



Lope de Vega (II), Bambo

Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día

MARCELLA TRAMBAIOLI
Università del Piemonte Orientale, Vercelli, Italia

RESUMEN: El trabajo intenta trazar el estado de la cuestión crítica sobre la relación de Lope de Vega con el poder monárquico. Tras unos estudios pioneros que se habían fijado únicamente en la teoría política presente en los textos, los investigadores han empezado a estudiar su teatro de tema histórico poniéndolo en relación con su construcción de la mitología del imperio español, si bien sólo en un segundo momento algunos se han percatado de que dicha glorificación de la monarquía habsbúrgica y de la nobleza coetánea se vincula a las personales estrategias de autopromoción del poeta, deseoso de conseguir un cargo oficial en la corte. Por el contrario, algunos estudiosos, sobre todo de área anglosajona, se han empeñado en leer la escritura de Lope en clave crítica y hasta satírica, prescindiendo de la necesaria contextualización de su teatro. La teoría de la recepción permite echar nueva luz sobre esta controvertida cuestión sólo si es capaz de armonizar oportunamente el contexto histórico-cultural del autor con el horizonte de expectativas del público coetáneo.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, poder monárquico, estado de la cuestión, teorías políticas, historia nacional, conformidad, autopromoción, crítica, teoría de la recepción.

ABSTRACT: The essay tries to outline the 'state-of-the-art' about the relationship between Lope de Vega and the contemporary monarchic power. After some early studies merely concerning the political theory present inside the texts, the scholars have started to analyze his historical theater in relation with his construction of the Spanish Empire mythology, even if only recently some of them have realized that this glorification of both the Austrias and the Spanish nobles gets on with Lope's self-promotion strategies, in order to obtain an official post at court. On the contrary, some scholars, mainly Anglo-Saxon, have tried to interpret his works in a critical and satirical perspective, without considering the necessary contextualization of his theater. The reception theory may help studying this controversial matter, only if it tries to match in the right way both the historical and cultural context of the author and the cultural background of the contemporary audience.

KEYWORDS: Lope de Vega, monarchic power, state-of-the-art, political theories, national history, conformity, self-promotion, critics, reception theory.



Si es cierto que la visión del poder monárquico que asoma de la poesía dramática de Lope de Vega ha hecho correr ríos de tinta, creo que el tema todavía no ha sido enmarcado de forma oportuna. Según vamos a ver, se han ido acumulando prejuicios y evaluaciones antitéticas pero igualmente parciales, algunas de las cuales resultan francamente discutibles. Desde luego, los límites del espacio concedido sólo me permiten citar algunas referencias fundamentales de una bibliografía mucho más amplia.

I. LA TEORÍA POLÍTICA DE LOPE

En la década de los treinta del siglo pasado, Herrero García (1935), un pionero en este ámbito, no vacila en afirmar que las ideas políticas del Fénix son las mismas expresadas por los grandes teólogos y

juristas de la España coetánea, por ejemplo Juan de Mariana, que el poeta conoció en Toledo. Tal como apunta el título del ensayo –“La monarquía teórica de Lope de Vega”–, el poeta madrileño desarrolla una concepción monárquica más teórica que vinculada a la dimensión histórica. Ciertamente es para reconstruir la teoría política lopesca, Herrero García analiza un *corpus* de comedias, prescindiendo tanto de la fecha y de las circunstancias de composición, como del subgénero dramático correspondiente.

A finales de los años cincuenta, Reichenberger asienta en términos generales que “The Spanish playwright is the voice that artistically moulds and expresses the ideals, convictions, aspirations, and beliefs of his audience” (Reichenberger, 1959: 306), idea que seguirá cundiendo entre los críticos, convencidos de que Lope es el dramaturgo de la conformidad, según la famosa definición de Amado Alonso: “Ni en su vida ni en su obra Lope fue nunca un disidente, su vida se sentía identificada con la de su pueblo, y su obra expresa esa identificación. Lope no fue una naturaleza problemática [...] En fin, Lope ha sido el más grande poeta de la conformidad” (1952: 3).

El estudio del tema del regicidio tal como resulta tratado en los versos dramáticos del Fénix, llevado a cabo por Gómez Mariana a finales de los sesenta, no hace sino corroborar el hecho de que hasta en este caso límite el teatro del madrileño se conforma a la preceptiva política de su tiempo (cfr. Gómez Moriana, 1968).

Hermenegildo, en la década de los setenta, confirma que el teatro de Lope se adhiere a la concepción monárquica que el pueblo español comparte con los Austrias, y establece una dicotomía entre su visión conformista y la imagen negativa de la monarquía que, por el contrario, predomina en la tragedia quinientista:

[...] en buena medida, el triunfo total y devastador –el mismo Cervantes lo reconoció– de Lope de Vega se debe, más que al perfeccionamiento formal del arte de hacer comedias, al condicionamiento ideológico de su teatro por la opinión de la gran masa española, coronada, en la cúspide del orden social establecido, por un monarca prácticamente intocable. Lope de Vega triunfó porque incorporó en su teatro la manera de pensar del grueso de los españoles (Hermenegildo, 1976: 57-58).

Los dramaturgos valencianos del siglo XVI, en efecto, muestran en sus piezas tipos de reyes cargados de trazos negativos, que actúan como “tiranos, asesinos, locos, soberbios, marionetas manejadas por la ambición de los cortesanos”, y “mueren de forma violenta después de haber provocado la ruina de la corte por su crueldad, su locura o su incompetencia” (Hermenegildo, 1976: 59). En todo caso, el ilustre estudioso, que tampoco contextualiza las distintas comedias según la cronología y el subgénero, reconoce

“una fluctuación bastante grande en la consideración [lopesca] de la figura real. Desde la simple idea de que el rey tiene el poder como delegado de Dios hasta la deificación del soberano, hay matices que no siempre son fáciles de aislar” (Hermenegildo, 1976: 66). Finalmente, según Hermenegildo el sentido de adoración hacia el rey que se halla en Lope se va perdiendo en la generación de Calderón:

La intervención real suena a forzado, a falso, a algo no sentido ni compartido por el autor de la comedia ni por el público a que iba destinada. En el teatro calderoniano, cuya dependencia de la gran masa es menos evidente que la aceptada por Lope de Vega, observamos una actitud crítica ante los temas de la mitología socioreligiosa española que coincide, en parte, con la que hemos visto en los trágicos prelopescos (Hermenegildo, 1976: 82).

Unos pocos años después, Young, ensanchando la perspectiva crítica, pretende mostrar que “el monarca del drama lopesco es producto de algunos conceptos bastante complejos que, si bien proceden de la ideología contemporánea, funcionan con valor propio en el contexto del drama” (Young, 1979: 7). Tras asentar que, a través del enredo de sus comedias, Lope desarrolla un verdadero *ars gubernandi*, pasa a demostrar cómo el escritor madrileño adapta figuras de reyes históricos a la preceptiva política coetánea, así como a las exigencias de su arte dramático, convirtiéndolos en monarcas convencionales, pasando por alto la exactitud de los hechos históricos:

Lo importante en cada caso no es la verosimilitud histórica, sino la verosimilitud y la coherencia temáticas, lo que permite al dramaturgo cambiar o exagerar, e incluso suprimir, los rasgos más característicos de un personaje histórico para que se ajuste a la presentación del tema de su comedia (Young, 1979: 30).

También subraya cómo, en el caso de figuras regias negativas, el dramaturgo procura distinguir entre el rey-hombre, censurable como tal, y el rey-institución.

2. LOPE DRAMATURGO DE LA HISTORIA

Los datos antes recogidos muestran cómo el análisis de la figura monárquica en el teatro del Fénix por bastante tiempo no coincide con el estudio de su teatro histórico, pese a que, tal como asienta Rozas en sus comentarios del *Arte nuevo*: “Lope es, ante todo, el dramaturgo de la historia de España” (1976: 94.). Menéndez Pelayo con sus tajantes juicios sobre la falsificación de las fuentes históricas por parte del poeta contribuyó sin duda a este retraso:

El piadoso aragonés es una falsificación continua y sistemática de la historia, y de una historia tan conocida y famosa que pone grima tanta audacia, y el efecto resulta enteramente contrario a los propósitos del autor. Todo es falso,

convencional y frívolo en esta pintura (Menéndez Pelayo, 1949: civ-cv).

Aun sin dedicarse al asunto de forma específica, Arco y Garay, a la luz de su perspectiva socio-cultural, depara una oportuna evaluación de la manipulación argumental de las comedias lopescas:

Lo que tiene importancia no es que los asuntos sean históricos y no inventados, sino el contenido de ideas históricas según el sentido español de la época, que la comedia podía extraer para elevarlos a la escena. Nada importa que para hacer revivir los ideales históricos o tradicionales se valgan los poetas de hechos y personajes reales o imaginados (Arco y Garay, 1942: 220).

Todavía a finales de los años cincuenta, Brown, en un ensayo bibliográfico específico, señala: “queda aún por llevarse a cabo un análisis y una síntesis de todos los aspectos del género histórico-legendario de Lope en su conjunto” (Brown, 1958: 22)¹. Y, salvo algunas contribuciones aisladas², la voga del estudio de esta línea dramática remonta a la década de los ochenta. A partir de allí, la labor crítica acaba por enmarcar el estudio de la visión lopesca de la figura del rey en la más amplia evaluación de su intento de dramatizar la historia nacional que hace de él un verdadero cronista de la monarquía española.

En la década de los ochenta, Oleza, en “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, comienza a considerar las distintas fases de la producción del Fénix, lo cual a la larga no puede dejar de tener consecuencias también en el enfoque del tema que nos ocupa. El profesor valenciano muestra que entre los subgéneros teatrales más aprovechados por el joven poeta destaca el drama caballeresco o histórico-legendario que, a diferencia de la comedia de tema mitológico, pastoril, palatina, urbana o picaresca, se articula “en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico” (Oleza, 1981: 154); dicho de otra manera, se trata de un subgénero populista y tendencioso destinado a fundar una mitología moderna relacionada con el nacimiento del estado nacional.

A finales de los años noventa, aún Oleza apunta que los dramas históricos representan el grupo más numeroso de la producción de Lope entre 1599 y 1613, es decir en la etapa madura (Oleza, 1997: xv-xvii.), en la cual el Fénix ya es un autor aclamado por todo el mundo, pero marginado por la corte que lo explota para festejos ocasionales sin concederle el puesto oficial de cronista real tan ambicionado: “jamás – que se sepa– fue distinguido por ninguno de los tres monarcas que Lope conoció, lo cual, en cierto modo,

¹ Este crítico, al referirse a Pedro Mexía, afirma que “a veces el servil monarquismo de Lope corresponde al de uno de los grandes historiadores que le precedió” (Brown, 1958: 26).

² Citemos la valiosa contribución de Case, 1969, en que, entre otras cosas, asienta: “Lope, creator of the Spanish national theater, had a profound interest in history, particularly Spanish history. The large body of his historical plays give vivid testimony not only of his awareness of the popularity of national themes dramatized on the stage, but also of his knowledge of the past [...] Lope even attempted to show that the historical play had instructional value” (67-68).

será como una obsesión a lo largo de su vida” (Piqué Angordans, 1990: 48). Esto permite poner claramente en relación el interés de Lope por la materia histórica de España con sus personales estrategias políticas. Se entiende, pues, que escribir comedias que entren a formar parte de los programas propagandísticos de la corte sirve al propio poeta para promocionar su candidatura al puesto de cronista regio. Según Ferrer Valls en numerosas circunstancias “es evidente que Lope está vendiendo su imagen de cronista histórico y genealógico” (Ferrer Valls, 1998: 228). Al fin y al cabo, las fechas indicadas por Oleza remiten a dos momentos claves para la corona y, por consiguiente, para las ambiciones del Fénix, es decir, los dos dobles matrimonios de 1599 y 1615 destinados a unir las dinastías española y francesa (Trambaioli, 2009 y 2010b).

Ya en el nuevo siglo, Carreño (2002) contribuye a esta línea de investigación con renovada intencionalidad sistematizadora, aislando tres ciclos de comedias históricas compuestas para exaltar míticamente la monarquía española. Ejemplo del último ciclo es *Fuente Ovejuna*, en cuyo cierre intervienen con la función de *dei ex machina* los Reyes Católicos para restablecer la armonía quebrada por las maldades del Comendador. Notemos que el tratamiento dramático del código de la jerarquización social –en cuya cúspide se halla el rey–, ha llamado la atención de varios críticos; valga el ejemplo de Cañas Murillo.

Lope juega con el conocimiento que el espectador tenía del código para acrecentar el dramatismo de la historia. El público, acostumbrado a los constituyentes de la comedia nueva, sabía que la justicia corresponde a los reyes. Sabía que los habitantes de Fuente Ovejuna habían transgredido la norma, la convención. Eran, ante ello, acreedores del correspondiente castigo. La incertidumbre sobre el real advenimiento del esperado final feliz, tan del gusto del auditorio, era, por todo, manifiesta. (1997: 30)

Al margen, para concluir con este aspecto de la cuestión, no se puede dejar de apuntar con Ferrer Valls que la exaltación lopeveguesca de la historia nacional no se debe sólo a una adhesión sincera u forzosa a la ideología dominante, sino que forma parte de las estrategias del dramaturgo para defender su creación teatral:

La concepción del teatro como escuela, en donde al público se le podía hacer partícipe de una visión triunfante de la historia, mediante la exhibición de acontecimientos históricos recientes o la evocación de los hechos del pasado de la monarquía o de algún gran linaje, trataba de compensar ante los ojos de los más severos detractores del teatro su otra función, la más lúdica y festiva (Ferrer Valls, 2004: 160).

3. LOPE, BALUARTE DEL ORDEN ESTABLECIDO

Mientras se va desarrollando y ensanchando el estudio de corte histórico que acabamos de recortar, se va perfilando paralelamente una lectura sociológica de la Comedia Nueva a partir del ensayo seminal de Maravall, publicado a mediados de los setenta, quien, con su interpretación de la cultura del Barroco como baluarte del poder y del orden tradicional contra las fuerzas dispersadoras desencadenadas por la crisis económica y social de la época, contribuye enormemente a interpretar sin más el teatro de Lope como instrumento propagandístico del *status quo* (Maravall, 1980).

Díez Borque refuerza la postura maravallana, afirmando: “La comedia ocupó un papel fundamental como difusora y mantenedora de las ideas político-sociales comunes del español del XVII” (1976: 129); en el caso específico del Fénix, subraya su “innato conservadurismo”, y propone que “el único margen de crítica posible era el de las personas «en torno al Rey»” (1976: 141-42). En la misma línea se sitúa, para poner un ejemplo ulterior, la contribución de Hormigón quien observa: “Lo que parece difícil de hallar es una crítica –en sentido contemporáneo– o duda respecto a la naturaleza del Estado, basado en un poder unipersonal e indiscutido y en el pacto monárquico-señorial” (1988: 180-81).

4. LOPE Y LA PRESUNTA CRÍTICA AL PODER MONÁRQUICO

Con todo, en los años ochenta algunos investigadores empiezan a aislar atisbos de posibles críticas por parte del dramaturgo al contexto histórico-coyuntural; por ejemplo, Kirby observa:

En la época de Lope la historia en sí era el mito oficial del plan providencial y así la presenta Lope en *El último godo*, donde el concepto de “figura” ilumina el drama. En *Carlos V en Francia*, Lope continúa el mito de la misión mesiánica de su país, pero a la vez sugiere (con el uso de emblemas y las tramas ficticias) que dentro de la prosperidad de Carlos V hay la (posible) ruina de España. En *Carlos V en Francia* es probable que algunos espectadores vieran el mito histórico-imperial como mito ilusión (1981: 337).

Pero el trabajo que enfoca de forma sistemática el estudio de la figura del rey en el teatro de Lope de Vega bajo esta luz es el ensayo de McKendrick titulado *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, publicado en los umbrales del nuevo milenio. La estudiosa británica, poniendo en tela de juicio la homogeneidad de la cultura barroca y la lectura del teatro como un medio propagandístico del poder, pretende mostrar cómo en la producción específica del Fénix la figura del monarca es controvertida, ya que se produce un desajuste entre la imagen ideal del rey y los soberanos que como personajes se

mueven y actúan en los enredos lopeveguescos. Según ella, incluso cuando el texto teatral se construye a partir de preceptos y principios de teoría política, el espectáculo contribuye a desmitificar la persona del rey. Entre numerosos ejemplos que proporciona, valga el caso de una secuencia dramática de *Peribáñez*, en que Casilda se asombra ante el monarca en carne y hueso, diciendo que, ingenuamente, ella pensaba que estaba hecho “De damasco o terciopelo” (McKendrick, 2000: 25), consiguiendo una indudable humanización de su figura:

The image of kingship established by Lope is an essentially human image with a man at its very centre, albeit a man with a special relationship to all that constituted humankind's existence –God, country, law, society, family and nature. The kings who stride through Lope's plays are lovers, husbands, fathers, dispensers of rewards and punishments, rulers misled and manipulated by scheming enemies and favourites, leaders winning and losing wars (2000: 48).

Hasta aquí las observaciones de McKendrick pueden tener su parte de razón. Otro punto del ensayo que parece igualmente sensato atañe al primer teatro de Lope; según la profesora inglesa en muchas piezas, sobre todo tempranas, los reyes se mueven como meros personajes dramáticos, sin conllevar necesariamente instancias políticas: “There are a number of plays by Lope about kings or with kings in them, it has to be said, which scarcely seem to engage with political issues at all. They tend to be relatively early plays” (2000: 39). Lo cual coincide con el hecho de que el programa propagandístico del madrileño, según queda dicho, se realiza de forma masiva en la fase central de su producción.

Con todo, es la tesis principal de la investigadora británica que, a mi modo de ver, no resulta aceptable, es decir, el que Lope utilizaría la historia y las figuras monárquicas literalmente “to make political point” (McKendrick, 2000: 40)³. Más en detalle afirma: “His treatment of kingship in general is irreverential and he often goes out of his way to create his own dramatic reassessments of historical processes specifically in order to make observations pertinent to contemporary Spain” (McKendrick, 2000: 37). Obsérvese que cabe enmarcar la postura teórica y metodológica de McKendrick en una tendencia general de la crítica anglosajona a interpretar de forma anacrónica a los clásicos de la España barroca como autores heterodoxos, transgresores y críticos del sistema en que tuvieron que vivir y trabajar⁴. Un pionero en este sentido se había revelado Schevill cuando en 1918 ya escribía de paso: “As regards the political side, much may be gleaned from the *comedia* on monarchy, kingship and government in general, the utterance

³ Según Carreño (2004: 3), el límite del libro de McKendrick estribaría en el hecho de considerar casi exclusivamente la posición ideológica del autor, prescindiendo de la dimensión artística de la obra, como si las comedias fueran tratados de ciencia política.

⁴ Fernández Mosquera (2006: 267) apunta que dicha línea hermenéutica es una aplicación al teatro español del Siglo de Oro del *New Historicism* responsable de haber interpretado de la misma forma el teatro inglés isabelino con ensayos como *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* de Stephen Orgel y *The Power of Forms in the English Renaissance* de Stephen Greenblatt.

revealing now and then a surprisingly frank criticism of the abuse and injustices inherent in sovereign power” (1918: 65). Si bien, matiza afirmando que “Lope was not critical of his times, nor was he by nature or gifts a satirist in any profound sense” (1918: 66).

A este respecto, el caso más emblemático es, sin duda alguna, el de Calderón, quien ha recibido semejante lectura por parte de importantes críticos de aquella área lingüístico-cultural, tales como Margaret R. Greer, Frederick A. De Armas y Susana Hernández-Araico⁵. A mi modo de ver, la postura correcta ante el teatro del autor de *La vida es sueño* es, en cambio, la expresada por Morón Arroyo a principio de los años ochenta:

Algunos críticos ven a Calderón como un asalariado al servicio del principio monárquico [...] Pero hay que librarse del extremo contrario: los fervores del centenario que nos den a Calderón como un árbitro de las libertades políticas [...] Calderón no podía ser ni una cosa ni otra. Él es monárquico no sólo por lealtad a los reyes a quienes servía, sino porque, en su concepción del mundo, la pluralidad de todos los elementos y seres exigen ordenarse bajo la ordenación de uno superior (Morón Arroyo, 1982: 137).

Posteriormente, Fernández Mosquera ha rematado magistralmente dicha cuestión hermenéutica, apuntando:

Creo que no es novedad afirmar que Calderón fue un dramaturgo cortesano no solamente en el sentido de poeta encomiástico y adulator sino en el de discreto, prudente y cauteloso que, amparado en el éxito de su arte, pudo mantener una buena relación con el poder sin caer en el servilismo, pero también sin dobleces peligrosas [...] La inevitable tendencia a creer que un intelectual tiene que ser crítico es solamente un reflejo de una cultura moderna que no siempre es aplicable a personajes y hechos del siglo XVII (2009: 228 y 2006).

En la misma línea se sitúa la tajante opinión de Arellano:

Exigir a un dramaturgo del XVII [...] que sea crítico para valorarlo positivamente y pregonar su modernidad no deja de ser otro prejuicio. ¿Por qué no van a poder defender Lope o Calderón un sistema con el que están de acuerdo? [...] En muchas ocasiones lo subversivo puede ser precisamente recordar el sistema de valores proclamado pero no observado (2004: 70).

Pues bien, me parece que si estas observaciones valen para el dramaturgo oficial de la corte de Felipe IV, aún más tienen validez en el caso de Lope de Vega, porque es preciso enmarcar su actividad artística en su extenuante y vana búsqueda de un cargo oficial en la corte, hecho que McKendrick no parece tomar en cuenta, ni siquiera desde el punto de vista bibliográfico. En efecto, en su libro no menciona a Bershas,

⁵ Ver Greer, en Calderón de la Barca, 1986: 169-87 y 1991: 88-91; Hernández-Araico, 1987 y 1991; De Armas, 1986: 139-49.

quien en su momento había encabezado un artículo fundamental sobre este tema, diciendo: “Lope de Vega long-standing ambition to be named royal chronicler is well known” (1963: 109). Entendámonos: no se trata de considerar al Fénix “an eternal adolescent”, según advierte la estudiosa:

In the very nature of his duties and activities Lope was immersed in the social and political concerns of his age, and close reading of his plays makes it impossible any longer to believe in the view of Lope as an eternal adolescent whose feelings were exquisitely reliable but who did not have two thoughts of his own to rub together (McKendrick, 2000: 200)

sino de tener en cuenta que, a diferencia de Calderón, que sí tenía linaje y un encargo cortesano, el madrileño no era noble y ambicionaba ser un servidor de la corona. Más bien, como he tenido personalmente ocasión de subrayar en varios trabajos, que a su vez se apoyan en la labor de Profeti (1999, reconstruye con minucia las estrategias de autopromoción del Fénix a través de sus retratos) y García Reidy sintetiza así la cuestión:

También Lope de Vega siguió por este camino de afán de ennoblecimiento a través de una serie de estrategias promocionales, tales como los retratos que incluyó de sí mismo en varios de los libros que imprimió o la invención de un escudo familiar de los Carpio. De ahí, tras obtener en 1627 el hábito de la Orden de San Juan de Jerusalén como merced del Papa Urbano VIII, Lope se retratará orgullosamente vistiéndolo en su *Laurel de Apolo*; Velázquez haría algo similar con su hábito (2009: 75).

Lope, a lo largo y a lo ancho de su larga carrera literaria, se esmera en convencer a los nobles y a la familia real de que él es el escritor adecuado para revestir el papel de secretario pero, sobre todo, de cronista regio. Con este objetivo dota sus textos teatrales de una dimensión metaliteraria atravesada por sus estrategias de autopromoción que, en ocasiones, se revelan realmente descaradas, como lo es su proyección en varias figuras del reparto dramático, de relevancia primaria o secundaria, para acechar a los grandes del reino y al mismo monarca desde el marco teatral como si se tratara de un cuadro, técnica ya experimentada en la pintura coetánea que, dicho sea de paso, Lope conocía a la perfección (Trambaioli 2010b y 2011).

Siguiendo con nuestra reseña bibliográfica, cabe destacar que las tesis de McKendrick se dan hoy por sentadas en cierta porción de la crítica del mismo ámbito lingüístico-cultural. La norteamericana Wright en varios ensayos, especialmente en *Pilgrimage to Patronage*, ensancha y enriquece la antigua investigación de Bershas relativa a la obsesiva búsqueda del mecenazgo por parte del poeta madrileño, pero al mismo tiempo lee motivos, personajes y situaciones de varias obras de Lope como alegorías del poder político (Wright, 2001). Según he tenido la oportunidad de señalar en otro lugar, en un párrafo que lleva el título emblemático de “The Sounds of Satire”, Wright, en su análisis del *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la ciudad de Valencia*, interpreta ciertas alusiones a la pobreza de los oficiales de los

principales consejos de gobierno de la Monarquía, quienes participaron, de todas formas, en los festejos, como una crítica a las deudas y a los despilfarros de la Corona. La estudiosa no parece considerar que el texto del romance, si bien publicado como pliego suelto, es acompañado por un “soneto al Rey nuestro Señor”, y que en la portada se dice claramente “Va nombrando todos los Grandes que se hallaron en ella [Valencia] debajo de nombres pastoriles. Compuesto por Lope de Vega Carpio” (197). De haber sido un texto verdaderamente satírico, hubiera aparecido anónimo sin duda alguna (Trambaioli, 2009: 179-80).

Cabe señalar asimismo que algunos hispanistas de área española recortan críticas a los abusos de poder cometidos por la nobleza corrupta, tal como acontece en las comedias centradas en la figura de comendadores lascivos y arrogantes. Ferrer Valls apunta que “Lope, el Lope capaz de todas las servidumbres, también supo alzar alto y fuerte su voz contra el poder corrompido, contra el abuso de poder” (1998: 230).

No obstante, yo personalmente no sé hasta qué punto el Fénix pueda permitirse realmente de enviar mensajes negativos, por ejemplo al privado, desde el espacio dramático que en el espectáculo se convierte en espacio público, cuando lo que pretende es ganarse con todos los medios el favor de los grandes escribiendo, *in primis*, para el regocijo de la nobleza. Estoy segura de que las enseñanzas y avisos no pueden sobrepasar el límite concedido por la preceptiva política que se enmarca en una dimensión ética universal.

Verdad es que Lope llega a tener problemas concretos con algunas familias aristocráticas que no aprecian la manera en que lleva al escenario hechos y personajes que conciernen a su estirpe. Recuerdo, por ejemplo, que la interpretación del origen del linaje Porcel que el poeta depara en *Los Porceles de Murcia* (Parte VII, 1617) le fuerza posteriormente a pedir disculpas a doña Paula Porcel de Peralta en la dedicatoria de *El serafín humano* (Parte XIX, 1624):

Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia, porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objeto, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla, que comienzan: *Érase un Rey y una Reina*; pues, si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son, y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas [...]. Donde seguí la verdad fue en la comedia de los Peraltas, con que pido perdón de los Porceles, de cuyas dos familias tiene V. M. tan ilustre ascendencia y tan generosa nobleza [...] (Case, 1975: 222).

Según documenta Ferrer Valls, “también con los parientes de *El valiente Céspedes* (Parte XX, 1625) había tenido 'ciertas pesadumbres' que lo habían 'desasosegado', según confesaba en carta al duque de Sessa en 1616. O la familia le encargó la obra y no fue de su agrado, o quizá en este caso la iniciativa fue

otra vez de Lope” (1998: 224). A mí modo de ver, estos episodios sólo muestran que el madrileño, incluso en el teatro de encargo, es incapaz de dejar en segundo plano la eficacia dramática de personajes e intrigas, aun corriendo el riesgo de anular el efecto de sus propias instancias propagandísticas.

Cabría preguntarse si dichas ambigüedades pueden llegar a afectar en alguna medida a la figura del rey. Pero es evidente que la respuesta va a depender del planteamiento del crítico. Voy a brindar un ejemplo significativo. La faceta encomiástica de *La esclava de su galán*, comedia compuesta alrededor de 1626, depara dos alusiones monárquicas, la primera a la visita de un rey Felipe a Sevilla, y la segunda al túmulo real que se construyó en memoria de Felipe II en la catedral de la capital andaluza en noviembre de 1598. La primera referencia, por la fecha de redacción de la pieza, sería lógico que remitiera a la venida de Felipe IV a la ciudad de la Giralda el 1º de marzo de 1624; en cambio, Cornejo, interesado en rastrear los ecos autobiográficos de las estancias sevillanas del poeta, pone en relación el fragmento laudatorio con Felipe II, lo cual armonizaría con la mención funeraria al mismo monarca (Cornejo, 2003: 199-210). El estudioso francés interpreta estos datos para corroborar la autoría lopesca de la pieza que antaño había sido puesta en tela de juicio⁶; estoy segura de que los defensores de la disconformidad política del Fénix, por el contrario, no dejarían de utilizar este argumento para afirmar que si Lope en pleno reinado de Felipe IV prefiere aludir a su abuelo es para hacer hincapié de forma solapada en la debilidad de aquél.

Adviértase que, cuando en la última etapa de su carrera el poeta llega en ocasiones a expresar entre líneas su descontento y desengaño, según ha demostrado magistralmente Rozas en su ensayo sobre las relaciones entre Lope y Felipe IV (1990)⁷, no se trata de la percepción de la decadencia de la monarquía española tal como defiende McKendrick (McKendrick, 2000: 205, hace hincapié en “Spanish writers – men like Cervantes, Lope de Vega and Calderón– who were deeply worried about Spain’s threatening decline”), sino de la desilusión personal.

En 1627 afirmaba Lope en el prólogo de la *Corona trágica*:

⁶ *La esclava de su galán*, cuyo título no aparece en las dos listas del *Peregrino*, se publicó en la *Parte XXV* de las comedias del madrileño que salió póstuma (Zaragoza, 1647); recuerda Sáinz de Robles en la “Nota preliminar” a su edición, 1991: 1347: “Durante algunos años dudó la crítica que fuera *La esclava de su galán* original de Lope. Pero el examen más superficial de ella convence, sin género de dudas, de su paternidad”; Morley y Bruerton en su *Cronología*, pp. 458-460, dan por sentada la autoría lopevesca, y, como queda dicho, Cornejo, 2003, con su análisis de la dimensión coyuntural de la comedia, ha contribuido a ratificar este juicio.

⁷ En todo caso, el trabajo remonta a los años 1982-1983; el estudioso extremeño hace por ejemplo hincapié en un pasaje de la *Epístola a Claudio* en que la referencia al rey, que se niega a conceder a Lope los beneficios auspiciados, se oculta tras la imagen abstracta de la “pirámide real” (105); de cualquier forma, nos advierte Profeti, 1997, que tampoco hay que exagerar con la visión de un Lope anciano amargado, ya que, aún en su fase postrera, sigue componiendo mucho teatro, adaptándolo al diferente horizonte de expectativas del nuevo público de esa época, y publicándolo con estrategias que logran pasar por alto la prohibición de la Junta de Reformación, y, pese a todo, continúa trabajando con mucha intensidad para la Corte.

quien escribe contra su rey y señor natural, sea prosa o verso, es alevé, traidor, indigno y incapaz de honras civiles y militares, y por secreto que sea, queda infame para consigo mismo [...] Culpa grande en los príncipes no inquirir con riguroso examen las costumbres de los coronistas, para que no lo sean tan indignos hombres (103).

Es patente que con esta última consideración está aludiendo a que en 1620, tras la muerte de Pedro de Valencia, había visto esfumarse la enésima ocasión de ganar la plaza de cronista (Castro y Rennert, 1969: 251-52; Bershas, 1963: 112-13).

En el último año de su turbulenta existencia, cuando ya ha renunciado a todo compromiso con la corte, se permite tan sólo quejarse del desamparo del monarca en un fragmento sobrecogedor: “¡Ay del Señor que a sus vasallos deja / al Cielo remitir la justa queja” (Rozas, 1990: 118), que, además, halla su envés paródico en un pasaje de *La Gatomaquia*: “también hay hombres que se dan a gatos / por olvido de príncipes ingratos” (silva I, vv. 21-22, p. 73).

Observemos que en estas ocasiones Lope efectivamente se atreve a echar en cara al rey su falta de apoyo, contraveniendo a la relación súbdito-monarca, y lo hace reivindicando su dignidad como escritor profesional conciente de su valor, pero es cierto que se trata de fragmentos poéticos, adecuados para expresar instancias del ámbito personal. Lope sabe perfectamente que en el teatro no tendría esta libertad, ni mucho menos. Y, en efecto, cuando en 1629 José Pellicer de Tovar se lleva el cargo de cronista regio, el viejo poeta deja de pedir la plaza a los reyes en sus comedias, pero tampoco expresa ninguna queja personal; lo prueba el texto de *La vida de San Pedro Nolasco*, que se puso en escena ante Felipe IV ese mismo año⁸, sin máscaras teatrales del madrileño.

Para completar el panorama bibliográfico y metodológico, el tema de la visión monárquica en el teatro lopevesco adquiere nuevas posibilidades interpretativas si se enfoca a partir de la teoría de la recepción. Según García Santo-Tomás “los conflictos dramáticos mismos pueden ser considerados como indeterminaciones de cierta ambigüedad interpretativa, según el tipo de receptor y el momento de su recepción” (2000: 55). Por ejemplo, acerca de una de las comedias más controvertidas desde el punto de vista ideológico, *Fuente Ovejuna*, comenta el crítico:

El Comendador, el Juez y la monarquía tienen en la obra un papel que cuestiona su autoridad e incluso su validez, mientras que la ley por la que se rigen los villanos rústicos acaba por convertirse en un código que posee mucho más sentido, mucha más libertad. No asumimos, por tanto, que la comedia lopesca sea necesariamente un vehículo de

⁸ Restori documenta que “fu scritta nel 1629 per le feste che l’Ordine di N.ª S.ª della Mercede celebrò, tra il 21 aprile e l’8 maggio, in onore del Santo suo fondatore. La commedia di Lope ordinatagli apposta per quell’occasione, fu rappresentata davanti a Filippo IV da Roque de Figueroa e dette fine a quelle grandiose funzioni, di cui rimane un’ampia *Relación* del doctor Benito López Remón” (en “Catálogo” de Castro y Rennert, 1969: 499).

voluntad monárquica, sino más bien un espacio de debate, de puesta en crisis y de evasión: una flagrante invitación a la *perruque*, desde las mismas posibilidades que ofrece el texto. Así lo vio, por ejemplo, Lorca con su reescritura palimpséstica [...] de *La Barraca* (2000: 60).

Así y todo, en mi opinión, un planteamiento hermenéutico realmente equilibrado capaz de tener en cuenta y armonizar tanto al autor con su contexto histórico-cultural como al receptor, centrando el análisis de la misma comedia en los valores dramáticos (construcción de la intriga y estructura discursiva), es el que nos depara Georges Güntert, comentando aún *Fuente Ovejuna*:

Es cierto que la comedia de Lope subraya la simbiosis, el pacto de solidaridad entre pueblo y monarquía, de conformidad con los ideales políticos del absolutismo: es, en este sentido, propagandística. El público, el contemporáneo de Lope y el moderno, se identifica, por otra parte, con el pueblo oprimido y se pone de su lado: aprueba, por lo tanto la insurrección y el consiguiente tiranicidio. [...] Si don Fernando, el rey de la comedia de Lope, no reconoce la legitimidad de la rebelión, la reconocemos, no obstante, los espectadores y los lectores. La *sanción cognitiva* de la comedia sucede, a lo menos en parte, concluido el espectáculo, en la conciencia del público (2006: 456).

Es decir, el espacio del debate y de la ambigüedad más que corresponder al texto lopiano corresponde a la conciencia del receptor.

En definitiva, defender el valor inconformista desde un punto de vista ideológico del teatro barroco significa leer la realidad con ojos anacrónicos, olvidando el contexto socio-cultural en que se mueven los dramaturgos auriseculares y pasando por alto el estatus social e intelectual del autor barroco que dista de ser el del escritor contemporáneo⁹.

Por lo visto, si es que Lope transgrede algo no es ciertamente la visión de la monarquía española, sino la manera de dirigirse en términos metateatrales a los reyes, hablándoles de lo que le importa a él, desatendiendo así las expectativas de los destinatarios de la mayoría de sus piezas.

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 (Trambaioli, 2011: 198).

⁹ Ver *El autor. Estatus social e intelectual en el Siglo de Oro español*, 2011.

La que escribe ha intentado poner de manifiesto que Lope compuso gran parte de sus obras teatrales ante todo para fiestas privadas, que luego terminaban en las carteleras de los corrales tras haber sido adquiridas por los autores de comedias, constatando, de esta manera, que tenía toda la razón Stefano Arata cuando hipotetizaba:

para la época de Felipe III tenemos que revisar la vieja idea de una neta separación entre teatro cortesano y teatro de corral como universos opuestos e incomunicados. De hecho, bajo la privanza del duque de Lerma aparecen formas de interrelación entre el mundo de la corte y el mundo del teatro que probablemente eran desconocidas en la época de Felipe II (2002: 226)..

Así pues, Lope resulta ser un autor tan cortesano como Calderón, si bien nadie se lo quiso reconocer oficialmente, pero a diferencia de don Pedro, maestro en el sutil juego del decir sin decir, fracasa en sus intentos de establecer una comunicación metateatral con el monarca porque dice lo que a aquél no le interesa.

CONCLUSIÓN

A la luz de todo lo expuesto, podemos confirmar que los ensayos críticos reseñados enfocan el tema de la concepción monárquica en el teatro de Lope de Vega desde puntos de vista diferentes e igualmente incisivos, aunque no todos aceptables en sus presupuestos teóricos. Recoger y analizar el *corpus* de ideas sacadas de la literatura política coetánea tal como se hallan elaboradas en los dramas histórico-legendarios del madrileño ha sido comprensiblemente la primera preocupación de los estudiosos. En una etapa sucesiva, se ha afirmado la necesidad de enmarcar el tratamiento de las ideas políticas en la construcción dramática de la historia de la España heroica. No obstante, si, de buenas a primeras, todos los lopistas concordaban en la adhesión personal del poeta a la ideología que propagandaba, en una fase sucesiva algunos investigadores se han dado cuenta de que el consenso resultaba funcional a la puesta en campo de estrategias de autopromoción con vistas a conseguir el ambicionado puesto de cronista regio. A la vez, varios representantes del hispanismo anglosajón, pasando por alto el contexto histórico-cultural del Barroco, han creído oportuno descubrir un Fénix inconformista, capaz de criticar ese mismo poder que lisonjeaba para recibir favores cortesanos. La teoría de la recepción ofrece nuevas perspectivas metodológicas, pero resulta útil sólo si no se pierden de vista las coordinadas ideológicas y culturales del siglo XVII, junto con los valores estéticos que han hecho de la comedia nueva un producto único y formidable en el marco del teatro europeo.

A manera de conclusión quisiera sintetizar diciendo que el rey en el teatro de Lope presenta una triple faceta: la de personaje de las intrigas dramáticas –destinado a desempeñar, según los casos, un papel protagonista o un rol secundario de *deus ex machina*–, la del rey como institución política, respetable y digno de alabanza de por sí, y la de la figura metateatral, proyección del propio monarca español, que se muestra invariablemente sordo a las instancias del poeta. Es comprensible que, en ocasiones, la interacción de estas tres dimensiones produzca en el texto ambigüedades, pero de ninguna manera éstas nos autorizan a defender que el Fénix, en constante búsqueda de amparo y reconocimiento por parte de la corona española, muestre alguna relevante disconformidad con respecto a hechos políticos de su época, o que llegue a criticar realmente a alguno de los tres monarcas en cuyo reinado transcurrió su agitada existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (2011). *El autor. Estatus social e intelectual en el Siglo de Oro español*. M. Tietz y M. Trambaioli (Eds.), con la colaboración de G. Arnscheidt. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Alonso, A. (1952). Lope de Vega y sus fuentes. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, año VIII, 1-3, 1-24.
- Arata, S. (2002). Proyección escenográfica de la huerta del Duque de Lerma en Madrid. *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia* (pp. 211-227). Pisa: Ed. ETS.
- Arco y Garay, R. del (1942). *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid: Escelicer.
- Arellano, I. (2004). Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español. En J. M.^a Díez Borque y J. Alcalá-Zamora (Eds.). *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón* (pp. 53-77). Madrid: SEACEX.
- Bershas, H N. (1963). Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler. *Hispanic Review*, XXXI, 109-117.
- Brown, R. B. (1958). *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*. México: Editorial Academia.
- Calderón de la Barca, P. (1986). *La estatua de Prometeo*. M. R. Greer (Ed.). Kassel: Edition Reichenberger.
- Cañas Murillo, J. (1997). El tema de la jerarquización social y su tratamiento dramático en *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega*, III, 25-49.
- Carreño, A. (2002). "La fuerza de las historias representadas": Lope de Vega y las alegorías del poder. En E. García Santo-Tomás (Ed.). *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones* (pp. 205-235). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- (2004). Subversión e historia: Lope de Vega y los dilemas del poder. *Ínsula*, diciembre, 696, 2-4.

Case, Th. (1969). Some Observations on the References to the Goths in the Dramas of Lope de Vega. *Revista de Estudios Hispánicos*, , III-1, 67-89.

Castro, A. y Rennert, H. A. (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Madrid: Anaya.

Cornejo, M. (2003). La esclava de su galán (¿1626?). Nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega*, IX, 195-210.

De Armas, F. A. (1986). *The Return of Astrea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*. Lexington: University Press of Kentucky.

Díez Borque, J. M.^a. (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Fernández Mosquera, S. (2006). Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón. En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* (pp. 263-282). Toulouse: PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia.

— (2008) El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca. En M. Tietz y G. Arnscheidt (Eds.). *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)* (pp. 209-232). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Ferrer Valls, T. (1998). Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I). En J. M.^a Díez Borque(Ed.). *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (215-231). Madrid.

García Reidy, A. (2009). *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.

Gómez-Moriana, A. (1968). *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las "comedias" de Lope de Vega*. Biblioteca Hispánica de Filosofía del Derecho 1. Santiago de Compostela: Porto y Cía.

Greer, M. R. (1991). *The Plays of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press.

Güntert, G. (2006). El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso. En *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* (pp. 449-465). Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia.

Hermenegildo, A. (1976). La imagen del rey en el teatro de la España clásica. En *Segismundo*, 23-24, 53-86.

Hernández-Araico, S. (1987). Mitos, simbolismo y estructura en *Apolo y Climene* y *El hijo del sol, Faetón*. *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV, 77-85.

— (1991). Política imperial en *Los tres mayores prodigios*. *Homenaje a Hans Flasche* (pp. 83-94). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Herrero García, M. (1935). La monarquía teórica de Lope de Vega. *Fénix*, 1, 179-224; 1935, 2-3, 303-362.

Hormigón, J. A. (1988). Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del rey. En F. Ruiz Ramón y C. Oliva (Eds.). *El mito en el teatro clásico español* (pp. 158-181). Madrid: Taurus.

Kirby, C. B. (1981). Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega. M. Criado de Val (Ed.). *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (pp. 329-337). Madrid: Edi-6.

Maravall, J. A. (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.

McKendrick, M. (2000). *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis.

Menéndez Pelayo, M. (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V. IX. *Crónicas y leyendas dramáticas de España (continuación)*. Santander: C.S.I.C.

Morley, G. y Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

Morón Arroyo, C. (1982). *Calderón. Pensamiento y teatro*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.

Oleza, J. (1981). La propuesta teatral del primer Lope de Vega. *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 153-223.
— (1997) Estudio preliminar. Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (pp. ix-lv). D. McGrady (Ed.), Barcelona: Crítica.

Piqué Angordans, J. (1990). Una fiesta barroca: Lope de Vega y las *relaciones de fiestas*. *Crítica Hispánica*, 12-1-2, 47-63.

Profeti, M. G. (1997). El último Lope. En F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (Eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1996)* (pp. 11-39). Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro.
— (1999). I ritratti del “Fénix de los Ingenios”. *Nell’officina di Lope* (pp. 45-70). Firenze: Alinea Editrice.

Reichenberger, A. G. (1959) The Uniqueness of the “Comedia”. *Hispanic Review*, XXVII, 303-316.

Rozas, J. M. (1976). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: S.G.E.L.
— (1990) Lope de Vega y Felipe IV en el “ciclo *de senectute*”. En *Estudios sobre Lope de Vega* (pp. 73-131). Madrid: Cátedra.

Trambaioli, M. (2009). Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política. En E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo (Eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro* (pp. 167-191). Madrid: Visor Libros.
— (2010a). Las dobles bodas reales de de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope cortesano. *Bulletin of Hispanic Studies*, 87-7, 755-772.
— (2010b). Lope de Vega pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanas. En I. Osuna y E. Llergo (Eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro* (pp. 537-562). Madrid: Visor Libros.
— (2011). “Aquí Senado se acaba...”: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega. En G. Poggi y M. Grazia Profeti (Eds.) *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all’Arte Nuevo*” (pp. 185-198). Firenze, Alinea Editrice.

Vega, L. de. *Corona trágica*. Ch. Giaffreda (Ed.). Firenze: Alinea Editrice.

— (reed. 1991). *La esclava de su galán*. *Obras selectas*. F. C. Sainz de Robles (Ed.). Madrid: Aguilar, tomo I, 1347-1380.

— (1982). *La Gatomaquia*. C. Sabor de Cortázar (Ed.). Madrid: Clásicos Castalia.

Young, R. A. (1979). *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*. Madrid: José Porrúa Turanzas.