

# **De ayer a hoy**

## **Influencias clásicas en la literatura**

**Aurora López, Andrés Pociña,  
Maria de Fátima Silva (coords.)**

## EL MUNDO CLÁSICO EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: VARIACIONES DEL ABORDAJE A TRAVÉS DE SU MODELO DRAMÁTICO

MAYRA ORTIZ RODRÍGUEZ  
Univ. Nacional de Mar del Plata – CONICET

A través del análisis de un corpus conformado por comedias urbanas de Lope de Vega, se plantea que las referencias al mundo clásico sufren variaciones en su abordaje según avanza el modelo dramático del poeta. La producción dramática de Lope de Vega se considera como un proceso en evolución, escindida en tres períodos (denominados *Lope-preLope*, *Lope-Lope* y *Lope-postLope*). El corpus de trabajo está compuesto por seis comedias que se corresponden con los tres períodos citados, en la cuales se observan ciertas características diversas en el grado de complejidad de las alusiones a la cultura greco-latina.

Resulta casi imposible ceñir la vastedad de la obra de Lope de Vega dentro de un marco constructivo rígido y determinado. Sin embargo, en lo que respecta a su teatro, la crítica de los últimos años coincide en hablar de un modelo dramático en evolución, escindido en tres períodos y determinado por un proceso de madurez escritural, la búsqueda de su propia afirmación como dramaturgo y la formación de un espectador capaz de decodificar sus propuestas cada vez más complejas; todo ello constituye una prueba irrefutable de la progresión de un modelo teatral fijado en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*<sup>1</sup>. Esta evolución se refleja en una multiplicidad de aspectos y en sus diversos tipos de comedias; si nos remitimos a las referencias al mundo clásico en el teatro de Lope, resulta productivo observar esta progresión en sus comedias de capa y espada. Esto se debe a que, si bien se caracterizan por trazar los elementos del enredo (los amores encontrados, los celos, la clandestinidad...), en ellas se retrata un ambiente urbano y coetáneo a sus espectadores en el que sobreaman las referencias culturales más diversas, lo cual es causado porque *“la heterogeneidad del auditorio determina que la multiplicidad de planos sea un*

---

<sup>1</sup> F. Weber de Kurlat (1976), al analizar el corpus textual de comedias de Lope de Vega, habló de dos períodos dramáticos discernibles entre sí, considerando el abordaje de los tópicos y las cuestiones formales. De ese modo abrió un camino para que las últimas líneas de investigación y aproximaciones de la crítica, entre las que se encuentran los trabajos insoslayables de J. Oleza (1986, 1997, 2003), F. Pedraza Jiménez (1998, 2003) y M. G. Profeti (1992, 1997, 1999), afirmen la existencia de un modelo dramático en evolución escindido en una periodización tripartita. Esas tres etapas fueron identificadas *ut supra* como *Lope-preLope*, *Lope-Lope* y *Lope-postLope*, esta última también llamada por J. M. Rozas (1990) *de senectute*, aunque resulta cuestionable la denominación dado que la producción del poeta en su ancianidad de ningún modo puede relacionarse con la decadencia u opacamiento de la edad, más bien todo lo contrario.

*rasgo central del teatro áureo. No sólo convive la acción elevada del galán con la 'voz de la cotidianidad' del gracioso, sino la lírica tradicional, folklore, cuentecillos, con citas cultas, versos latinos, referencias mitológicas y clásicas, elevación culterana en una pluralidad estrófica enriquecedora, dentro del corsé fijo de una duración pactada"* (Díez Borque 1988: 99).

Es un rasgo común en las comedias urbanas de Lope la insistencia por parte de una pluralidad heterogénea de personajes en recalcar las pautas de diferenciación y pertenencia entre los estratos. Sin embargo, algunos de estos aspectos no son verbalizados como tales en forma directa sino que se inferen de la construcción del discurso de los caracteres. Sus parlamentos denotan la posesión de una determinada enciclopedia, conjunto de conocimientos específicos que se identifican (hace cuatro siglos lo hacían los espectadores, hoy nosotros lectores) con un estamento social en particular<sup>2</sup>.

En el caso de las comedias urbanas del primer período dramático de Lope de Vega, se observa una escisión radical entre el saber de la nobleza y los conocimientos que detentan los personajes del estado llano. En *Las ferias de Madrid*, que sería previa a 1596 (Morley, y Bruerton 1968), se caracteriza a los miembros del estrato superior por la demostración ostensible de su capacidad intelectual. Así, el conjunto de caballeros, bajo máscaras del estado llano, se distinguen como nobles por su conocimiento dado que citan fragmentos literarios (en los que refieren reiteradamente al Niño Amor y a *la estrella de Venus* ante las fluctuaciones amorosas), al punto que son echados de una boda por "*afrentar a los hombres / con sátiras envueltas en letrillas*". Leandro, el galán, es comparado con Durandarte por sus pares y elabora una referencia mitológica que encarna un juego de palabras con su propio nombre: menciona que *A Ero rindió Leandro*.

En oposición a los nobles, los criados encarnan todo el bagaje de la sabiduría popular al ser punto de anclaje de refranes y de leyendas urbanas. Ello se debe a que "*con respecto al culteranismo, se contraponen, en Lope, dos estilos: alto y bajo; culterano y popular; del héroe y del gracioso*" (Rubens 1963: 94).

La otra comedia del primer período también plantea una divergencia notable entre el bagaje de los estratos. En *La viuda valenciana*, que dataría del lapso comprendido entre 1595 y 1603 (Morley, y Bruerton 1968), la protagonista, Doña Leonarda, abre la acción con un libro en sus manos (nada menos que las *Oraciones* de Fray Luis de Granada, considerado el mejor tratadista de Retórica del siglo XVI y uno de los mejores oradores religiosos

---

<sup>2</sup> De este modo, el verso dramático "engloba en un universo de signos escénicos supratextuales y funciona en relación y de acuerdo con ellos. (...) Por su nivel de estilización puede convertirse en signo supratextual que indica la condición social del personaje: oposición del lenguaje del caballero-galán y del criado-gracioso" (Díez Borque 1988: 107).

de ese siglo), y si bien plantea a la lectura como un entretenimiento y no por agudeza ya que no estaría bien vista en una dama, poco después cita a “*todos los que han escrito*” para justificar su concepción negativa acerca de las segundas nupcias, y “*a cuantos han estudiado*” para referir el abordaje de la preocupación amorosa. Tras su extensa argumentación, su tío le recrimina que ella habla “*como oración en latín*”, pero él también demuestra erudición literaria en sus parlamentos, del mismo modo que lo hacen los tres galanes que se disputan su cortejo, con proliferación de referencias cultas. Ellos entablan un contrapunto de sonetos como lamentos de amor, en los que conjugan poéticamente elementos de la naturaleza y citan referentes de la cultura clásica, como Tulio, al que un caballero invoca por su retórica; otro se compara por su declamación con Píramo y Tisbe, y luego se equipara a Doña Leonarda con Medea. Después, al caracterizarse como vendedores y, en el aura de su disfraz, uno de los galanes, haciéndose pasar por un estampero, jura por el emperador Aurelio y compara la casa con un templo de Tebas por sus múltiples puertas, al tiempo que presenta una serie de iconografías que refieren a la tradición clásica. Una de ellas es *Venus y Adonis* de Tiziano, lo cual puede ser leído como un intento de Lope de reflejar la relación peculiar de los protagonistas, dado que la dama persigue al galán tal como ocurre en el cuadro del veneciano, en el que se invierte el mito y Venus aparece tratando de evitar que su amado huya de su vera<sup>3</sup>.

Los tres galanes conforman una unidad en su cortejo a la dama y también su discurso plantea rasgos de uniformidad (dado que en todos los casos establecen referencias cultas clásicas), aunque uno de ellos se destaca, Otón, dado que en sus parlamentos proliferan aún más este tipo de alusiones, del mismo modo que en este aspecto se destaca el discurso del viejo Lucencio y de su amigo cortesano. En oposición, los criados también esbozan referencias mitológicas, aunque vagas, y lo hacen en escasas oportunidades (un ejemplo lo constituye la criada de la dama, que alude al mito de Leandro). Pero lo llamativo es que se encargan de destacar, una y otra vez, la enciclopedia de Camilo, el galán, como rasgo distintivo de su nobleza; él entabla parlamentos en los que las referencias cultas sobreabundan: llama Iris, mensajera de Diana, a la criada de su amada, y Mercurio al suyo, y compara su situación con la de

---

<sup>3</sup> Sin embargo, resulta curioso que Leonarda condene con cierta falsa moral el resto de las representaciones iconográficas que porta el fingido estampero y que describen a través de su discurso informado, en todos los casos pertenecientes a la cultura canónica no española e inaccesible para el estado llano (tanto el representado en la comedia como el espectador en el corral de comedias). Es que en la época las estampas de tema profano eran mayoritariamente de procedencia extranjera (por ello tenían acceso sólo quienes tenían un poder adquisitivo elevado), y de allí que aquí se mencione que se trata de reproducciones de Tiziano, Rafael, Martín de Vos y Federico Zúccaro. (Morán Turina y Fortús Pérez 1997: 273-274).

Psique<sup>4</sup>. Los criados mencionan que “*bien habla*” y recalcan sus conocimientos de historia, a la vez que notan “*que es muy leído*”. Sin embargo, Urbán, el vasallo de jerarquía más elevada, atenúa la concepción sobre la capacidad discursiva excelsa de su amo y aconseja a sus pares “*no lo toméis tan polido*”, lo cual se relaciona con su oposición al proceder especulador de los nobles. Pero ellos son quienes detentan la sabiduría considerada como válida, y en suma al galán, el resto de los caballeros también demuestran ciertas estrategias ligadas al conocimiento, como la capacidad de construir sátiras y de elaborar referencias a la cultura canónica. En cuanto a la dama, también efectúa ciertas alusiones de este tipo: compara la buena fama con el Ave Fénix, refiere a Roldán y a Aquiles, y, en su búsqueda de libertad, indica: *No procuro ser nombrada / ni comer, como Artemisa, / las cenizas que ya pisa / la muerte con planta helada*. Sin embargo, ella plantea una consideración de la lectura como entretenimiento y no por agudeza (dado que no estaría bien vista en la mujer), de modo que representa y aún autoproclama un entendimiento menor al del protagonista, al punto que su criada lo cuestiona y defiende al galán por su discurso. La sabiduría, como es evidente, resulta patrimonio noble y masculino por excelencia, lo cual se desdibujará progresivamente en las siguientes fases dramáticas de Lope de Vega.

Pero hasta aquí las referencias al bagaje cultural grecolatino son por momentos superficiales; a medida que avanza el modelo en evolución del dramaturgo se profundizan paulatinamente (posiblemente debido a que el receptor se iba adecuando) y se ponen en boca de quienes no ostentan el saber unívoco y canónico.

En su segundo período de producción dramática, la escisión estamental en torno a la capacidad intelectual y el acceso al conocimiento no es tan notoria, dado que los límites adquieren cierta permeabilidad. Una de las obras que deja en evidencia esta progresiva pérdida de la radicalidad es *El acero de Madrid*, de 1606 (Morley, y Bruerton 1968), en la que, en principio, algunos rasgos se identifican con la mencionada escisión, como la aparición de alusiones sobre mitos en los diálogos de damas y caballeros ya en las dos primeras escenas, y que luego se propagan en toda la obra, sobre todo –tal como ocurre en las comedias ya mencionadas– las referencias al Niño Amor como causante del enredo. Los galanes además retratan poéticamente a sus amadas en parlamentos en los que sobreabundan las referencias históricas, mitológicas, bíblicas y de otros campos de la cultura canónica, mientras

---

<sup>4</sup> De hecho, toda la comedia constituye una inversión de un relato-fuente: el mito de Psique y Eros referido por Apuleyo en su *Asno de Oro*. (Cf. Rull 1968). No es casual que la referencia directa a ello sea efectuada por el protagonista masculino noble, poseedor del saber *a priori* indiscutido en este status quo.

que el criado describe a las mujeres mencionando lo más banal, material y cotidiano: tabernas, pan, aguardiente, letuario, basura, tiendas, síntomas de enfermedad. Sin embargo, vasallos y damas también esbozan la posesión de un entendimiento o sabiduría valorizada por los demás. Salucio, criado serio, cabal y menospreciado por su amo (Otavio, uno de los galanes que no logra conquistar a la protagonista), entabla parlamentos sumamente líricos en los que refiere, por ejemplo, a la “*rosa de Alejandría*”. Beltrán, el criado gracioso, invoca a Baco y desde un comienzo refiere a la tía que custodia a la dama como “*Circe cruel*”. Es destacable que finge conocimiento para simular pertenencia al estrato superior, y lo hace bajo las vestiduras de médico. En esta instancia verbaliza un notorio falso latín (del que había proclamado saber un poco) posiblemente como guiño humorístico al público pero también como indicador de que el desdibujamiento de los límites interestamentales no podía tener lugar más allá del factor lúdico. Es notorio además que su amo temía que el resto de los galanes y el viejo custodio de la honra de la dama notaran la evidencia de la falsedad en el uso de la lengua vernácula, pero ninguno de ellos posee el conocimiento ni la suspicacia suficientes como para darse cuenta de esto. Sin embargo, el anciano sí posee una certeza que da cuenta, casi como la voz del dramaturgo, de la particular interacción de este teatro con su sociedad: “*No en balde se inventaron las comedias / primero en Grecia que en Italia y Roma / allí se ven ejemplos y consejos / porque son de la vida los espejos*”

En *La discreta enamorada*, obra que también pertenece al segundo período dramático de Lope, compuesta de 1604 a 1608 (Morley, y Bruerton 1968), se observa algo similar. En ella se plantea como válido privativamente al conocimiento noble y masculino: así, Lucindo, el galán, cuando observa cierta astucia en el proceder de la dama, de inmediato la identifica con un hombre puesto que manifiesta su deducción de que debe poseer “*ánimo varonil*”. Por ello proliferan en boca de este caballero las alusiones al mundo clásico: para él su pretendida es una diosa, es *Fénix divina*, es Hero; para otro de los galanes ella es *la décima musa del Parnaso* y es *fénix solo que en su giro veloz ha visto Apolo*. Además, Lucindo se compara en sus padecimientos a Tántalo y abiertamente dice a su amada Fenisa: *Te quiero hacer Proserpina / de este abrasado Plutón*. Sin embargo, criados y damas, como ya se esbozó, también son poseedores de cierta sabiduría asociada a la cultura canónica. El vasallo Hernando, pese a aparecer preocupado constantemente por cuestiones superficiales y a mostrar una veta materialista frente a la supuesta espiritualidad de los nobles, representa la sabiduría de vida (su amo le pide consejo y él replica: *yo te enseñé el vivir*) a la vez que menciona ciertos cultismos, por lo que manifiesta “*Estoy hecho un Cicerón*” (aunque luego los empaña al pronunciar algunos erróneos, como “*selvas de varia lición*”). En el caso de las mujeres nobles, también su entendimiento se ve atenuado: sobre

el fin de la comedia se destaca “*qué bien dice*” la dama, quien hace alusiones del mundo clásico -como su referencia a que tomó a *la Ocasión por el copete-*, aunque en un comienzo su madre la llama “bachillera” de manera peyorativa, a modo de insulto.

La posesión de bagaje cultural considerado como superior, como se observa, ya no corresponde exclusivamente a los caballeros, aunque tal irreverencia tenga lugar en el segundo período lopesco sólo de modo atenuado y momentáneo. Sin embargo, esto se profundiza en su etapa *de senectute*. Así, en *La moza de cántaro*, de 1625 (MORLEY, Y BRUERTON 1968), los nobles son aún quienes detentan la posesión del conocimiento, aunque esto conlleva considerables variantes respecto del período previo. El Conde, la viuda Doña Ana y el galán entablan un contrapunto de sonetos en el que cada uno elige un tema acorde a los valores que encarna: el Conde alude a tópicos bélicos (centrado en la figura de Marte); la dama, al amor frente al desdén; y el caballero describe a la supuesta moza de cántaro (en realidad es una mujer noble encubierta) de quien se ha enamorado. Lo curioso es que quien juzga el contenido de los sonetos es Doña Ana.

Por otra parte, la construcción de la figura de la dama protagonista también abre un nuevo panorama en torno a la posesión de bagaje cultural. Doña María desde un comienzo es definida con un perfil culto y contestatario: no quiere casarse y se burla de la supuesta “pluma diestra” de sus pretendientes que su criada defiende, al punto que llega a aconsejarle “*Hazte bobá*”. Al encontrarse perseguida por haber dado muerte al ofensor de su padre, se atavía como una criada, pero sus parlamentos contrastan notablemente con sus vestiduras. Un mesonero en Adamuz y un indiano notan su aparente pobreza, pero ella al hablar detenta una enciclopedia propia de la nobleza, puesto que realiza continuas referencias mitológicas.

En cuanto a los criados, también se produce una trasgresión respecto de la norma que escinde estamentos a través de la posesión de una enciclopedia con elementos de la cultura clásica. Es destacable la posición del vasallo del Conde, quien formula un parlamento sumamente poético en el que retrata a una de las damas con lenguaje elevado, donde invoca a las cultas musas y refiere a Doña Ana como una *Venus de marfil con alma*; además, él es quien describe los engaños urdidos por los nobles. Damas y criado, así, ocupan el lugar de sabiduría que antes sólo detentaban los miembros masculinos de la nobleza.

Finalmente, es destacable otra obra del período *de senectute* de Lope, dado su nivel de ruptura respecto de la perspectiva de un comienzo. *Las bizarrías de Belisa*, última comedia fechada de Lope, en 1634, presenta particularidades que hasta invierten las concepciones formuladas en la primera etapa. El uso de cultismos ya no es privativo de los hombres nobles, sino más bien todo lo

contrario. Juan, el caballero protagonista, se considera capaz de elaborar versos; pero a la vez reconoce que la dama posee mayor enciclopedia que él y por ello aclara: “*Pero advertid que no soy / culto; que mi corto ingenio / en darse a entender estudia*”, aunque su discurso es de gran lirismo y belleza, con vastas alusiones mitológicas, y con una invocación a Catón y a Séneca cuando su criado lanza aforismos sobre su situación. Pero la advertencia acerca del supuesto escaso caudal de su bagaje cultural se debe a que Belisa, la protagonista, detenta una enciclopedia y un uso del lenguaje destacables: como una constante reniega de Amor y retoma la referencia a mujeres de la antigüedad clásica para exculparlas -y exculparse- y responsabilizar a Cupido del enredo; y se compara con Faetonte al recoger en su coche a Don Juan y sentir que éste roba su libertad. La dama domina el discurso y a través del mismo logra infundir celos a Lucinda, su contrincante que también declama cultismos, al punto que arma una disputa contra ella en la que el arma son las palabras. Exclama “*Déjame tomar la espada / y matar esta mujer*”, aludiendo a la pluma, y proclama: “*que no hay veneno más fuerte / que las letras de un papel / pues tantas veces en él / bebe la vida la muerte*”. De este modo, la escritura, vía de todo su conocimiento, se constituye como su herramienta fundamental.

En lo que atañe al estado llano, el criado del galán es caratulado como “*osado*” por hacer versos, y pese a que otros vasallos sí remiten simplemente a la sabiduría popular, su caso es distinto dado que ocupa la posición superior dentro del orden jerárquico intraestamental. Las referencias de este criado al ámbito de la cultura canónica proliferan (alude a Alejandro a poco de entrar por primera vez en escena, compara a Belisa con la *reina de Troya*), al punto que critica positivamente el soneto que la protagonista envía al galán con un marcado conocimiento sobre lírica, que ella reconoce. Sin embargo, este criado “*baja*” a la cotidianeidad las alusiones más elevadas, y se refiere a Lucrecia como “*la casta y en camisa*”, a Porcia como “*avestruz de hierros encendidos*” y Artemisa es desde su perspectiva “*sepultura de maridos*”. Esto se debe a la imposibilidad final de superar a la nobleza en cualquier aspecto prima en última instancia, y el criado recita una silva paródica sobre un galán que lanza requiebros a un simio. Más allá de este guiño de comicidad, es innegable que posee una capacidad ligada al ámbito intelectual hasta entonces vedada a los personajes del estado llano.

En conclusión, las marcas de conocimiento cultural, evidentemente, son distintivas de cada sector de esta sociedad. Y si bien las referencias cultas aquí mencionadas constituían conocimientos que circulaban en la época independientemente de los textos escritos (la iconografía, sobre todo la emblemática, era accesible y corriente para todos los sectores de la sociedad), convencionalmente existía una correspondencia de la cultura clásica y canónica con el estamento noble y de la cultura popular con el estado llano.



Pero justamente su convulsión -dada la época que retratan estas comedias- también se refleja en las contaminaciones que hacen que las líneas de este tipo de fronteras, progresivamente y a través del modelo en evolución de las obras dramáticas de Lope, se tornen borrosas.

## BIBLIOGRAFÍA

Fuente de datos primaria: *Comedias de Lope de Vega*, editadas por la Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Madrid, 1943.

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

Bennassar, B., “Las jerarquías sociales o la acumulación de desigualdades”, en *La España del Siglo de Oro*, Grijalbo, Crítica, 1983, cap. 8.

Caro Baroja, Julio, “Religión, visiones del mundo, clases sociales y honor durante los siglos XVI y XVII en España”, en Pitt-Rivers y Peristiany, *Honor y gracia*, Trad. de Paloma Gómez Crespo, Madrid, Alianza, 1992.

Defourneaux, Marcelin, *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, Traducción al español de H. Maniglia, Buenos Aires, Hachette, 1965.

Díez Borque, J. M., *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

Díez Borque, J. M., *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, Teatro Clásico, 1998.

Domínguez Ortiz, Antonio, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973.

Domínguez Ortiz, Antonio, “El sistema jerárquico y las clases privilegiadas”, en *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza, 1978, cap. 6.

Elias, N. *La sociedad cortesana*, México, 1982.

Elliott, John, “Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII”, en *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Ed. Crítica, 1982, cap. 6.

Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, 1993.

Fiadino, Elsa Graciela, “La comicidad en *Las ferias de Madrid* de Lope de Vega”, en Mabel Brizuela, Cristina Estofán, Gladys Gatti y Silvina Ferrero (coords.), *El hispanismo al final del milenio. Vº Congreso Argentino de Hispanistas*, Córdoba, Comunicarte, 1999, pp. 399-406.

García Lorenzo, L. y Varey, J. E., *Teatros y vida teatral a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis Books, 1991.

- Maravall, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- Morán Turina, José Miguel y Portús Pérez, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- Morley, G. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. cast. Revisada por Morley, Madrid, Gredos, 1968.
- Oleza, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en Oleza, Joan (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, London, Tamesis, Books, 1986, pp. 251-308.
- Oleza, Joan, “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, en *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata*, Criticón. Nro. 87-88-89, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, pp. 603-620.
- Oleza, Joan, “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, en Díez Borque, J. M. y Alcalá Zamora, J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276.
- Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Pedraza Jiménez, Felipe, “Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega”, *Criticón*, 74, 1998, pp. 109-204.
- Profeti, Maria Grazia, “El último Lope”, en Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.
- Rennert, Hugo y Castro, Américo, *Vida de Lope de Vega*, con notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1998.
- Rozas, Juan Manuel, “Lope de Vega y Felipe IV en el *Ciclo de senectute*”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131.
- Rubens, Erwin Félix, “El sistema dramático de Lope”, en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVº centenario de su nacimiento*, La Plata, UNLP Departamento de Letras – Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 1963, pp. 85-112.
- Ruiz Ramón, Francisco, “Introducción” a *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Pamplona, Ed. Universidad de Navarra, 1993, pp. 11-72.
- Rull, Enrique. “Creación y fuentes de *La viuda valenciana de Lope de Vega*”, *Segismundo* 7-8 (1968) 25-40.

- Vila Vilar, Enriqueta. «Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index52533.html>
- Villarino, Edith Marta: «Algunos procedimientos de lectura y escritura en *Las ferias de Madrid*, de Lope de Vega», en Mabel Brizuela, Cristina Estofán, Gladys Gatti y Silvina Perrero (coords.), *El hispanismo al final del milenio. Vº Congreso Argentino de Hispanistas*, Córdoba, Comunicarte, 1999, pp. 407-418.
- Villarino, E. M. y Fiadino, G., “Del escenario al «respetable»: el camino hacia un modelo dramático en evolución”, *Aristas. Revista de estudios e investigaciones de la Facultad de Humanidades. Monográfico “Los escenarios de la lectura. Teorías, prácticas, legitimaciones”* (Marcela Romano, coord.), IV, 4, 2007, 53-72. Mar del Plata, EUDEM ISSN 1667-4944.
- Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en Chevalier, M. et alii (dirs.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos, Bordeaux, 1977, pp. 867-871.
- Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo* 12, 1976 (2).