«Y CALZAS ATACADAS UN ROMANO»: LOPE Y LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Maria Grazia Profeti*

Para indicar una ruptura macroscópica de la praxis teatral en los Siglos de Oro, Lope subraya:

> es de las cosas bárbaras que tiene
> la comedia presente recebidas:
> sacar un turco un cuello de cristiano,
> y calzas atacadas un romano.[1]

Y en todo el *Arte nuevo* los nombres imprescindibles de la Antigüedad clásica se presentan con constancia, con el recuerdo de las Academias de Grecia y de Roma: el «platónico Liceo», el *Puteolanum* donde Cicerón redactaría las *Academicae* (vv. 4-7); y con las menciones de Atenas, Aristóteles, Epicarmo, Magnetes, Aristófanes, Tespis, Homero, Ateneo, Platón, Jenofonte, Calípides, Arístides, Sófocles, Valerio Máximo, Julio Pólux (vv. 119, 189, 226, 77-82, 85, 87, 88, 226-227, 229, 257, 291, 352, 356), Menandro, Terencio, Plauto,[2] Séneca, Elio Donato, Horacio, Plutarco, Vitruvio (vv. 104, 106, 109-110, 166-167, 169, 175, 83-88, 353, 169, 351).[3] Para terminar con diez versos en latín (vv. 376-386). Pero no falta una amonestación:

> si ha de imitar a los que hablan
> no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
> Hipogrifos, Semones y Centauros. (vv. 266-68)

* Para Aurora, recordando los bonitos momentos de nuestras charlas.

[1] Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 358-61. Véanse las notas relativas en mi edición (1999*a*).

[2] Profeti (2006).

[3] Y hay que subrayar también las citas «doctas» de Dante Alighieri (vv. 94-95), Robortello (vv. 142-44), Pietro Crinito (v. 353).

Así la Antigüedad clásica está siempre presente, a lo mejor como aspecto negativo, del cual alejarse con un arte *nuevo*.[4] Sin embargo, analizando la presencia de los clásicos en el teatro de Lope, no podemos limitarnos a un repertorio de temas «utilizados»; muchas veces se trata de recorridos *nuevos* por líneas trilladas, y es justo esta «novedad» lo que parece interesante.

Naturalmente, una fuente y un argumento clásico son lo más adecuado a destinatarios nobles y cultos, como parece evidente en *El vellocino de oro*,[5] preparada para una puesta en escena prevista para el 17 de mayo de 1622, en los jardines de Aranjuez, con damas de la corte como actrices; Lope la publica dos años más tarde en su *Parte XIX* de comedias.[6]

Ahora bien: una comedia de Lope titulada *El vellocino de oro* formaba parte del repertorio de Pedro de Valdés, que en un documento de 28 de mayo de 1614 se obliga a representarla en Toledo.[7] El texto poseído por el director de la compañía podía ser el mismo *Vellocino de oro* citado en el segundo listado de comedias, que Lope inserta en el *Peregrino en su patria* de 1618.[8] El *Vellocino* de 1614, probablemente en tres jornadas, sería distinto del que conservamos, incluso porque su destino para el *corral* no podía prever tramoyas elaboradas; lo sugiere también el análisis métrico de Morley y Bruerton.[9]

Lope tuvo que proceder con cierta rapidez preparando el texto para Aranjuez, ya que en 1622 se repiten los encargos: como los de *La juventud* y *La niñez de San Isidro*, y la misma relación de las fiestas que Madrid dedicó a la canonización de su patrono;[10] lo que «justifica» un reciclaje de materiales preexistentes. El *Vellocino* de 1622 da amplio espacio a las tramoyas de Giulio Cesare Fontana, menos imponentes sin embargo que las utilizadas para *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, representada dos días antes, el 15 de mayo; Lope prepara largos fragmentos para las muchas damas, presentes en escena en sus trajes más lucidos, sin el riesgo del diálogo, que requiere la habilidad de actores profesionales.[11]

El texto escenifica los episodios mitológicos de los príncipes Friso y Helenia, hijos de Atamante, que la madrastra Erifile manda que se arrojen al mar, pero que se salvan porque

[4] Naturalmente, hasta los autores más innovadores de los Siglos de Oro tienen que echar cuentas con la tradición clásica: *cf*. Barnés Vázquez (2009).

[5] Véase Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007).

[6] *Parte XIX y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid, Juan González-A. Pérez, 1624.

[7] San Román (1935: 188-159, documento 373).

[8] Véase Morley (1930). Véase también Lope de Vega, *El peregrino en su patria* (ed. J. B. Avalle-Arce, 1973: 57-64, especialmente 62b). Los dos listados han sido publicados en facsímil en Tubau (2004: 197-202). Véanse aquí, como comentario, los artículos de Luigi Giuliani, Donald McGrady, Thorton Wilder.

[9] Morley y Bruerton (1968: 401).

[10] Lope de Vega, *Relación de las fiestas a la canonización de San Isidro*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622: descripción y ejemplares en Profeti (2002: 270-275).

[11] La actuación fue interrumpida, como se sabe, a causa de un incendio: *cf*. las cartas de los embajadores florentinos, y el apéndice que recoge las relaciones relativas en Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 26-28).

Júpiter les envía un carnero alado; al llegar a la Cólquide, Friso sacrifica el vellocino a los dioses y cuelga su piel de oro en un bosque; el «vellocino de oro» motivará la expedición de los Argonautas, a la cual se dedica la segunda parte.

Habitualmente como «fuente» de Lope se indican las *Metamorfosis* de Ovidio,[12] donde se reestructura el mito de los Argonautas, subrayando la fuerza del amor:[13] el poeta latino da relieve al tema utilizando la confesión en primera persona de Medea, después de un sintético resumen de los acontecimientos míticos. Sin embargo, la fuente directa de Lope son textos contemporáneos suyos, como la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya;[14] y sobre todo las *Transformaciones* de Jorge de Bustamante.[15] Berbel demuestra que Lope sigue este último tratado, publicado unos veinte años antes: como siempre el comediógrafo tiene un único texto sobre su mesa de trabajo, efectuando una poética paráfrasis.[16] La mirada de Lope coloca el mito *hic et nunc*, en la «dichosa [edad] del gran Felipe cuarto»; obviamente ya ha terminado la guerra de Troya, Alejandro Magno ha conseguido sus éxitos bélicos, y el carro del sol va del Oriente a las Indias americanas: es el delicioso anacronismo de todos los textos clásicos y míticos de Lope. Teresa Ferrer ha observado que el texto no se concluye;[17] probablemente este final inconcluso se debe al reciclaje de materiales preexistentes, y quizás un hipotético tercer acto, cortado en esta versión, concluiría las historias de Jasón y Teseo, y Helenia y Friso.

Que Lope prepara un espectáculo no solo muy adecuado a una representación cortesana, sino a jóvenes damas (después de la malograda actuación de 1622, interrumpida como se sabe a causa de un incendio),[18] lo atestiguan varias puestas en escena palaciegas, antes en Viena en 1633, y posteriormente en Milán en 1649.[19]

El caso de *El vellocino de oro* nos permite detectar una serie de características de los textos mitológicos o «clásicos» de Lope, destinados prevalentemente a los festejos cortesanos, a veces con un reciclaje de los materiales: y este es el dato más interesante.

[12] Martínez Berbel (2003*a*: 278).

[13] Ovidio, *Metamorfosi* (ed. 2000: VII, 322-373). Ovidio vuelve a proponer el mito también en *Heroides*, XII.

[14] Pérez de Moya (1580: lib. IV, cap. VI, 185-187; lib. IV, cap. LII, 241-242; lib. IV, cap. LIII, 242-243); he consultado el ejemplar R-31599 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

[15] Bustamante (1595: 96a-98b); he consultado el ejemplar R-8927 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

[16] Martínez Berbel (2003*a*: 301, 319).

[17] Este final inconcluso recuerda el de otra obra de Lope de las mismas características, *El premio de la hermosura*, en la que la acción queda sin resolver al verse inmovilizados los personajes por la intervención de la maga Cirsea: véase Ferrer Valls (1996: 53). Para los aspectos musicales véase Pacheco (2009).

[18] Véanse en Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 26-28) las cartas de los embajadores florentinos y el apéndice que recoge las «relaciones» relativas.

[19] No sé por qué Martínez Berbel (2003*b*: 484) afirma que de *El vellocino de oro* «ni siquiera ha quedado constancia de que se representase de hecho», cuando tantos pormenores tenemos de su puesta en escena en Aranjuez, interrumpida por el famoso incendio; y sucesivamente en Viena y en Milán: véase *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 30-41).

Es cierto que no faltan en la producción del Fénix para el corral temas «romanos» o mitológicos:[20] baste pensar en *El esclavo de Roma*, que recuerda el episodio de Andronio y el león, y *Los locos por el cielo*, sobre los primeros cristianos perseguidos por los romanos, textos publicados en la última *parte* impresa fuera de su control, la *Parte VIII* de 1617. Una *parte* que tanto disgusto había acarreado a su autor, por el pleito que había puesto, y perdido, contra el impresor Francisco de Ávila;[21] como bien se sabe solo posteriormente, con la *Parte IX*, Lope consigue publicar directamente sus comedias «sacadas de sus originales por él mismo», como declara ufano en la portada.

No parece una casualidad que en 1621 Lope reúna en su *Parte XVI* una serie relevante de obras de argumento o de fondo «clásico», nada menos que ocho textos: *El premio de la hermosura*, *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *La fábula de Perseo*, *El laberinto de Creta*, *Las grandezas de Alejandro*, *La Felisarda* y *Lo fingido verdadero.*

La segunda de ellas, *Adonis y Venus*, se sitúa entre 1597 y 1603,[22] y aparece entre los primeros sesenta títulos de *El peregrino en su patria*, edición de 1604;[23] un espectáculo pensado para la corte, del cual se ha subrayado la novedad experimental.[24] Aquí también Lope trabaja sobre Bustamante y Pérez de Moya, con innovaciones que han sido destacadas por Martínez Berbel.

Igualmente, la *Fábula de Perseo* se remonta probablemente a los años 1611-1613;[25] y de nuevo es la reelaboración de la materia «clásica» lo que es interesante; aunque a veces la crítica, sobre todo de marca positivista, parece mirar extrañada estos textos que cambian los datos y las estructuras transmitidos por la tradición. Pongo el ejemplo de *Las grandezas de Alejandro*, publicada en la misma *Parte XVI*.[26]

Una de las piezas más «extravagantes» en este sentido, *El premio de la hermosura*, abre la *Parte XVI*: en ella el comediógrafo efectúa un mestizaje entre la Antigüedad grecorromana y la tradición italiana, ya que utiliza también la materia de su poema «ariostesco», *La hermosura de Angélica*.[27] El resultado es un espectáculo de gran envergadura, donde actuaron los

[20] Una reseña de las intervenciones críticas sobre Lope y la materia clásica y mítica puede verse en Escobar Borrego (2006).

[21] González Palencia (1921: 18).

[22] Morley y Bruerton (1968: 236) la definen lapidariamente como «libreto para una ópera».

[23] *Cf.* «Las listas de comedias de *El peregrino en su patria*», en Tubau (2004: 197-202).

[24] McGaha (1983: 71-72).

[25] Morley y Bruerton (1968: 322). Lope incluye en la comedia dos sonetos enviados al duque de Sessa en 1611. Obviamente, aparecen los habituales cambios respecto a la versión de Ovidio, que parecen obsesionar a los estudiosos modernos de los textos lopianos; hasta que McGaha subrayó la importancia de Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria: véase Vega (1985: 11-13).

[26] Jatziemanuil Gigantes (2006).

[27] Véanse Trambaioli (2003) y Del Conte (2003).

príncipes, como aclaran con minucia varias «relaciones».[28] No hace falta recordar que Lope formaba parte del entorno de Lerma desde que, como secretario del marqués de Sarria, yerno y sobrino de Lerma, había escrito *Fiestas de Denia*, poema-relación de las dobles nupcias de Felipe III e Isabel Clara Eugenia con Margarita de Austria y el archiduque Alberto.[29] Aparecen así evidentes las estrategias de dignificación de su propio trabajo literario que Lope efectúa, como bien aclaran las dedicatorias tanto de la *Parte XVI* como de las distintas piezas; y se comprende por qué reúne en la misma *parte* tantos textos que utilizan argumentos de la Antigüedad clásica.

Después de la fuerte presencia del mundo grecorromano en la *Parte XVI*, Lope seguirá insertando en sus sucesivas «entregas» comedias de argumentos clásicos. Recuerdo en la *Parte XVIII El honrado hermano* (quizás de 1596-1603) y *La pastoral de Jacinto*; en la *Parte XIX* el propio *Vellocino de oro*;[30] en la *Parte XX*, de 1625, *El marido más firme Orfeo*[31] y *Roma abrasada*, que se remontaría a los años 1594-1603.[32]

Finalmente, en el período de prohibición de imprimir libros de comedias, Lope insertará *La selva sin amor* en el *Laurel de Apolo*; y *El amor enamorado* en la *Vega del Parnaso*. La edición de Eleonora Ioppoli de esta última, basándose en la correspondencia de Bernardo Monanni, «residente» florentino en Madrid, permite identificar en la comedia de Lope la representada el 31 de mayo y el 2 de junio de 1635 en el Buen Retiro.[33]

Una de las sorpresas más llamativas que se detecta en muchas de dichas obras «clásicas» de Lope es la posible reelaboración de los textos, evidente en el caso de *El vellocino de oro*; pero que se ha subrayado también en *La pastoral de Jacinto*, publicada en Córdoba diez años antes de la *Parte XVIII*:[34] como indica el propio Lope, dedicando la comedia a doña Catalina Maldonado, comendadora de Torres y Cañamares, se trata de una comedia

[28] Véase mi cit. edición de *El vellocino de oro* (2007: 5-10). La fama del acontecimiento llega hasta la corte de Florencia, como atestiguan las informaciones de los embajadores florentinos al gran duque Cosme II entre septiembre y octubre de 1614: véanse los documentos conservados en el «Archivio di Stato di Firenze», Mediceo del Principato, legajo 5975, c. 102*r*, carta fechada «di Madrid, a 2 di settembre 1614», y firmada por Alessandro Bartolini; legajo 4944, c. 391*r*, carta fechada «Di Corte cattolica de 22 d'ottobre 1614». *Cf.* también Testaverde (1999).

[29] Veáse Lope de Vega, *Fiestas de Denia* (ed. M.ª G. Profeti, 2004). Para las diferencias entre el texto tal como lo describen las dos relaciones y como Lope lo publica *cf.* Wright (2002).

[30] Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 28). Siguiendo la praxis de las dedicatorias «importantes» Lope dedica el *Vellocino* a doña Luisa Briceño de la Cueva, mujer de Antonio Hurtado de Mendoza, que había efectuado la *relación* del acontecimiento.

[31] Lope afirma: «es fábula que escribí tres años antes que el licenciado Juan Pérez de Montalbán su *Orfeo*», o sea, hacia 1617-1621: *cf.* Castro y Rennert (1969: 474). Sobre la reelaboración de Lope *cf.* Martínez Berbel (1999).

[32] Morley y Bruerton (1968: 390-391).

[33] Lope de Vega, *La selva sin amor* (ed. M.ª G. Profeti, 1999*b*) y *El amor enamorado* (ed. E. Ioppoli, 2006).

[34] *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, Córdoba, F. de Cea, 1613. Véase Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto* (ed. Paola Ambrosi, 1997).

juvenil.[35] Siguiendo las palabras de Montalbán en la *Fama póstuma*, Paola Ambrosi subraya que el texto podría fecharse cuando el poeta era «non ancora ventenne o addirittura adolescente».[36]

También *Las mujeres sin hombres*, sobre el mito de las Amazonas, puede ser una reescritura de *Justas de Tebas y reina de las Amazonas*, posiblemente *La Abderite* mencionada en la primera lista de *El peregrino* (1604), que, como subraya Marcella Trambaioli, «coincide con el nombre de la protagonista», mientras que «no denota a ninguna de las Amazonas que protagonizan las fábulas antiguas».[37]

Esta praxis de retoques y «arreglos» choca con la tradicional figura de un Lope «descuidado» y escasamente interesado en la publicación de sus textos teatrales, una tesis ya bastante discutida, y que creo se tendrá que perfilar mejor.

No me parece una casualidad que la *Parte XVI* se concluya con *Lo fingido verdadero*: la noble materia de la Antigüedad clásica ahora constituye el fondo del triunfo de la santidad, precedida —en la dedicatoria a Tirso— por las citas de Ovidio, Horacio, Séneca, san Jerónimo y Marcial, opuestos a «Edipos y Tiestes». Y las citas se repiten en el texto, pintando un mundo romano en decadencia, con un emperador empeñado en una campaña en Mesopotamia, para «rendir los Persas» mientras su hijo «Está hecho un Nerón de vituperios, / y un sátiro en la bodas de Hipodamia».[38] Cuatro soldados hablan entre sí, con citas de Júpiter, el Olimpo, Alejandro Magno, Semíramis, Alcides; no faltan vaticinios acerca de uno de los presentes, que se llama Diocleciano, y que por lo menos una parte del público identificaría como futuro emperador; el emperador en funciones morirá en el escenario, quemado por un rayo, mientras siguen las referencias a Júpiter, Hércules, Augusto,[39] puro decorado verbal.

La siguiente ronda nocturna nos recuerda la del duque en *El castigo sin venganza*: Lope utiliza su sistema, aplicándolo a los ambientes y tiempos más distintos, ahora con toques de ambientación romana en la «nómina» de comedias que el actor Ginés podría representar: se mencionan la *Andria* de Terencio, el *Mílite glorioso* de Plauto, *La contienda de Marsias y de Apolo* de Corintio, la *Electra* de Leonicio («aventajada a Sófocles»), la *Sofonisba* de Heraclio, la *Tisbe* de Cornelio, «gran filósofo / español y pariente de Lucano».[40] Y la ambientación «antigua» prosigue con la intervención de los músicos que cantan las empresas de Diocleciano.

[35] Lope afirma: «ofrece mi corto caudal esta comedia, escrita en los años de mi juventud, con título de *Pastoral de Jacinto*»; véase Case (1975: 198).

[36] Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto* (ed. P. Ambrosi, 1997: 19-24).

[37] Trambaioli (2006: 243).

[38] Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (ed. Mª T. Cattaneo, 1992: 57, vv. 5-6).

[39] Ibídem: 66-67.

[40] Ibídem: 98-99.

Pero obviamente el fondo comportamental no puede ser sino el aurisecular: las quejas de amor de Ginés son típicas de un amante del Siglo de Oro; el actor «recita» una loa, que es un elegante soliloquio, entre dos fragmentos musicales. La representación y la realidad se mezclan en la actuación de Ginés, que llama a la actriz por su nombre, y no por el de Fabia, papel que interpreta en la comedia: Lope entreteje así «aparecer» y «ser», hacia la última realidad de la conversión y del martirio, mientras el fondo clásico parece borrarse, aunque siguen las referencias a lugares y personajes «clásicos» (Marte, Alejandro Magno, Atenas, Tebano, Sócrates, Elena y Paris, Euripo y Scilas, Césares, Adonis y Venus, Virgilio, Escauro, Pompeyo, Pegaso…).[41] Hasta que, como se sabe, «fingiendo» ser cristiano en la pieza recitada, el actor llega a la verdadera fe y al martirio; y en sus reflexiones aparecen ahora referencias bíblicas y a los Evangelios: el arcángel Gabriel, Salomón, Sansón, Luzbel, Amós, Lázaro, Jonás, Emaús, la Virgen María, san Pedro, Judas, san Pablo, san Cristóbal, san Ildefonso e incluso un san Francisco incongruente.[42] El decorado cristiano sustituye al clásico, diríamos.

La dificultad de situar cronológicamente los textos y la práctica de reelaborarlos, que en algunos casos podemos documentar, no permite detectar si hay cambios temporales en la forma de utilizar temas clásicos por parte de Lope. Por ejemplo, he mencionado los dos textos «clásicos» publicados en las legítimas *Parte XVIII* y *Parte XX*: *El honrado hermano* y *Roma abrasada*, ambos, según parece, anteriores a 1603. En ellos el decorado clásico sigue utilizando una serie de referencias a una antigüedad formularia,[43] mezcladas con conceptos cristianos; en *El honrado hermano* las menciones se colocan dentro de un enredo amoroso paralelo y opuesto, casi diría de comedia de capa y espada, con Julia, hermana de romanos Horacios, que se enamora del mayor de los albanos Curiacios, mientras que el mayor de los Horacios está enamorado de Flavia, hermana de los Curiacios. Con escenas dignas de una comedia de puro enredo madrileño: recuerdo una carta de Flavia, que ella hace pedazos y «Échales por el vestuario»; al poco rato, como los espectadores se esperarían, «Sale Horacio con los papeles» y declara sus celos.[44] Con fragmentos que son verdaderas muestras de habilidad de los actores, como una serie de endecasílabos, que repiten en su terminación las palabras «dueño, dichoso, desdichado, piedras, lágrimas, alma».[45] Y no falta un soneto «caudato» que «describe» la ciudad de Roma: «Muros de Roma, plazas, teatros, cuevas».[46]

[41] Ibídem: vv. 1488, 1490-91, 1945-46, 1997, 2034, 2155-56, 2173, 2184, 2203.

[42] Ibídem: vv. 2745-55, 3000-45.

[43] Lope de Vega, *El honrado hermano* (ed. 1966*b*); para las referencias clásicas véase Caco, Hércules, Marte, Apeles, p. 10b; Palas, Teseo, p. 13a, etc.

[44] Ibídem: 15.

[45] Ibídem: 20.

[46] Ibídem: 37.

En *Roma abrasada* lo que se pinta es la locura de Nerón; repitiendo escenas predilectas de Lope, por ejemplo, la de la ronda nocturna, prototipo de la falta de control del poderoso,[47] que hemos visto en *Lo fingido verdadero*, y que Lope vuelve a proponer en *El castigo sin venganza.* Naturalmente, con referencias contemporáneas, como la crítica a la «seta» de los poetas nuevos, o sea, a los secuaces de Góngora,[48] y con referencias gratas a los espectadores (y lectores), como las alabanzas de España, y de Lucano y Séneca.[49]

Si utilizamos un texto publicado fuera del control de su autor, como *El esclavo de Roma* (*Parte VIII*, 1617), el perfil del fondo clásico no cambia: citas de personajes y episodios para connotar la Antigüedad clásica, y al mismo tiempo escenas típicas de Lope, como la separación de los amantes, o un soneto, para que el actor pueda lucirse.[50] Se perfilaría así una «manera» de Lope, dirigida al corral, distinta de la cortesana, que el examen del tema clásico nos permite detectar de otra forma.

Y los temas «clásicos» de Lope se irán retomando sucesivamente para representaciones palaciegas: recuerdo como ejemplo las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón, puesta en escena el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro, que vuelve a proponer el tema de la *Fábula de Perseo* de Lope: la materia clásica ya otorga a la representación una elegancia y dignidad indudables, imprescindibles en la función cortesana.[51]

BIBLIOGRAFÍA

Barnés Vázquez, Antonio (2009), «*Yo he leído en Virgilio»: La tradición clásica en el* Quijote, Vigo, Academia del Hispanismo.

Bustamante, Jorge de, *Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quince libros, con las alegorías al fin dello con sus figuras para provecho de los artífices*, Amberes, P. Bellero, 1595.

Case, Thomas E. (1975), *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila-Castalia.

Castro, Américo, y Hugo A. Rennert (1969), *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Anaya.

Del Conte, Laura (2003), «*Salvajes* nel *Premio de la hermosura* di Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti, ed., *L'altra riva* / *La otra orilla*, Florencia, Alinea, 71-99.

[47] Lope de Vega, *Roma abrasada* (ed. 1966*c*: 87).

[48] Ibídem: 90.

[49] Ibídem: 75.

[50] Lope de Vega, *El esclavo de Roma* (ed. 1966*a*: 149).

[51] Véanse Rich Greer (1991) y Neumeister (2000).

Escobar Borrego, Francisco (2006), «"Amor, de propio amor herido": la materia mítica en *El amor enamorado* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XII, 81-112.

Ferrer Valls, Teresa (1996), «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Diputación Provincial.

González Palencia, Ángel (1921), «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III, 17-26.

Jatziemanuil Gigantes, María (2006), «*Las grandezas de Alejandro* de Lope: entre la historia y la ficción», *Anuario Lope de Vega*, XII, 156-157.

Martínez Berbel, Juan Antonio (1999), «El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya», en Irene Pardo Molina *et al*., eds., *En torno al teatro de los Siglos de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 149-166.

Martínez Berbel, Juan Antonio (2003*a*), *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Martínez Berbel, Juan Antonio (2003*b*), «"Puso el honor dragones de Medea". Sobre esta y otras Medeas en el teatro de Lope», *Criticón*, 87-89, 479-492.

McGaha, Michael (1983), «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en Á. González, T. Holzapfel, A. Rodríguez, eds., *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. McCurdy*, Madrid, Cátedra, 67-82.

Morley, S. Griswold (1930), «Lope de Vega's *Peregrino* Lists», *University of California Publications in Modern Philology*, XIV, 5, 346-366.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Neumeister, Sebastian (2000), *Mito clásico y ostentación*, Kassel, Reichenberger.

Ovidio, *Metamorfosi*, ed. Nino Scivoletto, Torino, Utet, 2000, VII.

Pacheco, Alejandra (2009), «"Para que descansen con alguna música". Función musical en el *Vellocino de oro* de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti, ed., *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Florencia, Alinea, 95-118.

Pérez de Moya, Juan, *Philosophia secreta*, Madrid, Francisco de Sánchez, 1580.

Profeti, Maria Grazia (2002), *Per una bibliografia di Lope de Vega. I. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger.

Profeti, Maria Grazia (2006), «Plauto, Lope y el teatro áureo», en *Lope de Vega y los clásicos*. *Anuario Lope de Vega*, XII, 191-210.

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

San Román, Francisco de B. (1935), *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta de Góngora.

Testaverde, Anna Maria (1999), «Le feste di Lerma nelle lettere degli ambasciatori fiorentini», en Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo, eds., *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, París-Florencia, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, 87-105.

Trambaioli, Marcella (2003), «De las octavas reales al tablado real: la figura del indio salvaje en *La hermosura de Angélica* y *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», *AION, Sezione romanza*, XLV, I, 155-177.

Trambaioli, Marcella (2006), «La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XII, 233-262.

Tubau, Xavier (2004), ed., *Lope en 1604,* Barcelona, Prolope-Milenio.

Vega, Lope de, *El esclavo de Roma*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, XV), 1966*a*.

Vega, Lope de, *El honrado hermano*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, XV), 1966*b*.

Vega, Lope de, *Roma abrasada*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, XV), 1966*c*.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

Vega, Lope de, *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1985.

Vega, Lope de, *Lo fingido verdadero,* ed. Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.

Vega, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, ed. Paola Ambrosi, Kassel, Reichenberger, 1997.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Maria Grazia Profeti, Nápoles, Liguori, 1999*a*.

Vega, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 1999*b*.

Vega, Lope de, *Fiestas de Denia*, introducción y texto crítico de Maria Grazia Profeti; apostillas históricas de Bernardo García García, Florencia, Alinea, 2004.

Vega, Lope de, *El amor enamorado*, ed. E. Ioppoli, Florencia, Alinea, 2006.

Vega, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.

Wright, Elisabeth R. (2002), «Recepción en el palacio y decepción en la imprenta: *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», en Enrique García Santo-Tomás, ed., *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 97-114.