratas en prensa, pues no hemos advertido estados en *La Circe*. Otro aspecto que la diferencia de *La Filomena* es que no contó con una edición barcelonesa —u otro enclave de la corona de Aragón—, por lo que su vida editorial fue menos ajetreada y extensa en esos primeros años. No obstante, esa temprana calma cambiaría a partir de una apuesta editorial de 1648.

Entre 1624 y 1625, con los dos volúmenes de Lope ya en el mercado, Claudio de la Sablonara confecciona un cancionero para Wolfgang Wilhelm, conde de Neuburg y duque de Baviera. En esos años, el diplomático alemán visitaba la corte española, por lo que el músico de la Capilla Real decide agasajarle reuniendo 75 canciones polifónicas de los más distinguidos compositores españoles del momento: Juan Blas de Castro, Manuel Machado, Mateo Romero, etc. El manuscrito, que actualmente se conserva en la biblioteca estatal de Baviera, es conocido como el *Cancionero de la Sablonara (M)*, y su impacto en esta historia textual se debe a que allí se recogieron dos romances de nuestro corpus: «Entre dos álamos verdes», de *La Filomena*, y «Entre dos mansos arroyos», de *La Circe*. Las variantes y la continuación de algunas coplas que ofrece el cartapacio fueron muy interesantes para comprender el modo en que Lope había podido adaptar esos *tonos* y la relación tan estrecha que mantenía con los músicos de palacio. Al hilo de esos romances insertos, debemos hacer un breve excurso. No quisimos

cansar el examen de pasajes tan restringidos con el cotejo de antologías romanceriles de enorme éxito a lo largo del siglo XVII que incorporaron los poemas de las novelas dirigidas a Marcia Leonarda, como la *Primavera y flor de los mejores romances que han salido hasta ahora*, reeditada hasta en quince ocasiones, los *Romances varios de diferentes autores*, publicados en Ámsterdam (1677 y 1688), o las propuestas de continuación y refundición del alférez Francisco de Segura: *Segunda parte de la primavera y flor* (1629, 1631 y 1634) y su nueva *Primavera y flor* (1641 y 1659). Todos esos testimonios fueron cotejados por Sánchez Jiménez para su edición de los *Romances de senectud* de Lope, como luego veremos, de donde tomamos las siguientes conclusiones:

En todo caso, del cotejo de las diversas versiones podemos concluir que el texto de la *Primavera* no procede del de las *Novelas a Marcia Leonarda* [...], es decir, del impreso en *La Filomena*. Más difícil resulta precisar si algunas de las variantes que trae son de autor o consecuencia de la transmisión del texto.

[...]

El testimonio de Segura tiene variantes que no parecen proceder de Lope, sino del proceso de transmisión. Se trata de una versión abreviada cuyas lecturas son invariablemente peores que las de las *Filomenas* [Madrid y Barcelona, 1621]¹².

Solamente para el romance «Vengada la hermosa Filis», de *La Circe*, el editor acepta variantes de tales romanceros: «Aunque la versión por la *Circe* fue la cuidada por Lope y la de la *Primavera* tiene varias *lectiones faciliores* y omisiones, esta última presenta alguna lectura interesante que adoptamos, porque mejora el texto base»¹³. Así pues, respetamos las variantes seleccionadas por Sánchez Jiménez para esos contadísimos casos.

La *variatio* de *La Filomena* y *La Circe*, cuerpos formados de varias partes, en palabras de Lope, favoreció la publicación exenta de «Las fortunas de Diana», «La desdicha por la honra», «La prudente venganza» y «Guzmán el Bravo» en colecciones de novelas de rasgos similares. A partir de 1648, estas novelas llegan al lector en un nuevo y exitoso producto comercial: la colección *Novelas amorosas* (C). Detrás de ese acierto se halla el olfato del editor zaragozano José Alfay, en colaboración con el librero Martín Navarro y gracias a las prensas de la viuda de Pedro Vergés. Así, Alfay y Martín reunieron las novelas que Lope había insertado en *La Filomena* y *La Circe*, les añadieron otras cuatro novelas de Castillo Solórzano —«Las dos dichas sin pensar», «El pronóstico cumplido», «La quinta de Diana» y «El celoso hasta la muerte»—, y modificaron la mayoría de los títulos

¹² Lope de Vega, *Romances de senectud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018b, pp. 21 y 25.

¹³ *Ibidem*, p. 31.

para despistar al lector. El conjunto, una de las grandes «imposturas literarias españolas», se vendió como *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*, ocultando, pues, el nombre de los autores y haciendo pasar las novelas de Solórzano por obras de muchos otros¹⁴. Anne Cayuela, Cristina Castillo Martínez y David González Ramírez¹⁵, entre otros, han estudiado en profundidad este proceder fraudulento de ambos socios y, si bien todos subrayan el robo, la falsificación y el estímulo que supuso a editores posteriores como Isidro de Robles, también admiten que «Alfay y Navarro se convirtieron no sólo en los primeros compiladores de un volumen conjunto de novelas cortas de diferentes autores, sino también en los primeros editores de las *Novelas a Marcia de Leonarda*»¹⁶; un artificio, no olvidemos, que sigue editándose y del que se sigue hablando en los estudios críticos contemporáneos.

La buena acogida de la colección anima a los editores a reimprimir el texto al año siguiente, 1649, en el mismo taller zaragozano (*D*). Un año más tarde, Tomás Vassiana, impresor de Barcelona, aprovechando el filón de la obra, sacará una nueva edición con el doble de folios que su antecesora (*E*). Cambiará el nombre del dedicatario y otros pequeños detalles. *C* parece haber seguido a la *princeps* —no sigue nunca las variantes originadas en el taller de Cormellas—, en tanto que *D* y *E* continuaron la senda marcada por *C*, asumiendo sus variantes y aportando nuevas divergencias. En el caso de *E* pudo haber cotejo de las dos ediciones zaragozanas, pues a veces sigue a *C*, y a veces sigue a las variantes exclusivas de *D*, como en «Cuán» por «Qué» en la primera intervención de Celio a Diana. La barcelonesa, en cualquier caso, se tomó más licencias, alargando secuencias textuales para, seguramente, rematar ciertas planas.

En 1666, un nuevo editor con iguales miras profesionales, Isidro de Robles, emprende un proyecto similar al del zaragozano Alfay y reúne once novelas de diferentes autores españoles bajo la miscelánea *Varios efectos de amor en onze novelas exemplares, nuevas, nunca vistas, ni impressas [...] Compuestas por diferentes autores, los mejores ingenios de España* (Madrid: por José Fernández de Buendía) (*F*). Su título, en cuyas ediciones del siglo XVIII cambiará a *Varios prodigios de*

¹⁴ Véase Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.

¹⁵ Anne Cayuela, *Le paratexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996; Cristina Castillo Martínez, «Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta del siglo XVII», en *Imposturas literarias españolas*, op. cit., pp. 33-55; David González Ramírez, «Lope de Vega y Castillo Solórzano. Los mejores ingenios de España. Consideraciones críticas sobre la transmisión, la compilación y la repercusión de las *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1648)», *Alazet*, 19, 2007, pp. 27-54; y del mismo autor, «José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza. Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa», *Archivo de Filología Aragonesa*, 66, 2010, pp. 97-154.

¹⁶ Castillo Martínez, op. cit., p. 36.