

# La fama póstuma de Lope de Vega

**Marcella Trambaioli**

Università del Piemonte Orientale  
marcella.trambaioli@uniupo.it

Recepción: 07/05/2016, Aceptación: 04/07/2016, Publicación: 23/11/2016

## Resumen

Para sus contemporáneos Lope de Vega, pese a los escándalos, a su condición social preburguesa y a la falta de un duradero mecenazgo nobiliario o monárquico, es un hombre legendario, es el Monstruo de la Naturaleza, es el ingenio poético y dramático más prolífico y genial; es el protagonista de las principales contiendas literarias, es admirado y criticado; todo lo bueno que hay en el Seicientos es de Lope. Él mismo cuida con esmero su imagen de poeta laureado y se autopromueve de mil maneras, a veces incluso de forma contraproducente. Cuando muere, la *Fama póstuma*, recogida por Pérez de Montalbán, representa el broche de oro de su celebración coetánea. No obstante, su fama empieza a declinar en seguida y la posteridad le reconoce a duras penas una relativa popularidad en los reducidos confines nacionales por múltiples y complejas razones histórico-culturales que nada tienen que ver con su talla de proteico escritor y de sublime poeta lírico.

## Palabras clave

Lope de Vega; perfil autorial; fama coetánea; fama póstuma; *Fama póstuma*; Pérez de Montalbán; canon literario

## Abstract

*Lope de Vega's posthumous fame*

At his time Lope de Vega, in spite of his private scandals, his low social status and the lack of patronage, is a legendary man, is the «Nature Monster», is the prolific poetic genius *par excellence*, both in poetry and drama; is the absolute protagonist of all literary wars; is admired and criticized at the same time; everything good is «Lope's». He personally creates his own image of well-educated poet and tries to autopromote himself with

all kind of strategies, even if most of them produce the opposite effect. When he dies, *Fama Póstuma*, collected and edited by Pérez de Montalbán, represents the top of his contemporary celebration. Nevertheless, his fame starts declining quite soon, and posterity finds it hard to recognize him a relative popularity even in Spain for many and complex historical and cultural reasons that have nothing to do with his talent, huge production and marvellous lyricism.

### Keywords

Lope de Vega; author profile; contemporary fame; posthumous fame; *Fama póstuma*; Pérez de Montalbán; literary canon

«...amar y hacer versos todo es uno» declara Fernando en *La Dorotea*,<sup>1</sup> obra maestra del viejo Lope casi al final del largo trayecto que lo ha convertido en uno de los mayores ingenios de las letras auriseculares. Y amar y hacer versos —épicos, líricos, elegíacos, burlescos, dramáticos— es lo que el madrileño hace toda su vida de forma tan abrumadora que se gana con creces el apodo de Monstruo de la Naturaleza, más allá de las malicias cervantinas.

«Es de Lope», como es bien sabido, es una muletilla para aludir a todo lo bueno que en campo literario circula en sus días, testimoniando la extraordinaria popularidad de la que el poeta llega a gozar en vida.<sup>2</sup>

Un ejemplo significativo del uso de esta frase proverbial se incrusta en *El pretender con pobreza* de Guillén de Castro (*Segunda Parte* de las comedias, 1625); al principio de la jornada de apertura, el Duque y dos criados aluden a

1. Vega, *La Dorotea*, acto IV, escena I, 321.

2. Cf. Ruiz Pérez (2009: 24-25): «La proverbial expresión ‘es de Lope’ para ensalzar la calidad de una obra es signo de una excepcional personalidad, que, como el tópico indica, viene a sancionar una generalidad a la que Cervantes dota de rotunda expresión, pues, como el autor, ‘el hombre es hijo de sus obras’».

una comedia con comentarios favorables; en concreto el segundo servidor dice: «En extremo ha parecido: / es de Lope», y el noble remacha: «Eso podrá / dalle alabanza infinita, / pues, con eso se acredita / cuanto se vende y se da».<sup>3</sup>

La Barrera recoge dos empleos de la muletilla que se producen en ocasión del aparatoso y concurrido funeral del poeta; el primero, de forma paradójica, adquiere un matiz festivo: «viendo una mujer tanta grandeza, dijo con mucho donaire: ‘Sin duda este entierro es de Lope, pues es tan bueno’»; el segundo, que se incrusta en la oración funeral de Francisco de Peralta, nos depara la explicación y el origen del dicho popular: «Proverbio hizo el lenguaje castellano del nombre de Lope para encarecimiento de lo mejor... Todo lo bueno, al fin, con el nombre de Lope se califica por tal...».<sup>4</sup>

Una aclaración análoga la hallamos en la «Fama póstuma» de Pérez de Montalbán: «creció tanto la opinión de que era bueno cuanto escribía, que se hizo adagio común, para alabar una cosa de buena, decir que era de Lope».<sup>5</sup> Ulteriores ejemplos se hallan en la corona fúnebre recogida por el propio hijo de Alonso Pérez, a partir de la Censura panegírica de Josef de Valdivielso: «[...] son de Lope, que es la mayor alabanza, tan mayor que es la mayor que consiguió el mayor hombre del mundo. Proverbio justamente introducido entre los castellanos nuestros para abono de lo mejor desde lo más aliñoso de los estrados hasta lo más vulgar de las plazas».<sup>6</sup> Citemos también los versos de otros tres panegiristas: Gaspar Dávila: «Que era de Lope decía / cuanto se oyó encarecer»; Francisco de Medrano: «que si lo bueno es de Lope, / Lope, por bueno, es de Dios»; Francisco de Castillo: «urna de Lope soy, luego soy buena».<sup>7</sup>

No sorprende, pues, que cuando el Fénix muere, el 27 de agosto de 1635, se celebran tres honras fúnebres a lo largo de nueve días;<sup>8</sup> el entierro es «de los mayores en acompañamiento que ha visto la corte y aun el mayor, sin convidar a nadie», según escribe un testigo presencial.<sup>9</sup>

No obstante, las honras proyectadas a posteriori por el Municipio madrileño quedan sin celebrarse, y sus huesos, en lugar de ingresar en el panteón familiar de Baena del duque de Sessa, terminan unos años después en la fosa común, debido no solo al descuido e ingratitud de su antiguo protector, sino sobre todo

3. Guillén de Castro, *El pretender con pobreza*, TESO.

4. La Barrera (1974: II, 16 y 41).

5. Pérez de Montalbán (2001: 33); y unos renglones más adelante de su biografía el joven discípulo remacha: «Todas las cosas buenas fueron de Lope, esto nadie lo ignora» (35).

6. Valdivielso, en Pérez de Montalbán (2001: 7).

7. En Pérez de Montalbán (2001: 129, vv. 55-56; 173, líneas 26-27; 262, v. 39).

8. Cf. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: xiv, nota 5): «Sobre todas ellas, los sermones que se pronunciaron, la participación popular y de hermandades y grandes, una de las fuentes mejor informadas y más traídas a colación es precisamente la parte final de la biografía de Montalbán contenida en la *Fama Póstuma*, mientras una breve mención a los oradores que se sucedieron en las varias ocasiones también dedica Valdivielso en la censura del libro».

9. Cito por Amezcua (1933: 228).

a la consideración negativa en que varios poderosos de la Corte tienen al poeta difunto. Al gran Lope de Vega, pues, le toca ser, después de muerto, no ya un peregrino en su patria, sino un verdadero paria de la sociedad que tanto lo había celebrado, terminando su parábola terrenal de forma ignominiosa.<sup>10</sup>

Paralelamente, su fama literaria sufre casi en seguida una disminución progresiva, tanto en el teatro como en la poesía. En el primero, pese a que los pájaros nuevos de la segunda promoción dramática saquean masivamente y a diestro y siniestro su repertorio dramático para componer nuevas comedias, según la notoria práctica de la reescritura barroca, y pese a que las *Partes de Comedias* y muchas sueltas gozan de una masiva circulación española así como europea, la autoría lopesca en breve se convierte en algo pretérito y superado. En otro lugar, apunto: «la censura que sufre gran parte de su *corpus* teatral por ser considerado intolerable a la luz de la represiva cultura contrarreformista que se impone en las letras y en las tablas a mediados del siglo xvii hacen que su rutilante y variado repertorio dramático se reduzca a los ojos de Moreto y de sus coetáneos a la melancólica imagen de los ‘papeles’, es decir las ‘comedias viejas’ a las que se refiere Jerónimo de Cáncer en su tan mencionado *Vejamen literario*».<sup>11</sup>

Bien es verdad que en los textos dramáticos de los autores de la generación calderoniana se engasta alguna que otra mención en clave metateatral del Fénix con fecha posterior a su muerte, pero es igualmente cierto que las citas no muerden y que algunas resultan incluso de corte burlesco. En la jornada I de *Entre bobos anda el juego* (1638) de Rojas Zorrilla, el nombre de pila del madrileño funciona de soslayo como sinónimo de poeta; el gracioso Cabellera, encareciendo a Isabel las virtudes de don Pedro, en una larga enumeración destaca: «si torea, es Cantillana; / es un Lope si hace versos».<sup>12</sup>

Moreto lo cita en un par de comedias, con tono festivo en un caso y respetuoso en el segundo. En *El Cristo de los milagros*, entre Carreño y Centeno se mantiene el siguiente diálogo:

CARREÑO	Eso lo dijo el gran Lope de Vega.
CENTENO	Diga el lucero del Parnaso, aunque a pesar del buen Virgilio y Homero, que son los dos obligados destos encarecimientos.

10. Amezúa (1933).

11. Trambaioli (2013: 260); a la luz de estas consideraciones, me parece oportuno señalar también que el repertorio lopesco representado después de su muerte se reduce sensiblemente tanto en los corrales como en Palacio; vid, por ejemplo, los datos proporcionados por Subirats (1977); en la segunda mitad del siglo xvii las comedias puestas en escena en los sitios de recreo de la corte madrileña no llegan a diez.

12. Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, vv. 307-308.

Nació poeta de chapa,  
y lo fue de pelo en pecho,  
honra de España y laurel  
de Apolo, escrito del mesmo.<sup>13</sup>

Polilla, en la jornada III de *El desdén con el desdén*, le explica a Carlos las razones de la actitud de su amada Diana recurriendo a Lope como *auctoritas*:

Lope, el Fénix español,  
de los ingenios el sol,  
lo dijo en esta sentencia:  
«Quien tiene celos y ofende,  
¿qué pretende?  
La venganza de un desdén;  
y si no le sale bien,  
vuelve a comprar lo que vende».<sup>14</sup>

Calderón de la Barca, que no escribe ningún elogio fúnebre con motivo de la muerte del creador de la Comedia Nueva,<sup>15</sup> lo menciona en dos piezas. En la primera, *No hay burlas con el amor*, quizás por remontarse al año del fallecimiento del Fénix, lo cita con tono elogioso refiriéndose a una de sus mejores comedias de ambientación urbana: en la jornada de apertura, don Juan, en un largo parlamento, traza un paralelismo entre doña Beatriz, dama afectada y pedante, y una protagonista lopesca muy parecida:

Los melindres de Belisa,  
que fingió con tanto acierto  
Lope de Vega, con ella  
son melindres muy pequeños.<sup>16</sup>

13. Moreto, *El Cristo de los milagros*, TESO.

14. Moreto, *El desdén con el desdén*, vv. 2109-2116; el editor, Di Pastena (1999), en la nota correspondiente confiesa que no ha logrado localizar la sentencia en el *mare magnum* de la escritura lopesca, pero tampoco hace falta que se trate de una cita puntual, siendo el de los celos un motivo entre los más trillados de sus versos tanto líricos como dramáticos.

15. La Barrera (1974: II, 20, nota 1) redacta una lista de autores coetáneos que brillan por su ausencia en la *Fama póstuma*, y Calderón aparece en segunda posición; cierto es que no debieron de hacer buenas migas el maestro y el más destacado de los pájaros nuevos, pese a pertenecer ambos a la hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento y pese al hecho de que don Pedro participó en los dos certámenes de San Isidro, dedicando a Lope una décima sobre el tema de la envidia: «Aunque la persecución / de la envidia tema el sabio, / no reciba della agravio, / que es de serlo aprobación: / los que más presumen son, / Lope, a los que envidias das, / y en su presunción verás / lo que tus glorias merecen, / pues los que más te engrandecen / son los que te envidian más» (La Barrera 1974: I, 118 y 256).

16. Calderón, *No hay burlas con el amor*, vv. 231-234.

En cambio, en *El pintor de su deshonra*, más tardía,<sup>17</sup> la lírica figura de Belardo, pastor enamorado, es decir la máscara literaria más recurrente en la escritura del Fénix, capaz de evocar al autor de carne y hueso tanto en la poesía como en el teatro en calidad de portavoz encomiástico y patética figuración autobiográfica, en una de las muchas operaciones de reescritura paródica de Calderón se deforma en una figurilla risible y marginal.<sup>18</sup>

Cabe advertir, en todo caso, que incluso en vida de Lope no faltan las alusiones satíricas a su escritura, hasta en comedias de discípulos que, de buenas a primeras, parecen elogiarlo. El caso más llamativo es el de *La fingida Arcadia* (1622) de Tirso de Molina, quien tampoco participa en el homenaje póstumo, puesto de relieve con gran agudeza por Canonica, en las huellas de Blanca de los Ríos. El estudioso suizo, rebatiendo pareceres críticos tradicionales como el de López Estrada, demuestra que las citas y la reescritura teatral de la *Arcadia* lopesca realizada por el mercedario, lejos de ser «un noble elogio de Lope»,<sup>19</sup> acompañado por una reseña de muchos de sus libros cultos que aparecen en la biblioteca de la condesa italiana Lucrecia (*Arcadia*, *El Isidro*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea*, *Rimas*, *Jerusalén conquistada*, *El peregrino en su patria*, *Los pastores de Belén*, *La Filomena*) adquieren, en realidad, un sentido irónico y polémico, a la manera cervantina.<sup>20</sup>

Por cierto, la presencia en el mercado librario de las obras no dramáticas de Lope, incluso las que cuentan con varias ediciones en vida del escritor, empieza a espaciarse a mediados del siglo XVII para ir desapareciendo en la segunda mitad de la centuria. La mayoría, como *La Dragontea*, *Fiestas de Denia*, *La Filomena*, *La Circe*, *La corona trágica*, *Laurel de Apolo*, cuentan tan solo con la *princeps* y alguna que otra edición apócrifa, teniendo luego que esperar la edición de Sancha del siglo XVIII para volver a circular en manos de algunos eruditos.<sup>21</sup> En realidad, el único gran éxito editorial lopesco, hecha salvedad de las *Partes* de comedias, es el de la *Arcadia*, libro que, según apunta Profeti, «se va a convertir en un verda-

17. Cf. Wilson (1970: 51): «Esta comedia es posterior a las otras dos [*A secreto*, *El médico*]. Puede muy bien ser de la década de 1640».

18. Cf. Trambaioli (2015a: 124-125): «Calderón, al componer el *Pintor*, reúne los ecos de varios textos loveveguescos, consiguiendo un resultado sumamente original. Su propio Belardo interviene en el último acto con el papel de casero del castillo de Belflor. Sus actuaciones son todas burlescas, sirviendo de contrapunto a la acción trágica, pero diríase que, asignándole un rol celestinesco, el 'pájaro nuevo' Calderón aprovecha para poner en solfa la desordenada vida sentimental de Lope, además de la pobreza que siempre le achacó por no haber conseguido un puesto oficial en la corte».

19. López Estrada (1949: 306).

20. Canonica (1998: 37): «*La fingida Arcadia* puede considerarse como una parodia del género pastoril en el espíritu cervantino, y podemos afirmar que la *Arcadia* de Lope desempeña el mismo papel que el de los libros de caballería en el *Quijote*».

21. A este respecto no se puede hacer menos de remitir a la labor bibliográfica de Profeti (2002), así como a la entrada «Lope de Vega» del *Diccionario filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*.

dero best-seller, con 30 ediciones a través de todo el siglo XVII». <sup>22</sup> Sin embargo, siendo la novela pastoril un género destinado a desaparecer del canon literario posterior, dicho éxito no se va a prolongar, y ni tampoco a repetir.

### Lope y la construcción de su imagen autorial

Nada más paradójico de lo que acabamos de sintetizar si consideramos que el propio Lope se empeña como ningún otro escritor barroco para construir su imagen autorial, a pesar de carecer de patente de hidalguía y de convertirse casi en seguida en un escándalo permanente para la Villa y Corte a raíz de sus desórdenes sentimentales.

Mancebito ambicioso e intrigante, desde el principio se mueve en varios círculos nobiliarios donde intenta de forma constante, y cada vez más apremiante, vender «su imagen de cronista histórico y genealógico», según una acertada expresión de Teresa Ferrer. <sup>23</sup>

En 1599, con motivo de las dobles bodas reales que se celebran en Valencia, Lope, al séquito del marqués de Sarria, participando disfrazado de Bottarga en un desfile carnavalesco, tiene la ocasión de dirigirse directamente a los reyes en términos encomiásticos, sabiendo que los cómicos del Arte suelen ganarse el aprecio y el mecenazgo de los príncipes italianos. <sup>24</sup>

De hecho, el joven poeta pretende conseguir o bien un puesto de secretario particular de algún noble influyente, o incluso el cargo de cronista regio en la corte madrileña. <sup>25</sup> Por su desgracia, no alcanza ni uno ni otro, aun recibiendo múltiples encargos privados, públicos y cortesanos a lo largo de su proteica trayectoria artística, y sirviendo durante tres décadas al duque de Sessa de forma extraoficial y muy poco digna. <sup>26</sup>

Cierto es que el Fénix corresponde por antonomasia a la «figura de poetas ajenos a la aristocracia de la sangre y al academicismo humanista, sin medios económicos destacables ajenos a los derivados de la escritura», <sup>27</sup> condición que le consiente desarrollar una conciencia y un orgullo autoriales que pertenecen ya

22. Profeti (2011: 348).

23. Ferrer Valls (1998: 228).

24. Para la participación de Lope en el desfile carnavalesco en que apareció disfrazado de Bottarga, vid. Ferrer Valls (1993: 213-214); más en general, sobre las estrategias de autopromoción y de exaltación del acontecimiento regio valenciano, vid. Trambaioli (2009b).

25. Bershas (1963).

26. Ruiz Pérez (2009: 199) destaca el aspecto más deleterio de su lazo casi feudal con el Duque desde el punto de vista de la construcción de su autoría poética: «Lope hace algo más que poner su pluma al servicio (no muy digno) del duque: renuncia a su propia autoría en un juego de apócrifo que, a la inversa de lo desarrollado con la invención del heterónimo Burguillos, disuelve su rostro y su creación bajo otro nombre».

27. Ruiz Pérez (2009: 175); cf. Profeti (2011: 345): «[Lope] halla en la escritura para el teatro su profesión, rebajando así a *negotium* lo que tenía que ser el puro *otium* del hombre de letras».

a la modernidad 'burguesa'.<sup>28</sup> Con palabras de Díez Borque «puede decirse que Lope tuvo una condición semifeudal, por una parte, y semiburguesa, por otra»,<sup>29</sup> y no solo por lo que concierne a sus ingresos, sino también en cuanto a sus contradictorias aspiraciones, dado que su orgullo autorial de escritor profesional acaba chocando con su ambición de formar parte, en alguna medida, de la clase aristocrática a la que no pertenece y que tan solo se aprovecha de sus cualidades artísticas, excluyéndolo socialmente. Bajo esta luz hay que leer, al menos en parte, su obsesiva búsqueda de patrocinio.<sup>30</sup>

En definitiva, su caso paradigmático nos depara todas las contradicciones del autor moderno en ciernes, el cual, siendo hijo de sus obras y teniendo conciencia de su valor intrínseco e independiente de un linaje reconocido, —esto es: de su valor individual— se mueve en un contexto socio-ideológico desfavorable.

Así pues, por una parte, Lope construye con esmero obsesivo su imagen autorial mediante un articulado repertorio de estrategias metatextuales: creación de su mito lírico, haciéndose máscara literaria destinada a captar la benevolencia de un público sobre todo femenino;<sup>31</sup> publicación de libros en verso y en prosa que se sitúan en la tradición italianizante destinada a unos lectores cultos; recurso a innumerables paratextos propios y ajenos que exaltan su grandeza literaria y atacan a los enemigos; inserción de sus retratos de elegante poeta laureado en los preliminares de sus libros;<sup>32</sup> publicación de su teatro para que deje de ser considerado un producto efímero, siendo no solo el fruto de su invención literaria más original, capaz de superar los clásicos y los modelos italianos,<sup>33</sup> sino también uno de los hitos principales de la afirmación de la cultura laico-moderna de la modernidad temprana, según destaca sabiamente Tietz;<sup>34</sup> conformación de una voz aédica tanto en los versos poéticos como dramáticos con la doble función laudatoria y autopropagandística;<sup>35</sup> mención metaliteraria de sus propias obras en textos teatrales, composiciones poéticas y paratextos, como acto de orgullosa

28. Cf. García Reidy (2013).

29. Díez Borque (1978: 110).

30. Díez Borque (1978: 111): «[Lope] no estaba auténticamente necesitado y buscaba en la ayuda de los nobles un complemento para poder seguir su vida 'marginal' y acercarse a una clase envidiada y poderosa».

31. Con respecto a la intención de utilizar a la lectora noble para que funcione como intermediaria de las peticiones cortesanas del poeta, vid. Cayuela (1995).

32. Sobre las estrategias de autopropaganda lopesca inherentes al uso del retrato, cf. Profeti (1999 y 2011: 349-352); Portús Pérez (1999: 161-173); más en general, vid. Civil (1992).

33. Cf. Profeti (2011: 354): «Lope se había dedicado a valorar el texto literario para el teatro, y había redactado el manifiesto teórico de su manera teatral, el *Arte nuevo*, que yo leo desde este punto de vista como reivindicación de la naturaleza 'literaria' del texto, de su dignidad 'artística'».

34. Tietz (2011: 444): «La incesante lucha —transconfesional y a nivel europeo— del clero contra el teatro y contra la novela desde el siglo XVI hasta por lo menos las primeras décadas del siglo XX es un ejemplo evidente de aquel 'choque de las dos culturas'. Este choque fue particularmente vehemente durante los siglos XVI y XVII cuando surge precisamente el nuevo fenotipo del 'autor'».

35. Cf. Trambaioli (2015b: 81-93).



autoafirmación; selección del Parnaso poético coetáneo desde su atalaya privilegiada en el *Laurel de Apolo*.<sup>36</sup>

Pero, por otra parte, su pluma panegírica llega a excesos de servilismo y adulación realmente envilecedores. Y, como si no bastara, en una misma obra fragmenta la dimensión laudatoria dirigiéndola a varios posibles mecenas,<sup>37</sup> quienes —no es de asombrar— no le hacen caso. A todas luces, muchas de sus estrategias de autopromoción se revelan contraproducentes.<sup>38</sup> Brindemos otros dos ejemplos emblemáticos.

El joven Lope, aprovechando el apellido de su abuela paterna, Carpio, junto con los orígenes montañoses de su familia, juega la carta atrevida de fingirse una ilustre ascendencia, relacionando su persona con el legendario héroe medieval Bernardo del Carpio, un hijo bastardo que, gracias a sus hazañas, se cubre de gloria, y lo hace tanto en algunos textos teatrales como en los preliminares de sus libros cultos con el famoso escudo de las diecinueve torres, pero lo único que consigue es suscitar las burlas despiadadas de sus enemigos literarios.<sup>39</sup> Todos recordamos el famoso soneto «Por tu vida, Lopillo, que me borres», atribuido a Góngora, que saludó con sarcasmo la publicación de la *Arcadia*, donde apareció por primera vez el ambicioso blasón.

El tema de la pobreza material —que se convierte en un *leitmotiv* en el álveo de la creación del mito literario del poeta a partir de la traición de Helena

**36.** Cf. Ruiz Pérez (2009: 203): «el *Laurel de Apolo* revela en los intersticios y recovecos de su silva miscelánea un carácter competitivo, que Lope, al modo cervantino, resuelve, de una parte, en generalización y, de otra, en proclamación de su propia superioridad, que se vería reconocida poco después en la *Fama póstuma*».

**37.** Cf. Trambaioli (2015c: 225-226): «Lope desperdiga en la narración [del *Peregrino en su patria*] varias referencias explícitas a los posibles mecenas: el narrador alude al linaje del dedicatario explícito mencionando 'la ilustrísima casa de Aguilar y Córdoba' en el II libro (172), y en el mismo fragmento aprovecha para ensalzar la casa de Alba, aludiendo al Condestable de Navarra, don Diego Álvarez de Toledo, padre del protector del poeta. También, en varios lugares se alaban a Margarita y a Felipe III en relación con su unión matrimonial. Una análoga proliferación de destinatarios del nivel encomiástico se halla en las octavas de raigambre ariostesca: de Felipe II a Felipe III, pasando en el canto xv por Fernando de Vega y Fonseca, personaje relacionado con la curia de Córdoba y presidente del Consejo de Indias de 1584 a 1590».

**38.** Cf. Trambaioli (2011: 197-198): «ningún otro dramaturgo barroco se ha proyectado en sus textos, haciéndose personaje reconocible, para hablar a través de la ironía dramática con su público privilegiado con tanta insistencia, egocentrismo y variedad de modalidades. Sabido es que el autor que escribe para un público aristocrático tiene que proporcionarle esos mismos asuntos con los cuales éste pretende deleitarse. Ciertamente, el Fénix lo hace en cuanto a los temas, a las referencias literarias y a la factura dramática, pero al mismo tiempo, ocultándose bajo sus innumerables máscaras teatrales, habla también de lo que le interesa a él, y lo hace de forma desbordante. En último análisis, Lope pretende ignorar que la ilusión teatral en Palacio se puede romper sólo para ensalzar y adular al público aristocrático, y no para reivindicar los méritos y promocionar las ambiciones del dramaturgo. Así, pues, los nobles espectadores de sus funciones particulares no le perdonan la transgresión de la norma implícita más importante del teatro cortesano, y lo castigan pasando por alto sus pretensiones palaciegas».

**39.** Cf. Trambaioli (2012).

Osorio, quien había preferido al rico Perrenot de Granvela— en sus versos y sobre todo en el teatro le sirve para pedir, de forma a veces realmente descarada, a sus potenciales protectores un sueldo o una renta que le permitan hacer frente a los gastos familiares cada vez más apremiantes y a sus despilfarros, para los cuales la venta de comedias, aun siendo muy rentable, no da abasto.<sup>40</sup> Pero no solo su petición queda sistemáticamente frustrada,<sup>41</sup> sino que, de nuevo, provoca la reacción sarcástica de sus contrincantes literarios, especialmente la de Cervantes.<sup>42</sup>

Así y todo, aun fracasando en sus pretensiones cortesanas que se mantienen vivas hasta el final, a pesar de todas las amarguras y los chascos cosechados,<sup>43</sup> en su época el Fénix es admirado, imitado, publicado —muchas veces sin su permiso—, aprovechado por nobles y por la familia real, criticado y, sin falta, protagonista de todas las principales contiendas literarias de su tiempo: contra los neorristotélicos, contra Cervantes, contra Góngora y los culteranos, contra Pellicer y los pájaros nuevos.

Con respecto a la onomástica, subrayemos con Egido que «El oxímoron del *Lupus-Felix* [...] con sus implicaciones simbólicas, hizo del nombre *Lope* trasunto propicio para el contraataque satírico, y el de *Feliz*, *Felice-Félix*, como también el de Fénix, para la hipérbole encomiástica y los realces más subidos de su fama póstuma».<sup>44</sup>

Ruiz Pérez ha destacado oportunamente que Lope es un escritor que «ya no persigue la fama póstuma, una supuesta inmortalidad, sino la notoriedad producto del éxito entre sus contemporáneos».<sup>45</sup>

40. Díez Borque, hace hincapié en que las reiteradas quejas de pobreza del poeta no corresponden a la realidad, observando que «en sus lamentaciones quizás no hubo poco de deformación literaria y de 'técnica' de la época, para solicitar favores» (1978: 94).

41. Cf. Trambaioli (2016): «en el teatro lopesco el tema de la pobreza resulta muy provechoso y funcional en un doble sentido: temático y metateatral. En el cierre de la obra, sea cual fuere el subgénero dramático, los galanes pobres reciben el reconocimiento y las dádivas proporcionales a sus méritos y virtudes, hallando en cada caso a un poderoso dispuesto a concedérselos. Mediante la elaboración del tema de *La Dorotea*, y el recurso a máscaras teatrales el Fénix consigue fácilmente relacionar dicho aspecto del desenlace a sus personales motivaciones autopromocionales, pero cabe reconocer que a lo largo y a lo ancho de su larga carrera literaria las mismas no surten ningún resultado, dado que ni la Corte, ni los aristócratas que el poeta frecuenta en Madrid y en las capitales del poder periférico las toman en cuenta. Por lo que, Lope, muy al contrario de sus personajes de comedia, experimenta en primera persona que en una sociedad estamental como la en que le toca vivir no bastan las capacidades personales para compensar la falta de una patente de hidalguía o de riquezas materiales».

42. Cf. Trambaioli (2016): «Que el tema de la pobreza de los personajes varoniles sea un leitmotiv literario con claras repercusiones autobiográficas no se le escapa a uno de los grandes enemigos literarios de Lope, es decir, Cervantes, el cual en *La casa de los celos* parodia una serie de comedias juveniles del rival madrileño».

43. Sobre las contradictorias actitudes del viejo poeta, cf. Rozas (1990) y Ruiz Pérez (2009: 199-207).

44. Egido (2000).

45. Ruiz Pérez (2009: 27).

Viene al caso citar aquí el auspicio que el viejo poeta pone en boca de una de sus múltiples máscaras teatrales en *El castigo sin venganza*: «Verdad es que yo quisiera / tener fama entre hombres sabios / que ciencia y letra profesan». <sup>46</sup> Y no cabe ninguna duda de que para sus contemporáneos es un hombre legendario, tal como apunta Pérez de Montalbán en su silva de consonantes incluida en la *Fama póstuma*:

todos le canten y le lloren todos.  
 Los que vieron a Lope y le trataron,  
 los que sin verle por la fe le amaron,  
 los que por verle hasta Madrid vinieron  
 y sin ver otra cosa se volvieron.<sup>47</sup>

### *La fama póstuma* (1636)

María de Zayas, que exalta al Fénix de forma indirecta en la tercera de las *Novelas amorosas y ejemplares*, definiéndolo como «un poeta amigo» y el «príncipe de los poetas»,<sup>48</sup> una década después, estando ya muerto el dramaturgo, en el «Desengaño VIII» lo designa de nuevo como «aquel príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no moriría mientras el mundo no tuviere fin».<sup>49</sup>

La idea de una popularidad eterna, como es de esperar, es un *leitmotiv* del florilegio conformado por los elogios fúnebres que Pérez de Montalbán, su discípulo predilecto, recoge y publica en la *Fama póstuma*.

Sin embargo, si es cierto que, según apunta aún Ruiz Pérez, «en sus páginas se neutraliza la oposición entre las distintas facciones e incluso las enemistades personales (con la inclusión de versos de Pellicer), para consagrar la completa canonización del Fénix y [...] el modelo de poesía que representaba»,<sup>50</sup> es también verdad que en el catálogo de esta corona fúnebre resultan llamativas muchas ausencias de plumas del Parnaso coetáneo. Ya hemos recordado a Tirso<sup>51</sup> y a Calderón, pero hace falta recurrir a la lista redactada por La Barrera en que figuran también Quevedo, Ruiz de Alarcón, Jáuregui, Mira de Amescua, Coello, Dia-

46. Vega, *El castigo sin venganza*, I, vv. 461-463; se trata de una réplica del gracioso Batín quien rebate a Lucrecia el juicio despectivo que la dama acaba de emitir sobre su persona: «[...] tú debes de ser / como unos necios que piensan / que en todo el mundo su nombre / por único se celebra, / y apenas le sabe nadie».

47. En Pérez de Montalbán (2001: 337, vv. 133-136).

48. Zayas (2000: 257 y 277); en la primera nota correspondiente el editor conjetura que debe de tratarse de Lope de Vega o Castillo Solórzano; en la segunda nota Olivares aventura una precisa identificación: «Lope de Vega, poeta predilecto de la autora».

49. Zayas (1993: 369).

50. Ruiz Pérez (2009: 214).

51. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: XLIX), advierte que, pese a todo, Tirso «le dedicó un elogio póstumo en la obra *En Madrid y en su casa*, si la comedia en cuestión es realmente suya como parece».

mante y un largo etcétera.<sup>52</sup> Di Pastena documenta en varios casos las razones de dichas ausencias, además de añadir a la lista los nombres de Diego de Colmenares y de Cristóbal Suárez de Figueroa, pero, aun matizando los comentarios de La Barrera, no puede hacer menos de constatar que «algunos entre los mejores ingenios literarios de la época no intervienen en la *Fama*».<sup>53</sup>

Aun así, la *Fama póstuma* es un documento esencial para averiguar en qué medida el perfil autorial que el poeta se había construido de forma tan meticolosa y obsesiva, pese a todos los chascos, se había convertido en una imagen pública reconocida.

El primer dato que hace falta destacar al respecto con la ayuda de Di Pastena es la «exigua participación del mundo de la alta nobleza», lo que coincide con la falta de apoyos concretos y del patrocinio tergiversado. La mayoría de las composiciones fúnebres salen de la pluma de «representantes de las órdenes de caballería, de la administración o del estamento militar y eclesiástico». Al mismo tiempo, llama la atención la escasa presencia del mundo del teatro, hecho que, en realidad, testimoniaría la capacidad del poeta «de penetrar en las varias capas de la sociedad».<sup>54</sup> Ciertamente es que al Fénix, por muy orgulloso que estuviera de su producción teatral, no le hubiera hecho ninguna gracia que restringieran su fama a ese ámbito literario y artístico, considerándose el príncipe de los poetas, y no solo en el contexto español.

Otro dato relevante es el número de autores que gravitan alrededor de Madrid, que superan el cuarenta por ciento, pese a que la turbulenta existencia de Lope lo lleve a desplazarse y moverse continuamente por varios centros periféricos de la península que constituyen no solo su personal cartografía vital y amorosa, sino también los trasfondos de sus numerosas comedias de ambientación urbana y las patrias chicas de los potenciales mecenas cuya benevolencia él intenta captar en balde. Paralelamente, en muchas composiciones panegíricas se pone de relieve la relevancia de la capital en la escritura lopesca, por ejemplo mencionando las obras que a ella se relacionan. Luis de Belmonte, quien participó en las fiestas por la beatificación de San Isidro, en su romance *in memoriam*, entre los libros publicados por el Fénix, cita el poema narrativo dedicado precisamente al patrón de la Villa y Corte: «Hablen Isidro y su esposa, / tan altamente notorios, / que te agradecen humildes / lo que escribiste devoto».<sup>55</sup> Francisco Miracles Sotomayor, en sus tercetos elegíacos, invoca al santo protector de Madrid, recordándole la poética celebración del poeta difunto: «Oh Isidro, oh labrador de Dios labrado, / por quien Madrid tal fruto ha merecido, / ¿quién como Lope te ha solemnizado?».<sup>56</sup>

52. La Barrera (1974: 20).

53. Di Pastena (2001: lv).

54. Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: XLII-XLIII y XLV).

55. En Pérez de Montalbán (2001: 163, vv. 41-44).

56. En Pérez de Montalbán (2001:272, vv. 118-120).

La biografía lopesca, redactada en prosa por su discípulo predilecto, ocupa un lugar privilegiado en la corona fúnebre, abriendo la selección de los 184 textos. Como es de esperar, el texto laudatorio resulta edulcorado a través de la omisión de los aspectos más escabrosos de su vida sentimental. Por ejemplo, se pasa por alto el escándalo por los libelos contra la familia de Elena Osorio, aludiendo a un lance y a «otros desaires de la fortuna» como causas del exilio. De su numerosa prole solo se nombran los hijos legítimos, resultando Sor Marcela «muy cercana deuda del difunto».<sup>57</sup>

Pero son varias las composiciones encomiásticas que remiten a importantes aspectos de la tumultuosa existencia del poeta madrileño, contribuyendo a la literaturización de sus avatares biográficos. Andrés Carlos de Balmaseda, en una elegía en tercetos, ofrece un rápido bosquejo de las etapas vitales del madrileño, y, aunque sea de soslayo, alude al destierro del joven poeta, así como a sus intemperancias amoratorias: «aquella su primera edad ardiente».<sup>58</sup>

Hasta Pellicer, quien no era propiamente amigo de Lope,<sup>59</sup> en su *Urna sacra*, traza un encomiástico perfil de su existencia, edulcorando o ennobleciendo ciertas verdades; por ejemplo, acerca de su obsesiva y vana búsqueda del patronazgo escribe: «Criose entre los bajíos de palacio, sirviendo a diversos grandes, ni lisonjero ni esquivo». También, tras celebrar su amor por el estudio, destaca su presunta carrera militar, y, apuntando que «corrió ambas carreras»,<sup>60</sup> le otorga de forma implícita ese estatuto de hidalguía, basado en la armonía de las armas y las letras, que el Fénix alardeaba sin poseerlo.

En la comedia celebrativa *Honras a Lope de Vega en el Parnaso* de Gabriel Moncada, el Fénix, quien bajo tantos disfraces se había dirigido de forma oblicua al público de los teatros y a los lectores de sus libros, aparece en el cierre apoteósico sin necesidad ya de ocultar su persona, ni de pedir favores o dirigir tiradas panegíricas a este o aquel noble. En efecto, el figurante que lo personifica no pronuncia ni una palabra, dejando que su atuendo escénico evoque la imagen hierática del anciano poeta. La acotación correspondiente muestra cómo dicha representación del Fénix refleja la iconografía de los retratos que el propio autor había insertado en los preliminares de sus libros cultos, especialmente el del *Laurel de Apolo* donde ostenta el hábito de San Juan con una mirada seria y digna de su estado sacerdotal:<sup>61</sup> «Descúbrese una figura de Lope de Vega, que sea un hombre con un manto del hábito de San Juan, con una corona de laurel, una pluma en la mano derecha y un libro en la otra».<sup>62</sup> Este Lope que sale al

57. Pérez de Montalbán (2001: 20 y 27).

58. Balmaseda, en Pérez de Montalbán (2001:152, vv. 106-109): «Crecido, ya zagal, la rubia arena / pisó del Turia y de sus patrios Lares / anheló peregrino en tierra ajena», y v. 146.

59. Sobre su enemistad, vid por lo menos Profeti (1966) y Rozas (1990).

60. En Pérez de Montalbán (2001:190-191).

61. Cf. Profeti (1999: 51).

62. En Pérez de Montalbán (2001: 405, v. 2416acot).

escenario, pese a que la mayoría de las *dramatis personae* de la pieza remite al mundo teatral, no es tanto el dramaturgo, sino más bien el escritor de obras italianizantes que ha sabido superar sus modelos.

Semejante evocación celebrativa se sitúa en la misma línea interpretativa de numerosas composiciones poéticas, por ejemplo la de Gabriel de Roa, miembro de la academia de Medrano, quien reivindica la primacía lopesca sobre la de algunos grandes autores italianos coetáneos, llegando a invertir la relación intertextual entre la *tragicommedia* de Guarini y las reescrituras lopescas, así como la jerarquía de los ecos que se producen entre las plumas poéticas de Lope y Marino:

¿A quién debió el Guarino  
 los pastorales cómicos primores  
 en su *Fido pastor* tan superiores  
 sino a los ecos de tu dulce canto?  
 ¿Pero de qué me espanto,  
 si de episodios que tu idea previno,  
 edificó su *Adonis* el Marino?<sup>63</sup>

Otra composición que exalta al escritor de obras cultas, pasando revista al repertorio de las mismas, es la silva de Antonio de León que no olvida ni siquiera poemas muy poco conocidos tanto en la época como hoy en día: *La virgen de la Almudena*, *Descripción de la Tapada*, *Isagoge a los estudios de la Compañía de Jesús* y *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*. También el epicedion de Eugenio de Esquivel reseña gran parte de los libros de estilo y género elevados, de la *Arcadia* al *Laurel de Apolo*, pasando por el *Peregrino*, *La corona trágica*, y el *Triunfo de la fe en los reinos de Japón*. Verdad es que los panegiristas de Lope celebran obras que, como queda dicho, ya en el momento del fallecimiento del autor no gozan de ningún éxito; tal es el caso, entre otros, de *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*.<sup>64</sup>

Belardo, como doble poético del autor, descuella en la elegía en tercetos encadenados de García de Salcedo Coronel, en los tercetos de Alonso de Alfaro, en el soneto de Pedro de Morales, en la silva de Antonio de León y finalmente en la comedia *Honras a Lope de Vega en el Parnaso* que cierra la corona fúnebre.<sup>65</sup> Por

63. Sobre Lope y Guarini, vid Trambaioli (2010); Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: LXXIII, nota 295), traza un sintético estado de la cuestión sobre la relación entre el madrileño y Marino.

64. En Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*; Belmonte, 163-164, vv. 57-72, remite a *La Angélica* y a *La Dragontea*; Alonso de Alfaro, alude a la *Jerusalén conquistada*, 177, vv. 34-36; Miracles Sotomayor, 270-271, vv. 67-78, nombra el poema de abolengo ariostesco y el de ascendencia del Tasso; Cebrián, 281, v. 59, exalta la *Jerusalén*; Esquivel, 320, vv. 153-156, cita la *Angélica*.

65. En Pérez de Montalbán, *Fama póstuma* (2001): García de Salcedo Coronel, 79, vv. 43-45: «Ya carece la envidia de su gloria, / que si es su objeto humano sol, no puede, muerto Belardo,

contra se callan los seudónimos de las mujeres de Lope, es decir las Filis, Belisa, Celia, Camila Lucinda, Marcia Leonarda, Dorotea, conforme a la voluntad de omitir los aspectos escandalosos de su biografía. Al fin y al cabo, el que ha fallecido es un anciano sacerdote. Diríase que por la misma razón, en las detalladas reseñas de los libros cultos publicados por el madrileño, *La Dorotea* es el único libro que no halla cabida en toda la colección.

Única excepción a la voluntad censoria de los panegiristas se produce en la comedia de Moncada: en la jornada de apertura, Chanza pronuncia un sintagma —«aquí fue Troya»—<sup>66</sup> sacado de un famoso romance juvenil de Lope, «Contemplando estaba Filis», en que el dolorido Belardo lamenta sus penas amorosas recurriendo a la materia épica antigua.<sup>67</sup> Y no es azaroso que dicha solapada referencia al primer episodio escandaloso del mito lírico del poeta se halle en boca de la figura del donaire.

Más allá de la obvia exaltación del difunto —tanto de su vida y persona, como de sus obras— varios textos remiten a temas autobiográficos que el propio Lope había desarrollado *pro domo sua* a lo largo y ancho de su escritura; entre otros: el de la envidia y el ya recordado de la pobreza. Balmaseda, en su citada elegía, alude a los dos:

A pesar de la invidia torpe y ciega  
vivirá en sus cenizas más que el ave  
que en la que construyó pira se entrega.  
[...]  
Sufrió constantemente la insolencia  
de la varia fortuna, siempre escasa  
con los varones de mayor prudencia,  
que sin saber poner límite y tasa  
a sus riquezas, se las niega al sabio  
y al ignorante se las mete en casa.<sup>68</sup>

---

conseguir victoria»; Alonso de Alfaro, 176, v. 19: «Faltaste, oh gran Belardo, no moriste» y vv. 90-92: «A Belardo te dieron de prestado / y lo que es mejoría no se llora, / aunque el mar abone lo llorado»; Pedro de Morales, 218: «Desde que fue pastor tierno Belardo...»; Antonio de León, 232, vv. 448-449: «[...] Belardo tal vez con versos sabios / se lamentó, pastor de sus agravios»; Moncada, 367, vv. 956-961: «[...] Si acaso / llegó de la muerte el día / del padre de la poesía, / según lo dice el Parnaso, / de aquel Belardo...»; el *alter ego* pastoril de Lope aparece también en los vv. 1658 y 2191.

**66.** En Pérez de Montalbán (2001: 349, v. 326).

**67.** En Vega, *Obras selectas* (1991: 325); el poeta vuelve a incrustar el sintagma en una comedia tardía, *Por la puente, Juana*, en boca de la protagonista quien, creyendo que su amado don Diego ha tratado el casamiento con doña Antonia, da rienda suelta a su desesperación, exclamando: «Aquí se acabó mi vida, / aquí dio fin mi tragedia; / [...] / Aquí fue Troya, aquí mi suerte ordena / que tenga vida yo para más pena» (1991: 1300).

**68.** Balmaseda, en Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, respectivamente, p. 149, vv. 10-12, y p. 153, vv. 166-171.

Con respecto a la envidia, en muchos casos el motivo se elabora en relación con las alusiones a los enemigos literarios de Lope; en otras, sirve tan solo como pretexto laudatorio.<sup>69</sup> Ciertamente es un auténtico *leitmotiv* de la *Fama póstuma*. Entre los panegiristas que lo traen a colación recordemos a Antonio Hurtado de Mendoza, Strata y Spínola, Antonio López de Vega, Godínez, Bernarda Ferreira de la Cerda, Francisco de Rojas, Alfonso de Batres, Francisco de Medrano, Alonso de Alfaro, Pellicer, Vélez de Guevara, y un largo etcétera.<sup>70</sup>

Adviértase que el propio autor madrileño había otorgado a dicho motivo un lugar privilegiado en la construcción de su imagen emblemática en los preliminares de sus libros cultos. En el retrato de la *Arcadia*, que se repite en la príncipe del *Isidro*, aparece el lema «Quid humilitate invidia». También en la portada del *Peregrino* se incrusta la dicción «Velis nolis invidia».<sup>71</sup>

En cuanto a la penuria material, Pérez de Montalbán la utiliza como argumento para exaltar la generosidad del maestro: «Fue el poeta más rico y más pobre de nuestros tiempos. Más rico, porque las dádivas de los señores y particulares llegan a diez mil ducados [...] Y fue también el más pobre, porque fue tan liberal que casi se pasaba a pródigo y tuvo tan encendida caridad que jamás le pidió pobre limosna en público o en secreto que se la negase, antes bien se la daba doblada si era vergonzante [...] Gastaba en pinturas y libros sin reparar en el dinero, y así le vino a quedar tan poco de cuanto tuvo que apenas dejó seis mil ducados en casa y muebles».<sup>72</sup>

Valdivielso, en sus tercetos encadenados, deja la palabra al poeta difunto quien dirigiéndose a la pobreza y a la necesidad, dice respectivamente «ya no tengo que temerte», «no puedo padecerte».<sup>73</sup>

Francisco de Rojas admite: «de todos fue en la vida venerado, / y nadie le premió sino es la muerte»,<sup>74</sup> vinculando de manera implícita la pobreza del autor a la ingratitud de los Grandes. Algo parecido hace Pellicer en su *Urna sacra*, al afirmar: «Con ser Lope estimado de los pontífices, favorecido de los reyes y gozando igual el aplauso de potentados y repúblicas, vivió siempre desacomodado».<sup>75</sup>

La idea expresada por Fernando en *La Dorotea*, que encabeza los prolegómenos de este trabajo, remite a la prodigiosa y abrumadora capacidad creadora

69. Cf. Di Pastena, en Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, XCIII.

70. En Pérez de Montalbán, *Fama póstuma* (2001): Hurtado de Mendoza, 51, v. 8; Strata y Spínola, 57, vv. 5-11; López de Vega, 75, v. 133; Godínez, 122, línea 182 y 126, línea 346; Ferreira de la Cerda, 85, v. 44 y 92, vv. 305-306; Rojas, 101, v. 11; Batres, 115, vv. 28 y 40; Medrano, 173; Alfaro, 177, vv. 31 y 99; Pellicer, 188; Vélez de Guevara, 244, v. 36.

71. En Profeti (1999).

72. Pérez de Montalbán (2001: 30-31).

73. En Pérez de Montalbán (2001:65, vv. 88 y 90).

74. En Pérez de Montalbán (2001: 101, vv. 14-15).

75. En Pérez de Montalbán (2001: 199).



del autor difunto. El viejo Lope traduce su parábola vital en pliegos en su *Égloga a Claudio*, publicada póstuma en la *Vega del Parnaso* (1637): «[...] sale (¡qué mortal porfía!) / a cinco pliegos de mi vida el día»,<sup>76</sup> y en varias circunstancias se jacta de haber compuesto un número hiperbólico de comedias. En el «Prólogo del teatro a los lectores» de la *Parte XI* (1618), el poeta, quejándose de los memoriones y de los editores sin escrúpulos que publican sus textos estragados, reivindica que la cantidad de comedias escritas para esa fecha corresponde ya a «ochocientas». <sup>77</sup> En el prólogo de la *Parte XX* (1625), señala al lector que hasta la fecha ha compuesto «mil y setenta»<sup>78</sup> piezas. En la citada epístola a Claudio Conde, Lope alude al «número infinito / de las Fábulas cómicas» para especificar en seguida que dicho guarismo suma a «Mil y quinientas». <sup>79</sup>

Dichos aspectos no solo forman parte de la autocelebración autorial, sino que resultan muy elaborados por los panegiristas de la *Fama*. Pérez de Montalbán, en su biografía, asienta: «Escribió él solo más en número y en calidad que todos los poetas antiguos y modernos [...] Las comedias representadas llegan a mil y ochocientas. Los autos sacramentales pasan de cuatrocientos. Los libros y papeles impresos, muchos...». <sup>80</sup> Godínez, en su *Oración fúnebre*, lo define como «el poeta de cinco mil versos, el escriptor más numeroso de obras sin número». <sup>81</sup> Gaspar Dávila afirma: «Noventa mil pliegos suma / quien de sus escritos sabe». <sup>82</sup> Nicolás de Prada y Ribera, dirigiendo sus alabanzas al poeta difunto, apunta en su romance: «Tu vida fue dilatada / no porque fue lo vivido / quince lustros, mas porque / te fue cada instante un libro». <sup>83</sup> Carlos de Balmaseda, en su larga elegía, aprovechando a su vez el juego entre años vividos y obras realizadas, declara: «Tanto escribió, en estilo heroico y llano, / que quince lustros que vivió son breves / para lo mucho que copió su mano». <sup>84</sup> Luis de Belmonte, en su romance encomiástico, también se dirige al Fénix en un tiempo presente que pretende afirmar la eternidad de la fama lopesca, subrayando: «Tanto volumen escribes, / tan de todo noticioso, / que los de siglos futuros / en tu imitación tan cortos / han de pensar todavía / que escribes más que yo ignoro». <sup>85</sup> Incluso Pellicer en su *Urna sacra* celebra con tono hiperbólico y estilo paradójicamente culterano la asombrosa producción literaria lopesca: «Fue

76. Vega, *Égloga a Claudio*, 292.

77. Vega, «Prólogo del teatro a los lectores», *Parte XI*, I, 44.

78. Vega, «Prólogo», *Parte XX*, en Case (1975: 236).

79. Vega, *Égloga a Claudio*, 295.

80. Pérez de Montalbán (2001: 31).

81. En Pérez de Montalbán (2001: 118); más adelante Godínez remacha: «La abundancia fuera increíble sin el testimonio de sus escritos, sin la fe pública de los teatros en tantas ciudades, en tantos reinos» (Pérez de Montalbán 2001: 123).

82. En Pérez de Montalbán (2001: 129).

83. En Pérez de Montalbán (2001: 145, vv. 25-28).

84. En Pérez de Montalbán (2001: 154, vv. 196-198).

85. En Pérez de Montalbán (2001: 164, vv. 73-78).

la boca de Lope una animada lira que, pulsada con el plectro de su ingenio, resonó no solo en el ámbito de tres mundos, pero en el cóncavo de once esferas suspendiendo su concento unos y otros globos, cantando más él solo que todos los poetas griegos y latinos juntos en el número y aun en la bondad». <sup>86</sup> Antonio de León, en su larga silva laudatoria, alude al exorbitante número de comedias del Fénix, destacando: «testigo es este docto anfiteatro, / que en repetido turno / mil y ochocientas veces el teatro / vio con admiración de tanta suma / otros tantos milagros de su pluma»; también retoma el motivo de la imbricación entre vida y literatura para contar los pliegos que el autor madrileño ha podido escribir a lo largo de sus setenta y tres años: «ciento y treinta y tres mil dice la fama». <sup>87</sup> Josep de Cisneros, en la misma línea, se dirige al escritor difunto en un soneto, subrayando: «Viviste por setenta primaveras / y obraste por un término infinito. / No vivieras a cuenta de lo escrito / porque sin fin, pues es sin fin, vivieras». <sup>88</sup>

Por último, me parece oportuno advertir que el Aplauso en la jornada I de las *Honras a Lope de Vega en el Parnaso* reconoce a la comedia, genuina creación del Fénix, ese estatuto elevado que a él, por falta de linaje, se le ha negado siempre:

Dama de humildes principios,  
mas ya de blasón tan alto  
que borra con lo presente  
la nota de lo pasado.  
La Comedia es la que digo,  
princesa de los teatros,  
hermoso aliento de buenos  
y grave ejemplo de malos. <sup>89</sup>

Dicha apología del teatro le hubiera encantado al poeta difunto, quien, años después de publicar el *Arte nuevo*, había vuelto a empeñarse con mucho ahínco en defender la comedia frente a los clásicos, insertando sus afirmaciones militantes en textos y paratextos tardíos. <sup>90</sup>

La fortuna editorial de la *Fama póstuma* es prácticamente nula, puesto que se vuelve a editar casi un siglo y medio después de la *editio princeps* en la colección de Sancha, <sup>91</sup> por lo que no realiza lo que promete y anuncia su título, es

**86.** En Pérez de Montalbán (2001: 202).

**87.** En Pérez de Montalbán (2001: 234, vv. 533-537 y 236, v. 599).

**88.** En Pérez de Montalbán (2001: 295, vv. 5-8).

**89.** En Pérez de Montalbán (2001: 342, vv. 37-44).

**90.** Cf. Romera-Navarro (1933: 190); Sáez Raposo (2011: 176): «parece existir un rebrote en la voluntad por defender sus planteamientos entre los años 1623-1625, una década y media después de publicado el *Arte nuevo*».

**91.** Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: xcix); el estudioso italiano destaca al respecto que un «homenaje a un autor es un producto comercialmente perecedero».

decir, que el renombre del Fénix se mantenga inalterado en la posteridad. Pese a su grandeza, Lope está destinado a que la posteridad le reconozca a duras penas una relativa popularidad en los reducidos confines nacionales.

### ¿Y después?

Desde luego, no es este el lugar para reconstruir la fortuna posterior de Lope a partir del siglo XVIII. Me limito, pues, a unas breves consideraciones.

Sala Valldaura sintetiza cómo Lope «fue leído y visto en el Setecientos»:92 admirado como lírico, es atacado por su poética dramática y por representar el mal gusto barroco, si bien incluso sus detractores no pueden hacer menos de reconocer su talento y excepcional capacidad creadora. En cuanto a su presencia en las carteleras teatrales, la mayoría de las piezas que se representan —y no son muchas— son refundiciones, porque se prefieren las «comedias de teatro» al estilo calderoniano. A finales de la centuria, por los cambios que se producen en el gusto teatral y estético se empieza una reivindicación de su teatro, pero su fama ya no puede competir, por ejemplo, con la de Cervantes. El jesuita expulso Antonio Eximeno, ya cercano al clima romántico, reconoce la grandeza lopesca y la talla europea de su dramaturgia, al afirmar: «A no haber cerrado los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega».93 Pero se trata de una voz aislada.

Según destaca Oleza la imagen posterior de Lope arranca del Romanticismo alemán que recupera a Calderón para dejar de lado al Fénix.94 De manera especial, los hermanos Schlegel, Tick y otros, sin casi leerle, evalúan su fecundidad de forma negativa, denunciando su composición dramática superficial e invertibrada. Encomiable es el esfuerzo del conde de Schack para reconocerle su valor excepcional: «hombre extraordinario, cuyo singular ingenio lo hizo el dominador y creador del teatro español por espacio de medio siglo».95 Para bien o para mal se le interpreta como el poeta nacional-popular, y se aprecian sobre todo sus dramas contra la tiranía, *in primis* *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*, fijando parte del canon aún vigente.

Por lo demás, ni la celebración del tricentenario de la muerte en 1935, con las inherentes y contradictorias repercusiones ideológicas,96 ni la de su na-

92. Sala Valldaura (2000: 163).

93. Cito por Sala Valldaura (2000: 183).

94. Oleza (1995: 121): «Lope fue el precio que Friedrich Schlegel, con su severa crítica, hizo pagar al teatro español para poder entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo».

95. Cito por Oleza (1995: 122).

96. Florit Durán (2000: 107): «Las turbulentas circunstancias políticas y sociales que se vivieron en España durante la celebración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega hicieron que la figura y la obra del Fénix se convirtieran en una bandera de combate alzada por las dos facciones enfrentadas. Cada una de ellas reinterpretó y manipuló ideológicamente a Lope».

cimiento en 1962, con las múltiples actividades académicas y teatrales que la misma origina, obtienen que a Lope se le devuelva la primacía que le habían reconocido los contemporáneos, y se le reconozca el puesto que merecería en el Parnaso occidental. Más bien, en gran parte ambas celebraciones contribuyen a asentar el cliché del gran poeta nacional, o, para decirlo con palabras de Entrambasaguas, del «símbolo del temperamento artístico español»,<sup>97</sup> restándole su dimensión europea.

Ni siquiera el peculiar rescate que algunos magnos autores españoles del siglo xx hacen de su escritura —pensemos tan solo en la pluma poética y dramática de García Lorca que tanto le debe al Fénix de los Ingenios, y no solo en calidad de director de *La Barraca*<sup>98</sup>— logra revitalizar su mito y situarlo entre los clásicos europeos. En ocasión del gran éxito de su montaje de *La dama boba*, el granadino escribe con su prosa sugerente: «Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia *El caballero de Olmedo* y abre la puerta de esta *Dama boba* al aire de espejos y violines amarillos, donde respira Molière, o el aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni».<sup>99</sup> Pero sus atinadas palabras no se revelan seminales.

Por más señas, un comentario que Montesinos entrega a la imprenta en la década de los treinta sigue manteniendo hoy toda su vigencia:

si entre los españoles se hiciera una encuesta sobre nuestros grandes poetas líricos no es probable que Lope saliera muy favorecido. Los prejuicios acumulados en torno a nuestro gran poeta parecen indeterrables; todos los prejuicios que a su arte se refieren son difíciles de desarraigar porque su comprobación o repudio exigen una lectura abrumadora.<sup>100</sup>

Así, pues, un aspecto que en su época se encarecía especialmente (la *Fama póstuma* lo testimonia), es decir su inagotable capacidad creadora, a posteriori constituye, a todas luces, el obstáculo principal para su apreciación y popularidad.

La fortuna crítica del Fénix de los Ingenios, si bien hoy en día vive un momento álgido gracias a la labor de investigadores de varios países, continúa presentando lagunas enormes, dado que su inmensa producción poética atrae un número limitado de estudiosos, que en la tríada de poetas del canon aurisecular Lope dista de ocupar la primera posición y, finalmente, que de su cuantioso corpus dramático se suelen estudiar unas pocas comedias. Así y todo, en tiempos muy recientes la figura del madrileño se ha convertido en un fenómeno mediático con el rescate de los archivos, edición, publicación y

97. Cito por Florit Durán (2000: 117).

98. Cf. Trambaioli (2009a) y Soria Olmedo (2016).

99. Cito por Soria Olmedo (2016: 297).

100. Cito por Florit Durán (2000: 108).

promoción de una pieza que se creía perdida: *Mujeres y criados*,<sup>101</sup> si bien tanto bombo y platillo no ha logrado superar las fronteras españolas, fuera de los circuitos académicos.

Queda el hecho de que a nivel planetario y entre un público de no especialistas la fama de Lope de Vega no es comparable, ni mucho menos, a la de Cervantes, ni a la de Shakespeare, dramaturgo que ha tenido la suerte de escribir su teatro en un país que se anunciaba como la nueva potencia política mundial al tiempo que España, presumiendo ser el imperio donde nunca anochece, estaba empezando su inexorable parábola descendiente. Una prueba de ello es que la única película que se ha rodado sobre la aventurosa y agitada existencia del Fénix —que, dicho sea de paso, bien podría ofrecer material para una serie de televisión larga y exitosa— es decir *Lope* de Andrucha Waddington (2010), no ha tenido ninguna resonancia fuera de España. Todo lo contrario con respecto a *Shakespeare in love* de John Madden que ha sabido cautivar el interés de un público internacional, pese a una base histórica inconsistente, precisamente gracias a la fama indiscutible de la que el autor inglés sigue disfrutando por doquier. Por no decir que del corpus teatral del inglés —cuantioso pero no abrumador— se han sacado decenas de películas y de programas de televisión, mientras que del inmenso repertorio dramático lopesco tan solo *El perro del hortelano* y *La dama boba* han visto una realización cinematográfica, con resultados diametrales. Además, ni siquiera la magnífica película de Pilar Miró ha tenido una circulación internacional fuera del ámbito universitario.

Sin ir más lejos, Italia es, sin duda alguna, el país europeo en que Lope en su época e inmediatamente después de su muerte alcanza la mayor fama. Tanto es así que con motivo de su fallecimiento en 1636 se publican en Venecia las *Essequie poetiche ovvero lamento delle muse italiane in morte del signor Lope de Vega...*, corona fúnebre que, si bien parece ser una hábil falsificación del embajador español en la Serenissima, Juan Antonio de Vera,<sup>102</sup> testimonia la celebridad alcanzada por el poeta madrileño en los territorios italianos. Ahora bien, si en los siglos XVII y XVIII el teatro de Lope goza de una difusión editorial relevante además de múltiples adaptaciones en los distintos ambientes teatrales de la península, sobre todo en el contexto napolitano,<sup>103</sup> hoy en día es un autor prácticamente desconocido, que no cuenta con ninguna presencia en las carteleras de los teatros y ni mucho menos con un público lector, pese

**101.** Me refiero, por supuesto, a la labor de Alejandro García Reidy y del equipo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona.

**102.** Di Pastena, en Pérez de Montalbán (2001: xx-xxi), da cuenta de la ingeniosa mistificación del embajador, trazando un estado de la enrevesada cuestión crítica.

**103.** Cf. Marchante Morajeo (2007) y Magnaghi (en prensa). Para más detalle, vid. mi bibliografía sobre el intercambio de los modelos teatrales entre Italia, España y Francia en los siglos XVI-XVIII en la página web de «La casa di Lope», Università di Roma tre.

al benemérito esfuerzo de estudiosos de la talla de Maria Grazia Profeti.<sup>104</sup> Con respecto a sus versos no dramáticos, los únicos textos que el lector italiano tiene al alcance —fundamentalmente en bibliotecas o en ventas de ocasión en la red— son el *Arte nuovo*, al cuidado de Profeti,<sup>105</sup> *La Gatomaquia*, en la versión de Gasparetti o en la de Alda Croce,<sup>106</sup> y los *Soliloqui di un'anima a Dio* también al cuidado de Gasparetti;<sup>107</sup> en cuanto a la prosa de ficción, *La Dorotea* cuenta con dos traducciones,<sup>108</sup> y *Las novelas a Marcia Leonarda* con una versión de Ambrosi.<sup>109</sup> Por supuesto, doy cuenta de la recepción italiana actual por conocerla de primera mano, pero me consta que algo muy parecido ocurre en los demás contextos culturales europeos.

Bien mirado, ni siquiera los aspectos más escabrosos de su biografía, que para un público de no especialistas podrían resultar especialmente intrigantes, es decir, su naturaleza de amador serial y su tendencia a proyectarse en personajes de ficción resultan funcionales para la reafirmación de su fama póstuma, aunque en el campo de la creación literaria han conseguido cautivar el interés de unos contados autores. Torres Nebrera ha reseñado tres piezas teatrales basadas en aspectos y episodios de la atormentada vida sentimental del dramaturgo: *Don Lope de Vega Carpio* (1849) de Manuel García Muñoz, ejemplo de alta comedia decimonónica; *Elena Osorio* (1958) de Luis Escobar, que nos presenta a un poeta «burlador que corre de amante en amante»,<sup>110</sup> y *El mejor mozo de España* (1962) de Alfonso Paso, obra surgida en el clima favorable de las celebraciones por los cuatrocientos años del nacimiento del escritor madrileño. Sin embargo, ninguna ha llegado a tener un éxito de taquilla, adscribiéndose sin más a la categoría de la curiosidad literaria.

Lo mismo vale para dos novelas que, según me consta, no han tenido ningún eco. La primera es *Amarilis*, del mejicano Antonio Sarabia, quien intenta recrear el mundo de los amores lopescos. La segunda se titula *La virgen de Lope de Vega*, del historiador Pedro García Martín, quien, ya en el siglo XXI, ha intentado seguir convirtiendo en literatura los presuntos amoríos lopescos que se

**104.** Profeti, además de haber fomentado el estudio de las traducciones y adaptaciones del teatro de Lope y más en general de la Comedia Nueva en Italia y Francia, a través de una serie de volúmenes publicados por la Editorial Alinea de Florencia, en tiempos recientes ha coordinado un volumen con cinco ediciones bilingües castellano-italiano de sendas piezas lopescas: *La dama boba*, *Los melindres de Belisa*, *Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*; con anterioridad, la colección de clásicos de B.U.R. contaba con varias traducciones de Gasparetti de comedias lopescas, como *La dama sciocca*, *Castigo, non vendetta* e *La schiava del suo innamorato*, la mayoría publicadas en la década de los sesenta del siglo XX.

**105.** Profeti (1991) y Vega (1999).

**106.** Vega, *La Gattomachia*, respectivamente (1932 y 1983).

**107.** Vega, *Soliloqui di un'anima a Dio*.

**108.** Vega, *La Dorotea* (1940 y 2011).

**109.** Vega, *Novelle per Marzia Leonarda* (2006).

**110.** Torres Nebrera (2001: 114).

ocultarían detrás de las tres poetisas extranjeras desconocidas que participan con sendas elegías en la *Fama póstuma*, a saber: la portuguesa señora Elisa, la francesa madame Argenis y la italiana madona Fenice.<sup>111</sup>

### Conclusión

Frey Alonso Pérez Serafino, en su canción elegíaca ofrecida al poeta difunto en la *Fama póstuma*, afirma: «Todos solían decir ‘esto es de Lope’, / pero desde hoy dirán ‘Lope es de todos’».<sup>112</sup> No obstante, la posteridad ha decretado que el gran Lope de Vega ya es tan solo de los pocos apasionados que intentamos mantener viva su memoria con todos los medios, sin lograr que, fuera de España, esta salga de los muy estrechos círculos académicos. En definitiva, al Fénix de los Ingenios, al contrario que a Shakespeare y a Cervantes, por un contrapunto digno de una de sus mejores comedias, le ha tocado muy pronto contentarse de un papel de segundón, por múltiples y complejas razones histórico-culturales que nada tienen que ver con su talla de proteico escritor y de sublime poeta lírico.

111. García Martín (2011).

112. Pérez de Montalbán (2001: 276).

## Bibliografía

- AMEZÚA, Agustín G. de, «Unas honras frustradas de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 81.2 (1933), 225-247.
- BERSHAS, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31 (1963), 109-117.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1981.
- CANONICA, Elvezio, «La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», *El ingenio cómico de Tirso de Molina, Actas del II Congreso Internacional (Pamplona, 27-29 de abril de 1998)*, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (ed.), Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Revista Estudios, 1998, 33-46.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila-Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1975.
- CASTRO, Guillén de, *El pretender con pobreza, TESO (Teatro Español del Siglo de Oro. Base de datos de texto completo)*, CD-Rom, Chadwick-Healey España, 1997-98.
- CAYUELA, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14 (1995), 73-83.
- CIVIL, Pierre, «De l'image au texte: portrait de l'auteur dans le livre espagnol des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», *Le livre et l'Édition dans le monde hispanique. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels, Actes de Colloque International*, Michel Moner y M. Lafon (ed.), Grenoble, Université Stendhal, Grenoble III, 1992, 45-62.
- Diccionario filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*, vol. I, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Editorial Castalia, 2010.
- DÍEZ BORQUE, José María, «El poeta, escritor de comedias. Sobre la vida y situación del escritor de comedias en el XVII (Lope de Vega). Consecuencias literarias», *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, 91-117.
- EGIDO, Aurora, «La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope», «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 de febrero de 1999)*, vol. I, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 11-49.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, José María Díez Borque (ed.), Madrid, 1998, 215-231.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), 107-124.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro, *La virgen de Lope de Vega*, s.l., Atanór Ediciones, 2011.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Frankfurt am Main, TC/12, Iberoamericana, Vervuert, 2013.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, 2 vols, Madrid, Atlas, 1974.



- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «*La Arcadia de Lope en la escena de Tirso*», *Estudios*, 5 (1949), 303-320.
- MAGNAGHI, Serena, «Lope de Vega en los escenarios napolitanos del siglo XVII», en *Anejo Crítico*, 2016, en prensa.
- MARCHANTE MORALEJO, Carmen, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- MORETO, Agustín, *El Cristo de los milagros, TESO (Teatro Español del Siglo de Oro. Base de datos de texto completo)*, CD-Rom, Chadwick-Healey España, 1997-98.
- , *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, intr. John E. Varey, Barcelona, Crítica, 1999.
- OLEZA, Joan, «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), 119-135.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Fuenterrabía, Editorial Nerea, Colección Arte, 1999.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il Pellicer e la sua Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas del doctor Juan Pérez de Montalbán», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Università di Pisa, 1966, pp. 184-231.
- , *In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Padova, Liviana Editrice, 1991.
- , «I ritratti del «Fénix de los Ingenios»», en *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, 45-70.
- , *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel Ed. Reichenberger, 2002.
- , «Un escritor 'moderno': Lope de Vega», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (ed.) con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 345-360.
- (dir.), *Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes. Il teatro dei Secoli d'oro*, Milán, Bompiani (Classici della Letteratura Europea), 2014, vol. I.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, «Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos», *Revue Hispanique*, 81 (1933), 190-224.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute», «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, 73-131 y 132-168.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El otro 'Arte nuevo': cuestiones de preceptismo dramático en las dedicatorias de las comedias de Lope de Vega», *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore*, Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 2011, 173-183.
- SALA VALLDAURA, Josep María, «Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), 163-193.
- SARABIA, Antonio, *Amarilis*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1991.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «De Lorca a Lope», *Anuario Lope de Vega*, 22 (2016), 287-309.
- SUBIRATS, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79,3-4 (1977), 401-479.
- TIETZ, Manfred, «El nacimiento del 'autor' moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical *versus* cultura literario-artística laica», *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (ed.) con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, 439-459.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Lope, personaje de comedias», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), 105-125.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca: un homenaje a Lope de Vega», *Theatralia*, 11 (*Federico García Lorca y el teatro*, coord. Jesús Maestro) (2009a), 197-209.
- , «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo (ed.), Madrid, Visor Libros, 2009b, 167-191.
- , «Lope de Vega ante la *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini», *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (20-23 de julio de 2009), Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo, 2010, 1013-1023.
- , «'Aquí Senado se acaba...': normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*, Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea Editrice, 2011, 185-198.
- , «Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega», «*Callando pasan los ligeros años...*»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, Héctor Brioso Santos (ed.), y con la colaboración de Alexandra Chereches, Madrid, Liceus, 2012, 69-90.
- , «En el taller de la refundición de una comedia lopeveguesa: *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento* de Agustín Moreto», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23 (2013), 258-281, en-línea.

- , «Pintura e intertextualidad: de *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega a *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca», *Plumas y pinceles son iguales. Teatro y pintura en el Siglo de Oro*, Lola González (ed.), Lleida, Universitat de Lleida, 2015a, 111-130.
- , *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, [Biblioteca Filológica Hispana 166], Madrid, Visor Libros, 2015b.
- , «El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo», *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (ed.), Huelva, Universidad de Huelva, 2015c, 203-228.
- , «El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción», *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, Amaranta Saguar y Hannah Schlimpen (ed.), Folke Gernert y Miguel García-Bermejo Giner (dir.), Trier, Romanistik Trier, 2016, en línea.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1990.
- , *La Dorotea*, trad. Alda Croce, Bari, Laterza, 1940.
- , *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *La Dorotea*, texto bilingüe español-italiano al cuidado de Carmen Benavides, Giuseppe Grilli y Blanca Perrián, Roma, Nuova Cultura, 2011.
- , *Égloga a Claudio, Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, II, 290-296.
- , *La Gattomachia*, trad. Alda Croce, Adelphi, 1983, 4ª ed.
- , *Novelle per Marzia Leonarda*, trad. Paola Ambrosi, intr. Maria Grazia Profeti, Venezia, Marsilio, 2006, 2ª ed.
- , *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, al cuidado de Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999.
- , *Por la puente, Juana, Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, I, 1279-1306.
- , «Prólogo del teatro a los lectores», *Parte XI*, Barcelona / Madrid, PROLOPE, Universitat Autònoma de Barcelona / Gredos, 2012, I, 43-44.
- , *Soliloqui di un'anima a Dio*, trad. Antonio Gasparetti, Milano, Edizioni Paoline, 1958.
- WILSON, Edward M., «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco. Estudios sobre Literatura Española*, n. 3 (1970), 49-85.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.



