

Al margen de la historia: *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega entre amor y heroísmo¹

Federica Cappelli

Università di Pisa
federica.cappelli@unipi.it

Recepción: 10/06/2021, Aceptación: 07/06/2022, Publicación: 31/12/2022

Resumen

La presente contribución explora la relación entre el teatro español del Siglo de Oro y la historia contemporánea a partir del estudio de la comedia de Lope de Vega *Pobreza no es vileza* (1620-22). Perteneciente al ciclo teatral dedicado a la Guerra de Flandes, *Pobreza no es vileza* no puede catalogarse como comedia “soldadesca” ni de “hechos famosos”, estando más bien centrada en las vicisitudes en temas de honor, amor y heroísmo del protagonista Mendoza, caballero disfrazado de soldado pobre. Sin embargo, reducir el conflicto hispano-holandés, en la obra, a un mero ‘telón de fondo’, como suele hacer la mayoría de los críticos, parece demasiado simplista y limitante. Por ello, pretendemos demostrar cómo, a pesar de su tono brioso y su trama hábilmente tejida en torno a la historia personal del protagonista, *Pobreza no es vileza* evidencia la misma intención elogiosa dirigida a realzar las grandes hazañas de España y sus héroes nacionales en Flandes que las restantes piezas de la serie, con la única diferencia que aquí Lope logra un perfecto equilibrio entre el drama histórico y la comedia ‘novelesca’.

Palabras clave

Guerra de Flandes; ficción; historia; género teatral; equilibrio; intención encomiástica.

1. El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PRA 2020-21, financiado por la Universidad de Pisa y coordinado por Enrico Di Pastena, cuyo título es *Il passato nel presente: la memoria storica e i suoi riverberi nel discorso letterario*.

Abstract

English Title. On the Edge of History: *Pobreza no es vileza* by Lope de Vega between Love and Heroism.

This article explores the connection between Spanish Golden Age theatre and contemporary history in the play *Pobreza no es vileza* (1620-22) by Lope de Vega. Although *Pobreza* belongs to the theatrical cycle dedicated to the Dutch Revolt, it cannot be considered a military drama, being rather focused on the protagonist Mendoza, a nobleman disguised as a poor soldier, and on the vicissitudes of honour, love and bravery in his life. However, reducing the Dutch-Spanish conflict to a mere backdrop of the play, like most critics do, appears far too simplistic and limiting. Therefore, we intend to demonstrate that, despite its lively tone and its plot cleverly woven around the personal story of the protagonist, *Pobreza no es vileza* has the same encomiastic character as the other dramas in the series and aims at extolling the great deeds of Spain and its national heroes in the Netherlands. The only difference is that, in this text, Lope achieves a perfect balance between historical drama and ‘novelesque’ play.

Keywords

The Dutch Revolt; fiction; History; dramatic genre; balance; laudatory intention.

Premisa

En el maremágnum de la producción teatral de Lope de Vega, el subgénero de la comedia histórica ocupa un papel de indudable relieve que cubre un horizonte cronológico enorme, que de la antigüedad llega a la contemporaneidad del autor. Lope se dedica a la composición de dramas históricos desde los comienzos de su larga carrera de dramaturgo y eso porque, como sugiere Melchora Romanos (1998b: 205), “La rememoración del pasado se constituía en elemento propicio para la convalidación genérica de las modernas reescrituras de los cánones de la épica y del teatro consagrados por la *Poética* de Aristóteles”; dicho de otro

modo, representar la historia en las tablas parecía ser un viático para la legitimación de un teatro que se había emancipado cada vez más del modelo dramático aristotélico hasta emprender un recorrido nuevo, caracterizado por su popularización, o sea, por el acercamiento de la tradición erudita al gusto del tiempo y, sobre todo, de un público vasto y socialmente desigual. Y esta línea descendiente, que aspira a reducir las distancias, según Juan Oleza (1981: 252), es la misma que sigue el autor para transferir la historia hacia su público, haciéndola más accesible mediante el empleo de “mecanismos de comunicación inmediata, fácil y de buscado impacto populista”.

Más allá de las importantes reflexiones de Oleza y a pesar de haber llamado desde siempre la atención de la crítica, el teatro histórico de Lope, quizás precisamente por su vastedad, aún carece de un estudio sistemático y definitivo, que sea capaz de ofrecer una visión de conjunto de los recursos que regulan el complicado proceso de “teatralización” de la historia, tanto a nivel ideológico —relativo a la elección, nunca casual, del hecho histórico por representar— como pragmático, es decir, inherente a su tratamiento para adecuarlo a la sintaxis escénica y al tiempo definido de la actuación, con sus tres actos y las dos “distancias madurativas” (Rozas 1976: 95).² Sin embargo, sobre todo en los últimos veinte años, esta carencia ha sido parcialmente compensada por congresos, proyectos y monografías dedicados al estudio de las complejas relaciones entre la historia y la dramaturgia de los Siglos de Oro en general, dentro de los cuales el teatro histórico del Fénix ha ocupado un lugar destacado³. Mayor importancia aún, en este sentido, cobran unas cuantas publicaciones que, aunque no exhaustivas, se dirigen a profundizar únicamente en la producción histórica de Lope: es el caso de las *Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega* de Bingham (1981) o de los estudios, más cercanos cronológicamente, de Kirschner y Clavero (2007), sobre el teatro dedicado por Lope al período histórico “fundacional” de la nación española, y de Usandizaga (2014),⁴ acerca de la representación de la historia contemporánea en los dramas del Fénix; finalmente, cabe citar el número monográfico de la revista *Anuario Lope de Vega* dedicado a “Lope y la historia” editado por Enrico Di Pastena y Victoria Pineda (2012).

2. En tiempos muy recientes se ha dedicado un congreso de la AITENSO al estudio de la relación entre el tiempo dilatado de la historia y el tiempo reducido de la puesta en escena, cuyo título es *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro* (cfr. Rouane Soupault y Meunier 2015); sobre el mismo tema véase también Romanos (1998a).

3. Cfr., por ejemplo, el estudio de Calvo (2007: 82), donde la autora confirma que la crítica nunca ha prestado especial atención al teatro histórico en general, salvo para utilizarlo como mero criterio de clasificación, centrándose en sus aspectos temáticos, pero desconociendo sus elementos constitutivos y su función ideológica. Para un estudio bibliográfico sobre la dramaturgia histórica del Siglo de Oro, véase el trabajo de García García (2001). Sobre el tema ver también Spang (1998).

4. Para un puntual estado de la cuestión sobre la literatura crítica dedicada a la producción histórica de Lope remito a las páginas introductorias del ensayo de Usandizaga (2014: 13-36).

El ciclo dramático sobre la Guerra de Flandes

Es justo en el marco de las relaciones entre teatro e historia contemporánea donde también se inserta el presente artículo, dedicado al estudio de *Pobreza no es vileza* (1620-1622), una comedia publicada por primera vez en 1625, en la *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, Viuda de Alonso Martín), y perteneciente a la serie dramática sobre la guerra de los Países Bajos.⁵ La pieza fue la única en salvarse del juicio desfavorable que Menéndez Pelayo reservó a las obras de este ciclo, o sea, junto con *Pobreza, Los españoles en Flandes* (1597-1606), *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* (1600-1606) y *Don Juan de Austria en Flandes*. En efecto, don Marcelino dispensó palabras elogiosas para nuestra obra, definiéndola como una “simpática y agradable composición”, donde “la historia está introducida con mucha más habilidad que en otras comedias” (Menéndez Pelayo 1901: 128). A pesar de esta valoración positiva, la pieza padeció, quizás por analogía, la misma suerte adversa que las demás comedias del grupo, esto es, indiferencia por parte de la crítica y falta de ediciones fiables hasta tiempos muy recientes. Solo a partir de finales del siglo xx el bloque de comedias que Lope dedicó al conflicto de Flandes empezó a conocer, en palabras de Di Pastena (2001: 25), “un tímido renacimiento”, aseverado por nuevas ediciones⁶ y estudios críticos específicos; de ahí surgió también la ocasión de perfeccionar y completar tal corpus dramático, por un lado, eliminando *Don Juan de Austria en Flandes*, atribuido erróneamente a Lope y, en un segundo momento, asignado al dramaturgo Alonso Remón (Morley y Bruerton 1968: 451-452), y, por otro, añadiéndole *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), *El Brasil restituído* (1625) y *La Aldehuela y el Gran Prior de Castilla*.⁷

En su conjunto se trata de un grupo de obras que, pese a compartir un mismo argumento histórico, resulta ser bastante heterogéneo, sobre todo por el hecho de que en las comedias que lo componen, Lope aborda el tema del conflicto hispano-holandés desde perspectivas y con intensidades bastante diferentes: entre ellas, el nivel más alto de historicidad lo poseen sin duda *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mastrique*, dos dramas “de hechos famosos” donde el conflicto, fotografiado en años cruciales en tiempos de Felipe II, ocupa un lugar preeminente

5. Aunque Lope fue el primero en acudir al tema de la contienda de Flandes, muchos otros autores siguieron sus pautas, como Remón, Montalbán, Claramonte, Jiménez de Enciso, Mira de Amescua, Calderón, Cubillo de Aragón, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla, por un total, según Yolanda Rodríguez Pérez (2004: 97), “de unas 35 obras dramáticas en las que el conflicto en Flandes o con el enemigo neerlandés se trata de manera considerable”.

6. Cfr., por ejemplo, Sauter (1997) y, en el marco del Proyecto PROLOPE, Vega Carpio (*El asalto de Mastrique*, ed. E. Di Pastena) y Vega Carpio (*Pobreza no es vileza*, ed. F. Cappelli).

7. Acerca de la paternidad lopesca de *La Aldehuela*, cuya escritura se hace remontar a los años 1612-1614, véase Portuondo (1973) y Sierra Martínez (1992).

y rige el desarrollo de la acción principal, mientras que la trama secundaria amorosa funciona únicamente como corolario. En un nivel intermedio se sitúan las llamadas “comedias-noticia” o “relaciones de sucesos dramatizadas”, es decir, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituido*. En ellas la guerra se representa de manera menos directa y el autor se balancea entre trama ficcional (amorosa) e histórica (militar), la cual, sin embargo, sigue siendo dominante.⁸ Finalmente, en un nivel inferior de gradación histórica, encontramos las comedias centradas en hechos particulares, como *Pobreza no es vileza* y *La Aldehuela*, donde la historia aparece relegada en segundo plano y, según sostiene gran parte de la crítica, funciona sobre todo como decorado fijo de la acción principal, con sus intrigas amorosas y cuestiones de honor.⁹

Si bien es cierto que existe entre las comedias de esta serie una evidente variación de intensidad en calibrar la materia histórica, cabe decir también que ellas comparten una misma ideología subyacente de fondo proespañola; ideología que, en las piezas declaradamente históricas, se traduce en una puntual reconstrucción celebrativa de hechos militares, mientras que en las obras de índole más ficcional se concreta en la representación de las peripecias y hazañas personales del héroe protagonista, representado como emblema y encarnación de las mayores virtudes hispánicas. Este último es también el caso de *Pobreza no es vileza*, drama de honor que se desarrolla con un trasfondo histórico de mucha verosimilitud, donde Lope, como veremos a continuación, ha conseguido fundir hábilmente los dos componentes aludidos, novelesco y bélico, en ajustado equilibrio.

Pobreza no es vileza: problemas de género

En la *Dedicatoria* al joven duque de Maqueda¹⁰ que introduce la obra, Lope parece adscribir *Pobreza* al subgénero de las comedias soldadescas y reconocer en

8. La definición viene de Gómez-Centurión Jiménez, quien las denomina también “relaciones dramatizadas” porque, como ocurrió con *El Brasil restituido*, “pudo ser compuesta por el poeta gracias a las primeras relaciones y gacetas que se imprimieron en las semanas inmediatas al suceso para satisfacer la curiosidad pública” (1999: 33-34). Lo mismo puede decirse, según el estudioso, acerca de *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (sobre la relación entre esta obra y los géneros “pre-periodísticos”, remito a Schiano (2021); Ferrer Valls (2012: 46) también insiste en la idea de esta obra como “relato histórico dramatizado” donde Lope “actúa a la manera de un cronista”).

9. Otras dos comedias del Fénix rozan, aún más lateralmente, el tema de la guerra hispano-flamenca: *El soldado amante* (1593-1595) y *De cuando acá nos vino* (1612-1614) (cfr. Rodríguez Pérez 2008: 95 y 139ss); Menéndez Pelayo (1901: 128).

10. Se trata de Jorge de Cárdenas y Manrique de Lara, duque de Nájera y de Maqueda, que Lope en la *Dedicatoria* califica de “Africano”, con alusión a que en 1616 Felipe III le había encargado el gobierno de las plazas militares de Orán y Mazalquivir en África.

don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes, el protagonista de la pieza, con sus epopeyas militares dominando el escenario:

Esta comedia es de guerra, que, aunque se llama *Pobreza no es vileza* por la de un valiente soldado que se introduce en ella, *son hazañas y vitorias en Flandes del valeroso don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes*, espejo de armar caballeros tan ilustre que me pareció poner el de Vuestra Excelencia enfrente, porque en la sala de la fama también hay correspondencias de ornamentos de armas, como en la generosa curiosidad de las cortes de retratos insignes [...].¹¹

Se trata, en realidad, de una afirmación falseada, que despista al lector y en la que el énfasis que el dramaturgo pone en orientar la lectura del texto hacia la esfera histórico-militar responde al evidente intento de celebrar al propio Maqueda proyectándolo en el personaje de Fuentes; intento que puede derivar o bien de un encargo literario efectivo o bien de la mera iniciativa personal del autor, preocupado por que la obra sea del agrado del poderoso duque.¹² Por otra parte, hay que recordar también que Lope escribe la *Dedicatoria* poco antes de la salida de la *Parte veinte*, en 1625,¹³ bajo el reinado de Felipe IV y la privanza de Olivares, cuya subida al poder llevó consigo un proyecto político belicoso que necesitaba apoyarse en una propaganda oficial para forjar una nueva conciencia nacional española; de ahí la frecuente teatralización, en esos años, de asuntos bélicos contemporáneos, la exaltación de nuevos héroes nacionales y la tendencia, por parte de autores como Lope, deseosos de conquistarse el favor del grupo en el poder, a poner el acento en el enfoque militar de sus comedias.

Sin embargo, que *Pobreza no es vileza* no puede considerarse una auténtica comedia soldadesca ni histórica¹⁴ el Fénix lo sabe muy bien y lo demuestra cuando, tras haber proclamado con vigor que “es de guerra”, temiendo contradecirse al revelar el título, emplea la conjunción concesiva “aunque”: es como si, de esta forma, manifestase la urgencia de puntualizar que el argumento de la comedia es de guerra, a pesar de tener un título que no anuncia ningún hecho histórico,

11. De aquí en adelante cito la obra a partir de la edición realizada por mí (Vega Carpio, *Pobreza no es vileza*), abreviándola en *Pobreza* y señalando el acto y el número de los versos. Subrayado mío excepto por el título de la comedia.

12. Para un estudio reciente sobre dedicatorias de Lope y mecenazgo, véase Reyes Peña (2019).

13. Lo demuestra la cita, en la propia *Dedicatoria*, de una relación, fechada al mes de octubre de 1624, que celebra una victoria del duque de Maqueda en África (*Relación verdadera de la feliz victoria que alcanzó el excelentísimo señor Duque de Maqueda contra los moros de Beniaghú, a los trece del mes de Otubre deste presente año, y cómo tomó vna fragata, y saeta en la playa de Mostagán*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624; BNE: VC/224/80).

14. Tampoco estamos de acuerdo con Marcella Trambaioli (2016: 116) cuando la define como “una comedia genealógica en loor de don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes”, porque el conde interviene, sí, como personaje en la ficción, pero su papel y sus hazañas militares resultan absolutamente secundarias y accesorias, sobre todo con respecto a Mendoza y sus peripecias en ámbito de amor y honor.

ningún asalto militar, ninguna victoria, como, en cambio, suelen hacer los rótulos de este tipo de obras teatrales. Por lo tanto, es ya a partir de ahí donde nuestra comedia se diferencia de las puramente históricas dedicadas al conflicto hispano-holandés que hemos citado antes, las cuales se connotan militarmente ya desde el título al referirse este *ora* al asalto de la ciudad de Mástrique, *ora* a la victoria de don Gonzalo de Córdoba, *ora* a la restitución del Brasil a la Corona hispánica tras ganarlo en batalla a los holandeses, etc.

Para el título de *Pobreza*, al contrario, el Fénix no acude al ámbito bélico, sino que remite, como para muchas otras obras suyas,¹⁵ a una frase proverbial, cuya versión completa, que encontramos registrada en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas, reza: “Pobreza no es vileza, pero deslustra la nobleza”.¹⁶ Siguiendo una praxis repetida, el autor escinde la característica estructura paremiológica bipartida para emplear solo una parte del refrán elegido, la primera; de esta manera puede explotar el mayor impacto que procede tanto de la brevedad de la sentencia como de su significado moral. Habrá que esperar hasta el final de la comedia para para que el poeta complete el proverbio con una versión a su favor, que suena como una *captatio benevolentiae* y una petición crematística:

Aquí se acaba, senado,
La pobreza no es vileza,
 mas riqueza, si os agrada,
 para el autor y el poeta (*Pobreza*, III, vv. 2902-2905).

Volviendo a la *Dedicatoria*, tras desvelar el título de la pieza, el autor prosigue con las justificaciones, explicando, según se ha visto, que el motivo de la elección de este reside en la condición pobre de “un valiente soldado que se introduce en ella”; pues bien, el uso del artículo indeterminado “un” para referirse a aquel que es el auténtico protagonista de la pieza —el soldado Mendoza—, la poca o nula importancia que se le concede en la presentación del texto y la rapidez con la que Lope liquida la cuestión del título testimonian, de nuevo, su voluntad de hacer hincapié en una clave interpretativa no del todo coherente con el contenido efectivo de la obra, pero sí con las expectativas de su aristocrático receptor y de las altas esferas del poder. De hecho, en *Pobreza*, la materia militar no es en modo alguno preeminente, porque el asunto central, como veremos en adelante, concierne a una cuestión de honor; sin embargo, es innegable que constituye una presencia constante y realísticamente evocada, casi una esceno-

15. Pienso, por ejemplo, en comedias como *Con su pan se lo coma*, *El mejor maestro*, *el tiempo*, *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce* u *Obras son amores*; sobre el tema véase Hayes (1938) y Canavaggio (1981).

16. Como se lee en Correas, el refrán cuenta con al menos otras dos versiones: “Quien dice que pobreza no es vileza, no tiene seso en la cabeza”, “Pobreza no es vileza, mas es ramo de picardía” (*Vocabulario*).

grafía en movimiento y en relieve que se inserta y entremezcla con la acción principal, dando lugar a una obra en la que Lope, según Menéndez Pelayo (1901: 155), logra la perfecta “fusión del drama histórico y de la comedia novelada”, que es lo que quisiéramos comprobar en las páginas siguientes.

El componente ficcional de la comedia

A pesar, pues, de la ingeniosa e interesada tentativa de Lope, en la *Dedicatoria*, de desviar la atención hacia la esfera histórico-militar, es la paremia del título la que señala el universo de gravedad en que se desarrolla la pieza, así como el posible conflicto subyacente a la acción dramática, que se apoya en la idea de que la nobleza radica en el alma y en las obras de los hombres, más que en su aspecto exterior.¹⁷ Pero hay más: esa primera parte del proverbio coincidente con el título no representa solamente el punto de partida del texto, sino que, al ocurrir hasta seis veces,¹⁸ se convierte, sobre todo a partir del segundo acto, en un verdadero hilo que enhebra la obra y que se enlaza a ella de manera indisoluble, proveyendo su verdadera clave de lectura: la indignancia del personaje principal, Mendoza, como resultado de los reveses de Fortuna que él logrará vencer gracias a su espíritu virtuoso y a su valor militar.

Mendoza, cuyo verdadero nombre es Juan de Mendoza, es en efecto un noble caballero toledano recién huído de España rumbo a Flandes por ser culpable de haber matado a un pretendiente indeseado de su hermana, doña Ana. Como consecuencia de ese lance, la justicia le ha quitado al hidalgo toda su hacienda; por tanto, en compañía de su hermana y del criado Panduro, llega a Flandes ocultando su identidad para combatir junto al histórico conde de Fuentes hasta que sus méritos en el campo de batalla le permitan recuperar el honor.¹⁹

Para poner en evidencia el desajuste entre apariencia e identidad real Lope urde la trama de la pieza en torno a episodios y situaciones que le permitan superponer a la imagen de Mendoza como soldado menesteroso la del hombre justo y animoso: esto ocurre, por ejemplo, ya al comienzo del primer acto, cuando se nos muestra al héroe socorriendo a la dama flamenca Rosela del asalto de un grupo de soldados españoles impulsados por el hambre y la falta de pagas a robarle sus joyas:

17. El tema de la pobreza es uno de los favoritos de Lope, que lo aborda en varias obras, como *Belardo el furioso*, *La pobreza de Reinaldo* o *La pobreza estimada*, hasta llegar a la *Dorotea*, donde adquiere matices autobiográficos. Sobre el tema véanse, entre otros: Campbell (1994), Serralla (2014), Trambaioli (2016).

18. Cinco veces es pronunciada por el protagonista Mendoza (vv. 1547, 2220, 2523, 2533, 2905) y una por su criado Panduro (v. 2188).

19. En este sentido, Yolanda Rodríguez Pérez (2008: 152) evidencia que, en las comedias dedicadas al conflicto de los Ochenta años, Flandes se representaba como “[...] the ideal setting for a Spaniard to acquire fame and prestige by proving his martial qualities”.

tación bélica en el entramado de la acción dramática y cómo Lope consigue imbricar los asuntos históricos contemporáneos en la trama ficcional protagonizada por Mendoza.

La materia histórico-bélica

En el plano contextual, la pieza remite al período en el que Pedro Enríquez de Acevedo, conde de Fuentes, sucedió al archiduque Ernesto de Austria —que murió el 20 de febrero de 1595— en el gobierno *ad interim* de los Países Bajos. En aquella época el conde alcanzó sus mayores éxitos bélicos en la guerra hispano-flamenca; entre ellos cabe recordar las tomas de las plazas fuertes de Catelet, Clary, Doullens y, sobre todo, Cambrai, que representó el momento culminante de su carrera militar. La comedia tendría, pues, que tener su origen, según también nos anuncia Lope en la *Dedicatoria*, en la celebración de los éxitos conseguidos por el conde como general; sin embargo, no solo la obra carece de una efectiva trama de corte bélico que corra paralela a la de tipo amoroso, sino que casi no dramatiza ni una de las hazañas de Pedro Enríquez, como veremos. Así pues, teniendo esto en cuenta, ¿cómo consigue el autor lograr, en *Pobreza*, la “perfecta fusión” entre ficción e historia de la que hablaba Menéndez Pelayo? Lo consigue, en primer lugar, dosificando perfectamente la materia dramática, de manera que la comedia se mueva en la alternancia casi sistemática entre cuadros novelescos y cuadros soldadescos, valiéndose de la figura central de Mendoza como *trait d’union* entre los dos y, secundariamente, compensando la falta de una intriga militar y de explícitas escenas de batalla con la reconstrucción realista del contexto histórico-geográfico y, además, insistiendo en el carácter panegírico y confiando a la palabra el recuento de los éxitos sonados de los tercios del conde. Veamos en qué términos esto se produce en el texto, a partir del primer acto de la comedia.

En cuanto al marco histórico de referencia, Lope se apresura a aclararlo desde los primeros versos, cuando, tras poner en boca de Luna, la criada de la dama flamenca Rosela, palabras de amonestación sobre lo peligroso que es quedarse en su tierra “en tiempo de tantas guerras” (I, v. 5), la dama —que se declara, junto con su hermano Fabio, proespañola— introduce la primera referencia cronológica del texto: “Murió el archiduque Ernesto, / que estos estados regía / por Felipe” (I, vv. 16-18), a la que sigue otra, pronunciada por su criado Tiburcio, quien desvela, en tonos elogiosos, la identidad del que sucedió al archiduque en el gobierno de Flandes:

[...]
 aquel bizarro español,
 amado cuanto temido
 sobre la esfera del sol,
 de verde laurel ceñido,
 don Pedro Enríquez, famoso
 conde de Fuentes (*Pobreza*, I, vv. 22-27).

De esta manera, y con tan solo un puñado de versos, Lope logra manifestar, desde el comienzo, la índole bélica del contexto dramático de su comedia y fijar sus coordenadas cronológicas esenciales. Tras esta puntualización, pasa a añadir un detalle realista útil para corroborar la ambientación flamenca: me refiero a la irrupción, en la quinta de Rosela, de los soldados amotinados protagonistas del episodio del asalto, que propiciará, como hemos visto, la entrada en escena de Mendoza. La inclusión del motín en el desarrollo dramático de la comedia tiene una doble función: por un lado, le permite al autor conectar desde el principio la intriga novelesca del soldado español a la materia histórica y, por otro, añade un elemento de verosimilitud en la caracterización del ambiente militar en que se desenvuelve la trama, ya que la del soldado amotinado es una figura que quedaba circunscrita, tanto a nivel geográfico como histórico, a Flandes y sus tercios.²¹

Respecto al juego de alternancia al que aludíamos antes, tras configurar nítidamente el contexto y catapultar enseguida al espectador al universo bélico hispano-holandés, el autor pasa a ahondar en la materia ficcional de la comedia, dramatizando la llegada de Laura (la hermana de Mendoza bajo falso nombre) y sentando las bases para la intriga amorosa entre él y Rosela, por un lado, y Laura y Fabio, por otro. Luego, perfilada ya la naturaleza de la intriga dramática que se irá desarrollando, vuelve a la dimensión soldadesca, esta vez escenificando el encuentro entre Mendoza y el conde de Fuentes; pero antes, proporciona otros datos históricos por boca del soldado Durán, quien explica por qué la elección del gobernador de Flandes había recaído en Pedro Enríquez y cómo la reciente conquista de Huy²² había empujado a este a decidir sitiar también la plaza fuerte de Catelet:²³

Al de Masfelt la patria corresponde,
que a Lucemburque gobernar solía,
mas como a los flamencos se responde
que en tan justa elección se obedecía
del príncipe Archiduque el testamento,
cesó de su esperanza el fundamento.

La toma de Huí, los despojados
holandeses [...]
del gran don Juan de Córdoba guiados,
con los famosos tercios que regían

21. “El motín y Flandes conforman una unión indisoluble, de manera que ningún dramaturgo se atrevería a situar un motín en la lucha contra los moros, en las campañas italianas o en otro conflicto militar de la época” (Pérez Fernández 2007a: 365).

22. Se trata de un municipio de Bélgica situado en la provincia de Lieja, en la zona francófona de Valonia.

23. El asedio del fuerte de Catelet (“Jatelete” en la comedia), que los franceses construyeron durante la guerra de Flandes, fue llevado a cabo por las tropas al mando del conde de Fuentes en 1595 (cfr. Villalobos y Benavides 1876: 29 y ss.).

el de Velasco y Zúñiga, dos hombres
 que a la fama inmortal dieron sus nombres,
 ha movido al de Fuentes [...]
 a partir a sitiar a Jatelete (*Pobreza*, I, vv. 608-626).

La ocasión de este recuento, en el que se celebran a algunos capitanes que participaron en la conquista de Huy, es propicia, para Mendoza, para introducir, inmediatamente después, un elogio hiperbólico de Pedro Enríquez (vv. 628-637). Según se lee en él, el valor del conde de Fuentes sobrepasa, en tópico parangón, el de famosos héroes de la Antigüedad (“[...] rindieran al de Fuentes / los dorados laureles de sus frentes”, I, vv. 636-637), como el intrépido líder cartaginés Aníbal, el rey de Epiro, Pirro, Alejandro Magno y el emperador romano Octaviano.²⁴ Por si fuera poco, el fingido soldado sella su discurso con otra referencia comparativa prestigiosa, esta vez, vinculando su nombre al de un héroe de la España contemporánea, el gran duque de Alba, Fernando Álvarez de Pimentel: jugando con el valor disémico del término “alba” —como ‘amanecer’ y como nombre de la casa nobiliaria del gran duque—,²⁵ declara que, aunque ‘se puso el alba’ que alumbraba España, con alusión a la muerte del personaje, ya salió el ‘sol-Enríquez’ para volver a iluminarla:

Faltó el gran duque de Alba, heroica hazaña
 de la muerte crüel, mas ya camina
 tras ella el sol, que en cercos de oro baña
 la tierra menos de su luz vecina:
 púsose el alba que alumbraba a España
 y que saliese es bien, con luz divina,
 para quitarle de la noche el miedo,
 Enríquez, sol en alba de Toledo (*Pobreza*, I, vv. 638-645).

A las palabras de Mendoza sigue el encuentro con el conde de Fuentes, en el que el protagonista le informa, por medio de una carta, de su verdadera identidad y la triste suerte que le ha tocado, llevando así al general a donarle esos cien doblones, ya nombrados, para vestirse decorosamente y que Mendoza regalará a Durán: de nuevo, pues, estamos ante la intersección entre plano militar y novelesco, enriquecido, este último, por la llegada de Fabio, que intenta congraciarse

24. Al emperador se alude a través de una perífrasis (“el que deshizo con fatal estrago / el triunvirato del romano Antonio”, vv. 632-633) referida a su papel en la ruina del segundo triunvirato, que terminó con la derrota de Marco Antonio y el ascenso de Octaviano a emperador de Roma.

25. La dilogía con la voz Alba, referida tanto al amanecer como al linaje del Gran Duque, era muy común en la literatura de la época; solo por poner un ejemplo, en Lope la encontramos también en otra comedia dedicada al conflicto de Flandes, *La Aldehuela*: “Ya se muestra su arrebol / y al alba cansada suda, / que al huir del sol se altera, / yo pienso que el Alba fuera” (Vega Carpio, *La Aldehuela*, ed. R. Serrano Deza, I, vv. 16-19).

se, en vano, con Mendoza para conquistar el favor amoroso de su hermana. Esta vez, sin embargo, no se produce un verdadero cambio de cuadro escénico, sino una momentánea yuxtaposición de los dos planos dramáticos gracias, de nuevo, a la función aglutinante del protagonista: tras conocer, a través de su criado Panduro, lo que Rosela siente por él, Mendoza, que —no lo olvidemos— encarna al buen soldado español, esconde lo que él también siente por la dama para dar prioridad al amor por las armas y la llamada al deber militar y patriótico: “Agora, hermano, la guerra / me llama a diversos casos” (I, vv. 839-840). A partir de esta afirmación, el texto se abre de nuevo a su dimensión encomiástica, ya que Mendoza motiva su decisión listando una sarta de gloriosos líderes militares, protagonistas de la propia guerra de Flandes (el duque de Pastrana, Juan de Córdoba, Antonio de Zúñiga, Luis de Velasco, Agustín Mejía y Sancho de Luna), cuyo ejemplo declara no poder sino seguir:

¿Cuál ánimo no despiertan?
 ¿A qué cobarde no animan?
 ¿A qué animoso no premian? (*Pobreza*, I, vv. 855-857).

Sin ninguna hesitación, siendo ahora su objetivo principal cobrar el honor por sus méritos militares, añade que su única afición es la gloria (“Fama se llama mi dama, / que no madama Rosela”, I, vv. 868-869) y que “No se ha de tratar de amor / en tanto que Marte reina” (I, vv. 880-881), subrayando así la importancia de no mezclar amor y guerra. Finalmente, concluye citando los ejemplos, el uno por evitar y el otro por imitar, de dos grandes condotieros de la historia antigua: el primero es Marco Antonio, quien, por satisfacer su placer con la reina de Egipto Cleopatra perdió el imperio de Roma (“mira al romano, vencido / de su deleite, sin guerra”, I, vv. 882-883) y el segundo es Alejandro Magno, evocado aquí para destacar su mayor inclinación a las armas y a la fama que a las riquezas (“Mira cómo el macedón / el oro a las armas trueca”, I, vv. 884-885), con alusión a un episodio conocido de la mitografía alejandrina, según el cual el macedón cedió a sus soldados el tesoro, botín de guerra, del rey persa Darío por bastarle la gloria de las armas.²⁶

El largo discurso de Mendoza es un claro ejemplo de cómo Lope consigue sumir al auditorio en la atmósfera bélica, aun evitando representar concretamente escenas de guerra ante sus ojos; al mismo tiempo, con estos versos, el autor logra mantener alta la atención dejando en suspenso la trama amorosa que con-

26. Lope se refiere al mismo episodio, pero con mayor abundancia de detalles, en *Las grandezas de Alejandro* (Vega Carpio, III, vv. 2530-2545): “Ea, valientes soldados, / honor y gloria de Europa; / darne el imperio del Asia / está en vuestra mano sola. / Ea, fuertes capitanes; / que fuera de tanta gloria, / de Darío y del mundo, aquí / están las riquezas todas; / yo no las quiero, soldados, / sólo quiero la victoria; / para vosotros serán / el oro, plata y las joyas; / hijo de Júpiter soy, / no temáis; que basta y sobra / para cuatrocientos mil / esta espada o esta sombra”.

cierno al protagonista y a Rosela, cuyo desarrollo aplaza al acto siguiente. De hecho, según lo que el Fénix teoriza en el *Arte nuevo*, es en la segunda jornada donde se produce el nudo de la acción dramática y se llega al clímax. De ahí que también la única batalla que se combate en directo en la comedia, el asalto de Catelet, ocurra en el acto intermedio, aunque sin ser vista, ya que acontece “dentro”: el público, pues, solo puede oír los ruidos de las armas, los gritos de batalla, las invocaciones a España, al rey Felipe II y a Santiago, mientras que en el escenario avanza la trama ficcional con la representación de otra batalla, la íntima de Mendoza, que, al conocer por Panduro la deshonra de su hermana, se encuentra dividido —ya se ha dicho— entre honor y gloria, venganza y deber patrio:

Dentro

MENDOZA ¡España, Filipe, España!
 Luego ¿ya no tengo honor?
 [...]

Dentro

MENDOZA ¡Santiago!
 [...]

MENDOZA Triste, ¿qué tengo de hacer?
 Ni a irme ni estar me atrevo.
 ¿Cumpliré con lo que debo?
 Si es mi sangre esta mujer,
 ¿podré dejarla perder?
 Pero ¿qué dirán de mí
 si agora falto de aquí?
 Las cajas me están llamando
 y mi honor me están incitando,
 si es verdad que le perdí.
 Mas, porque no se anticipe
 la afrenta, vamos, honor,
 a castigar al traidor
 y de mi mal participe.
 Mas la lealtad de Filipe
 me incita con fuerzas grandes;
 honor, no hay para qué andes
 estorbándome a quedar.
 Pero ¿qué puedo ganar
 si pierdo el honor en Flandes?

Dentro el conde [de Fuentes]

[CONDE] ¡Ea, valientes soldados!

MENDOZA El Conde es aquel, ¿qué haré? (*Pobreza*, II, vv. 1862-1893).

Conflicto bélico y conflicto interior se producen, por tanto, simultáneamente delante de los espectadores como prueba ejemplar de la lograda amalgama entre las dos vertientes que componen la pieza. Asimismo, la solución del dilema de Mendoza en favor del empeño bélico y en detrimento del personal, al poner el

acento en la connotación secundaria del texto, la de raigambre militar, cierra el acto contribuyendo a su vez al equilibrio de la pieza en términos de contenido.

Prosiguiendo con nuestro recorrido, al principio de la última jornada nos encontramos con un nuevo caso de perfecta compenetración entre materia soldadesca y novelesca, en el que la primera es funcional al desarrollo de la segunda: al haber gozado ya de Laura por la fuerza, Fabio pretende ahora conseguir también el amor de la dama y, por ello, decide engañarla fingiendo que su hermano Mendoza ha muerto gloriosamente en la guerra. Confía, así, al criado Friso el relato —con el que pretende rendir la voluntad de Laura— de las victorias conseguidas por el conde de Fuentes y de la batalla en la que supuestamente perdió la vida su hermano: otra vez, pues, la palabra viene a ser el vehículo para una nueva inmersión en el ámbito histórico-militar,²⁷ acompañada por la habitual alabanza de Pedro Enríquez (“[...] valeroso Marte, / símbolo militar de fortaleza”, III, vv. 2016-2017) y de otra serie de personalidades militares que acreditaron su valor en Flandes.²⁸ Pero el parlamento de Friso toca su punto de máxima tensión dramática con el recuento detallado de la trágica muerte de Mendoza:

Hecho, pues, un reducto, en que plantaron
cuatro piezas a cierta plataforma,
en cuyas esplanadas asentaron
otras por los traveses de otra forma,
reconocer a tu español mandaron
—así la fama su desdicha informa—,
por donde la ciudad batiese el Conde:
bravo, Mendoza, con partir responde,
pero la pieza, que apuntada estaba,
de aquella plataforma en los cestones,
cuando animosamente se acercaba...

[...]

Volole la cabeza (*Pobreza*, III, vv. 2046-2058).

Además de representar la perfecta fusión entre historia y ficción dramática, el pasaje, que se caracteriza por el empleo de un léxico militar específico (“reducto”, “plataforma”, “esplanadas”, “traveses”), revela la puntualidad y verosimilitud con

27. “Rendido Jatelete y, en su monte, / la soberbia del bravo Liramonte, / el Conde, su guión y entretenidos / tercios, coronelías y escuadrones / a convoyar salieron los rendidos / [...] Rindiose Clary, menos arrogante. / Durlán, bella ciudad en Picardía, / por el famoso Conde fue sitiada, / en cuyo revellín se vio aquel día / España de laureles coronada, / y en uno y otro asalto y batería / de felices vitorias ilustrada, / donde ganó Mendoza nombre eterno / para todo lugar, plaza y gobierno. / Ganose en fin Durlán, de donde parte / para Cambrai, del Cambresí cabeza [...]” (*Pobreza*, III, vv. 1996-2017).

28. Esta vez se trata de Luis del Castillo, Carlos Coloma, Sotomayor, Sancho de Luna, Juan de Silva, Pedro de Guevara, Alonso de Mendoza, Luis de Velasco, Diego de Villalobos, Esteban de Ibarra y Agustín Mejía.

que Lope suele reconstruir en sus comedias las escenas de guerra, sean estas representadas o referidas por algún personaje. En el caso de las comedias históricas o con trasfondo histórico, es bien sabido que el autor suele documentarse de manera muy escrupulosa para reelaborar el material original dramáticamente, pero ciñéndose atentamente a las fuentes autorizadas. En este sentido, los acontecimientos históricos aludidos en *Pobreza* fueron objeto de numerosísimas relaciones y crónicas, muy a menudo escritas por los propios protagonistas de la campaña militar holandesa, así que no es fácil establecer a cuáles de estas se refiere.²⁹ Sin embargo, el texto nos permite afirmar, en la línea trazada hace muchos años por Damien Saunal (1946: 241), que Lope elaboró su comedia a partir fundamentalmente del relato escrito por uno de los actores del conflicto, es decir, los *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Baxos de Flandes desde el año de 1594 hasta el de 1598* de Diego de Villalobos.³⁰ Así ocurre con el pasaje que narra la fingida muerte de Mendoza, que, como ya demostró el propio Saunal, procede de un fragmento de los *Comentarios* donde se relata, con palabras casi idénticas, el accidente mortal ocurrido a un tal sargento Torralba, que Lope sustituye por el personaje de Mendoza:

hízose un buen reducto, donde se pusieron cuatro piezas de artillería, que tiraban á la plataforma y á las defensas j y con gran diligencia se comenzó á hacer las explanadas para la artillería [...] Hiciéronse dieciocho explanadas para la batería, y otras piezas se pusieron para los traveses. Andando el sargento mayor Torralba reconociendo cuál parte sería más a propósito para batir la Ciudad, la pieza de la plataforma, que estaba apuntada entre dos cestones, le llevó la cabeza [...] (Villalobos 1876: 102-103).

La atención con la que Lope se inspira en los hechos narrados por Villalobos, de los que podríamos aducir muchos otros ejemplos,³¹ lleva a Saunal a declarar que los segmentos bélicos de la comedia constituyen “la versification de la prose des Commentaires” (1946: 243). Quizás sea una afirmación exagerada, pero es cierto que, desde la perspectiva que venimos ilustrando, tales ejemplos paralelos resultan importantes para demostrar una vez más que las referencias históricas en *Pobreza* funcionan mucho más que como mero trasfondo histórico de las peripecias amorosas representadas.

29. Me refiero, por ejemplo, al citado *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos de Flandes...* (1612) de Diego de Villalobos, la *Historia de las Guerras Civiles que ha habido en los Estados de Flandes desde el año de 1559 hasta el de 1609* (1625) de Antonio Carnero, *La Guerra de los Estados Baxos (Desde el año 1588 hasta el de 1599)* (1625) de Carlos Coloma y la *Guerra de Flandes escrita por el Eminentissimo Cardenal Bentivollo* (1643).

30. Hay que considerar que, si bien es verdad que el texto de Villalobos, al ser publicado en 1612, es el único, entre los que circulaban sobre los episodios bélicos evocados en la comedia, anterior al marco temporal indicado por Morley y Bruerton para su composición, no podemos excluir una circulación manuscrita anterior a la publicación oficial de las demás crónicas, por lo cual es muy posible que los *Comentarios* no fuesen la única fuente de *Pobreza*.

31. Para mayores ejemplos de tales pasajes paralelos, ver Saunal (1946: 242-243) y el prólogo a mi edición de *Pobreza no es vileza* (ver sobre todo pp. 458-460).

Para concluir

Los ejemplos presentados hasta ahora, tanto respecto a las digresiones encomiásticas como relativos a la alternancia o superposición de escenas de capa y espada y escenas de corte militar, constituyen una sencilla muestra de un *modus operandi* que Lope adopta a lo largo de todo el texto de *Pobreza no es vileza*. La obra, de hecho, se construye en torno a una puntual dosificación de las dos materias de las que se compone, con el fin de conseguir un perfecto equilibrio entre ellas. Y, aunque es innegable que la acción principal versa sobre las peripecias del protagonista Mendoza en ámbito de amor, honor y fortuna, sería inaceptable reducir la vertiente histórico-militar de la obra a un mero decorado estático, sustituible, tal y como afirma Gómez-Centurión Jiménez (1999: 34), por “otro escenario cualquiera —como Italia o Alemania” o trasladable “a otro momento histórico”, sin que el drama perdiera “ni un ápice de su significado”. A la luz de lo expuesto, diríase, más bien, que la materia histórica se connota con gran precisión como perteneciente al contexto de la guerra hispano-holandesa y, si bien no es posible comprobar que la obra sea efectivamente de encargo, manifiesta claramente la intención de celebrar las gestas heroicas del conde de Fuentes —en cuya figura se reverbera la del duque de Maqueda, destinatario de la pieza— y de muchos otros personajes históricos que se lucieron durante tal conflicto.³² De ahí que la dimensión espacio-temporal de la guerra de Flandes escogida por Lope para esta, así como para las demás comedias del ciclo, no sea casual, sino que responde a su voluntad de exaltar la corona española, en este caso enfatizando su vertiente heroica, en vez de la puramente soldadesca; no podemos excluir, en este sentido, que se tratase de una oportunidad más para perorar su causa y conseguir ese anhelado reconocimiento oficial que, a pesar de ser un autor aclamado, allá por los años a los que se hace remontar la comedia (1613-20), todavía no había conseguido.

32. A este respecto, Trambaioli (2016: 117) observa que “la lista de nombres históricos que se puede aislar en el texto dramático de *Pobreza no es vileza* es análoga a la que aparece en *Los rami-lletes de Madrid*”.

Bibliografía

- BINGHAM, Kirby, “Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del Primer Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 329-337.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- CAMPBELL, Ysla, “Las conquistas del oro: honor y apariencia en *Pobreza no es vileza* de Lope de Vega”, en *El escritor y la escena. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 115-123, en línea, <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/284995>>.
- CANAVAGGIO, Jean, “Lope de Vega entre refranero y comedia”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 83-94.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana...*, Madrid, Tipografía de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/vocabulario-de-refranes-y-frases-proverbiales-y-otras-formulas-comunes-de-la-lengua-castellana---van-anedidas-las-declaraciones-y-aplicacion-adonde-parecio-ser-necesaria-al-cabo-se-ponen-las-frases-mas-llenas-y-copiosas/>>.
- DI PASTENA, Enrico, “Historia y poesía en *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*”, *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 25-39.
- DI PASTENA, Enrico, y Victoria PINEDA, “Presentación: Lope y la historia”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012: *Lope y la historia*, ed. Enrico Di Pastena y Victoria Pineda), pp. I-III, en línea, <<https://www.raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v18-dipastenapineda/374961>>.
- DUERLOO, Luc, *El archiduque Alberto. Piedad y política dinástica durante las guerras de religión*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015.
- FERRER VALLS, Teresa, “Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 40-62, 14-3-21, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.42>>.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo “La historia en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Una aproximación bibliográfica”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 659-687.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, “El conflicto de los Países Bajos en tiem-

- po de Felipe II en el teatro de Lope de Vega”, en *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión científica de la asociación española de historia moderna*, ed. J. L. Pereira Iglesias y J. M. González Beltrán, Cádiz, Universidad de Cádiz-Asociación española de historia moderna, II, 1999, pp. 31-45.
- HAYES, F. C., “The Use of Proverbs as Titles and Motives in the Siglo de Oro Drama: Lope de Vega”, *Hispanic Review*, VI (1938), pp. 305-323.
- KIRSCHNER, Teresa J., y Dolores CLAVERO, *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2007.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, “Observaciones preliminares”, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, XII, Madrid, Rivadeneira, 1901, pp. 9-184.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968 (ed. orig.: *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940).
- OLEZA SIMÓ, Juan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), pp. 153-223; reed. en *Teatro y prácticas escénicas*, II: *La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308, en línea, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html>.
- PARKER, Geoffrey, *España y los Países Bajos, 1559-1659: diez estudios*, Madrid, Rialp, 1986.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, “La figura del soldado amotinado en el teatro del Siglo de Oro”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Almagro, 15-17 de julio de 2005)*, coord. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007a, pp. 361-377.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, “Una guerra sobre las tablas: *Los amotinados de Flandes* de Luis Vélez de Guevara”, en *Guerra y paz en la comedia española. Actas de la XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 4-6 de julio de 2006)*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 87-104.
- PORTUONDO, Augusto A., ¿“Escribió Lope de Vega *La Aldehuela y el gran prior*?””, *Hispanófila*, XLVII (1973), pp. 39-45.
- Relación verdadera de la feliz vitoria que alcanzó el excelentísimo señor Duque de Maqueda contra los moros de Beniaghú, a los trece del mes de Octubre deste presente año, y cómo tomó una fragata, y saeta en la playa de Mostagán*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624 (Biblioteca Nacional de España, sign.: VC/224/80).
- REYES PEÑA, Mercedes de los, “Lope de Vega y el mecenazgo a través de las ‘Dedicatorias’ de las Partes XIII a XX de sus comedias”, *Atalanta*, VII, 1 (2019), pp. 137-166.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, “Los neerlandeses en el teatro de la primera fase de

- la guerra de Flandes (1568-1609)", en *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, I, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 813-831.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, "Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro", en *Hazañas bélicas y leyenda negra. Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2004, pp. 94-115.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Oxford-Berlin-Berlín-Bruselas-Fránkfort del Meno-Nueva York-Viena, Peter Lang, 2008.
- ROMANOS, Melchora, "La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, II, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1998a, pp. 1407-1414, en línea, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_055.pdf>.
- ROMANOS, Melchora, "La estructura dramática de la comedia histórica en el Lope Pre-Lope. El caso de la comedia trilogía", en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998b, pp. 205-214.
- ROUANE SOUPAULT, Isabelle, y Philippe MEUNIER (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro, Actas selectas del XVI Congreso Internacional AITENSO*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, en línea, <<https://books.openedition.org/pup/4625>>.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General española de librería, 1976.
- SAUNAL, Damien, "Autour des sources de *Pobreza no es vileza*", *Bulletin Hispanique*, XLVIII (1946), pp. 239-246.
- SAUTER, Verónica M. (ed.), *Lope de Vega's "Los españoles en Flandes": A Critical Edition*, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- SCHIANO, Gennaro, "Lope y el imaginario noticiero: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 450-480, en línea, <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.410>>.
- SERALTA, Frédéric, "Sociedad, religión y teatralidad en *La pobreza estimada* (Lope de Vega)", *Criticón*, núm. 122 (2014), pp. 97-106, en línea, <<https://journals.openedition.org/criticon/1186>>.
- SIERRA MARTÍNEZ, Fermín, "Acercamiento a Lope de Vega: *El Aldegüela*, ¿autoría o atribución?", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, coord. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1107-1120.

- SPANG, Kurt (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción”, en *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, ed. Amaranta Saguar García y Hannah Schlimpen, dir. Folke Gernert y Miguel García-Bermejo Giner, Tréveris, Universität Trier, FB-II Romanistik, 2016, pp. 109-129, en línea, <<https://hispanistik.uni-trier.de/omp3.1.2/index.php/RomanicaTreverensis/catalog/view/4/1/69-1>>.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El asalto de Matrique*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio, 2002, 3 vols., I, pp. 289-411.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Aldehueta y el gran prior de Castilla*, ed. Ricardo Serrano Deza, Ávila, Institución Gran Duque de Alba-Diputación Provincial de Ávila, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, ed. Anne-Marie Lievens, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D’Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., II, pp. 291-442.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pobreza no es vileza*, ed. Federica Cappelli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, 2 vols., I, pp. 451-608 [= *Pobreza*].
- VILLALOBOS Y BENAVIDES, Diego de, *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos de Flandes desde el año de 1594 hasta el de 1598*, por D. Alejandro Llorente, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1876.

