

# El galán pobre en el teatro de Lope de Vega: entre autobiografía y ficción

Marcella Trambaioli  
*Università del Piemonte Orientale, Vercelli*

Un Lope de Vega joven y apasionado, pero pobre y sin ninguna patente de hidalguía, después de unos años de relaciones tempestuosas, pierde los favores de la bella hija de Jerónimo Velázquez en pro del rico y noble Francisco Perrenot de Granvela<sup>1</sup>. La mujer del llamado tema de *La Dorotea*, en que el Fénix reelabora constantemente sus amores impetuosos y desgraciados con Elena Osorio, se connota por ser pedigüeña e interesada, contrastando en la escritura lopesca con otros modelos femeninos que, por el contrario, son víctimas del abandono masculino u optan por un galán virtuoso pero falto de recursos económicos. De hecho, el modelo literario que se contrapone netamente al de Dorotea es el de la Angélica ariostesca, la princesa del Catay que desprecia a los famosos Pares de Francia prefiriéndoles al humilde Medoro. El Fénix lo elabora de manera específica y en clave autobiográfica en el largo poema épico-narrativo *La hermosura de Angélica* y en la comedia *Angélica en el Catay*<sup>2</sup>. En todo caso, tratándose de un motivo nuclear de su fábula sentimental literaturizada, no deja de aparecer en mayor o menor medida en un amplio repertorio teatral.

La Jacinta de la comedia primeriza *Belardo, el furioso* (1586-1595)<sup>3</sup>, identificada por la crítica como una de las pre-*Doroteas* más tempranas<sup>4</sup>, en el remate de los versos acaba reuniéndose con el pastor protagonista, tras una serie de desavenencias

---

<sup>1</sup> Véase Fernández (1986-1987: 109): «Lope supo por propia experiencia de la relevancia del dinero en las relaciones sociales: por su pobreza se vio privado de Elena Osorio [...] experimentando así la derrota del amor ante el interés».

<sup>2</sup> Véase Trambaioli (2012: 107-108): «[Angélica] rechazando a los Pares de Francia para juntarse con un pobre soldado, muestra ser antitética con respecto a Dorotea, representando para el Lope-Belardo una suerte de necesario contrapunto literario. [...] su actitud basada en la autenticidad del sentimiento amoroso, que induce a pasar por alto las jerarquías sociales, remite a nivel metateatral a una preocupación muy personal del propio autor quien, sobre todo en la primera etapa de su carrera artística, se empeña en exaltar figuras que contradicen la idea de la honra y de la rigidez estamental de la aristocracia coetánea; pensemos tan sólo en su elaboración del personaje de Bernardo del Carpio, hijo natural de una infanta y de un noble, con finalidades de autopromoción».

<sup>3</sup> Para la datación de todas las comedias estudiadas remito a Morley & Bruerton (1968).

<sup>4</sup> El primero en dar cuenta de ello es Menéndez Pelayo (1949: 133): «es una obra autobiográfica; y la acción de la primera jornada, aunque con leves variantes y nombres diversos, concuerda con la de la *Dorotea*, y viene a confirmar el carácter rigurosamente histórico de esta célebre novela dramática, y la identidad de su protagonista, don Fernando, con Lope, que aquí se presenta en escena con su bien conocido seudónimo pastoril de Belardo [...]»; véase también Morby (1950: 114-115) y Trueblood (1974: 115-140).

vinculadas a la contraposición entre pobreza y riqueza. En la jornada I la joven, que anteriormente amaba la vida acomodada, rechaza al rico Leridano para corresponder al amor de Belardo quien, como sabemos, en clave metateatral es la máscara lopesca por antonomasia, y el mayoral despechado no puede resignarse a que:

[...] un pastor, que me enfado de nombralle,  
con unas antiparas mal vestidas,  
ha conquistado, pobre, roto y solo,  
lo que no osaran Endimión ni Apolo (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 64).

Belardo, en efecto, es un poeta cuya única dote son sus «versos y papeles», y estos, según asienta con cinismo Pinardo, tío de la moza, «no es moneda que corre» (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 68). Su deudo le echa en cara a Jacinta que toda su familia se está hundiendo en la miseria por culpa de sus amores con el «rapaz villano» (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 69), instándola a aceptar el galanteo del rico Nemoroso. La bella pastora se deja convencer y, como queda dicho, hasta el final mantiene una relación turbulenta con su apasionado y pobre enamorado. Adviértase que este se connota por ser un amador fiel, mientras que el rival se caracteriza por ser ruín, vil y avaro (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 87), simbolizando respectivamente el amor verdadero y el amor interesado. No es azaroso si en el texto dramático la pobreza y la riqueza resultan inversamente proporcionales al ingenio y a su carencia. En una secuencia dramática de la jornada intermedia, Belardo enloquecido se dirige con vehemencia a Siralbo, quien finge ser Nemoroso, gritando: «Qué, ¿eres tú aquel venturoso / rico de hacienda no más; / que de ingenio pobre estás?» (Vega, *Belardo, el furioso*, ed. Menéndez Pelayo 1965: 91).

Así, pues, en la construcción de su propio mito lírico, el joven Lope se empeña en subrayar que el valor de un hombre no estriba en su posición social o en sus riquezas, sino en su virtud y en sus capacidades personales, y con evidencia lo hace *pro domo sua*. Él sabe perfectamente que, al tener que ganarse la vida usando su escritura teatral como medio de subsistencia<sup>5</sup>, queda marginalizado de la capa social

---

<sup>5</sup> Véase Díez Borque (1978: 110): «Puede decirse que Lope tuvo una condición semifeudal, por una parte, y semiburguesa, por otra, en cuanto que parte de sus ingresos provenían de los mecenas y parte –la más importante– del precio que pagaban sus *autores* por sus comedias»; «El drama de Lope fue la colisión entre sus ideales aristocráticos y literarios con la necesidad de convertirse en obrero de la literatura para poder vivir su vida “marginal”» (116); Profeti (2011: 345): «La excepcionalidad del fenómeno “Lope de Vega” estriba en que él constituye uno de los primeros ejemplos de escritor que

dominante. Pero, a la vez, orgulloso de su ingenio artístico, en su escritura lo contraponen a la riqueza material para ennoblecer su figura literaturizada. Belardo como *alter ego* del poeta en tanto que enamorado infeliz se convierte, por ende, en un personaje patético mediante el cual el Fénix, en clave metateatral, intenta ganarse la benevolencia de los aristócratas que va frecuentando a lo largo de su carrera literaria, sobre todo de las damas de los círculos nobiliarios y de la Corte que podrían interceder en su favor<sup>6</sup>. En el caso concreto de *Belardo, el furioso* no se puede descartar que la pieza se compusiera durante la estancia del poeta en Alba de Tormes al servicio del Duque. De todos modos, la alusión a la escasez de recursos económicos del personaje sirve para recordar a los próceres potenciales que el autor de carne y hueso necesita alguna renta de la que no puede disponer al no ser noble de nacimiento. Dicha petición irá cobrando vigencia a medida de que su desordenada vida sentimental lo obligará a hacer frente a gastos familiares cada vez más relevantes, para los cuales la venta de comedias no podrá dar abasto. En definitiva, el motivo de la riqueza material a través del tema de *La Dorotea* y del núcleo argumental de las comedias acaba vinculándose a las ambiciones y necesidades personales del Fénix<sup>7</sup>. Considerar, como hace Heiple, que Lope lo elabora para reivindicar su estatuto de proto-literato bohemio y de genio romántico a la manera de los escritores decimonónicos resulta ser anacrónico<sup>8</sup>.

Que el tema de la pobreza de los personajes varoniles sea un leitmotiv literario con claras repercusiones autobiográficas no se le escapa a uno de los grandes enemigos literarios de Lope, es decir, Cervantes, el cual en *La casa de los celos* parodia una serie de comedias juveniles del rival madrileño. *Belardo, el furioso* es precisamente uno de los blancos de la malicia del alcalaíno, quien, por contraste, elabora el tema amoroso en clave materialista; en su pieza dramática, Clori escoge al simple Rústico

---

vive de su trabajo literario. Hijo de un bordador, se escapa de las normas de su gremio gracias a su ingenio brillante, finge una nobleza a la cual no tenía derecho, y halla en la escritura para el teatro su profesión, rebajando así a *negotium* lo que tenía que ser el puro *otium* del hombre de letras.

<sup>6</sup> Véase Cayuela (1995).

<sup>7</sup> Lo reconoce con puntualidad Trueblood (1974: 118), a propósito justamente de *Belardo, el furioso*: «The other significant *leitmotiv* of the play is the power of wealth, treated by Lope now from the angle of need (*necesidad*), now from that of cupidity (*interés*)».

<sup>8</sup> Heiple (1988: 609-610): «In this conflict and in these descriptions of the poor poet are seen both a personal and a social adaptation of the association of madness and genius. Lope adds to the received ideas the conflict between classes, or better stated, between the rich and the poor. His way of placing the conflict between the genius and the poor artist struggling against a class that epitomizes bourgeois values seems to outline a theme of the Romantic period that, with the writing of Baudelaire and the life of Rimbaud, became something of a commonplace of literature [...] What we see in the play is the prototype of the Bohemian artist, and it is a portrait that is still alive today».

por sus riquezas, desechando a Lauso, fino pastor arcádico y, por más señas, poeta, pero se pueden recortar también otros ecos intertextuales que documentan la sarcástica operación de reescritura cervantina<sup>9</sup>. Tampoco olvidemos que, tal como ha sugerido López Navío, el *Entremés de los romances*, que parece haber influido en la inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*, es ya de por sí un remedo paródico de *Belardo, el furioso*<sup>10</sup>.

Otra comedia temprana de Lope aludida en clave burlesca en *La casa de los celos* es *Las pobrezaas de Reinaldos* (1599), obra que, a partir del título, exalta con tonos patéticos la penuria material del protagonista, debida a su caída en desgracia por las intrigas de Galalón, para hacer resaltar sus cualidades morales. En el acto de apertura, al no tener nada para darle de comer a su hijo, le dice con ternura y espíritu de sacrificio: «Deja, mi bien, que me sangre, / bebe el alma en esta fuente, / que no tengo qué te dar» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 351, vv. 124-126). En efecto, el caballero está en condiciones de pobreza tales que se ve obligado a saltar a los peregrinos para sustentar a su familia. En la III jornada, frente a los Doce Pares que hacen alarde de sus posesiones y títulos, Reinaldos, acompañado por su mujer, su hijo y con un «baulillo viejo» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 431, v. 3086 *Acot*), que representan toda su riqueza, ostenta públicamente su miseria explicando al emperador que él lo había desterrado de París mal aconsejado por el malvado magancés. Entonces Carlos reconoce la virtud y entereza del héroe, devolviéndole su hacienda: «Tenga Reinaldos desde hoy / sus villas, tierras y cargos» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 434, vv. 3254-3255) y nombrando a su hijo «duque de Orliens» (Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 435, v. 3265); de esta manera se insinúa el motivo autobiográfico del premio por el servicio cortesano que se va a desarrollar en varias comedias de la madurez. Por contra, en la pieza cervantina la figura lacrimógena del caballero galo resulta totalmente ridiculizada, sobre todo en relación con su aspecto destartalado, índice de su condición miserable<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Trambaioli (2004: 416).

<sup>10</sup> López Navío (1959-1960: 153): «La idea de que el Bartolo del *Entremés* represente a Lope de Vega surge tan espontáneamente de una somera lectura de esta pieccecita que nos parece extraño que a nadie se le haya ocurrido hasta ahora. Y mucho más si se considera que existe una comedia de los primeros tiempos de Lope, *Belardo furioso*, cuyo argumento presenta cierta concomitancia con el del *Entremés*».

<sup>11</sup> Trambaioli (2004: 413): «Una vez más, el momento de gran tensión emotiva en *La casa* acaba volviéndose trivial y se reduce a la imagen destartalada del protagonista quien, entrando con pobre

Fijémonos en que por la fecha de composición es posible que Lope compusiera *Las pobrezaas de Reinaldos* para algún festejo relacionado con las dobles bodas dinásticas que se celebraron en Valencia en 1599 entre el archiduque Alberto e Isabel Clara Eugenia, y Felipe III y Margarita de Austria. Lope participó en primera persona en las fiestas reales como secretario del marqués de Sarria y, además de redactar un poema encomiástico sobre el acontecimiento, *Fiestas de Denia*, hizo referencia al mismo en numerosas ocasiones<sup>12</sup>. A este respecto resulta significativo que en el texto dramático aparezcan Belardo y Lucinda como personajes secundarios capaces de evocar la dimensión literaturizada de la vida sentimental del poeta<sup>13</sup>.

Continuando con nuestra pesquisa en el *corpus* dramático lopesco, subrayemos que la palabra «pobreza» se incrusta en los títulos de otras dos comedias: *La pobrezaa estimada* y *Pobreza no es vileza*, y que en ambas la temática correspondiente asume en el enredo una relevancia especial. En la primera, obra temprana (1597-1603) que tal vez, al igual que *Las pobrezaas de Reinaldos*, podría haber sido estrenada en concomitancia con los festejos por los dobles matrimonios reales de 1599<sup>14</sup>. Lope elabora el tema de *La Dorotea* construyendo el carácter de la protagonista homónima por contrapunto. En efecto, Dorotea, teniendo que escoger entre dos pretendientes antitéticos –un pobre hidalgo y un rico mal nacido, es decir judío– elige al primero no solo porque le gusta más a ella, sino porque su padre, Aurelio, le aconseja lo mismo, conforme a lo que le sugiere Audalla, el rey de Argel, quien lo trata como un amigo entrañable pese a ser un cautivo cristiano: «No vendas por dinero a Dorotea; / que es infamia y deshonra de los padres» (Vega, *La pobrezaa estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 431). Desde el principio los dos galanes, Leonido y Ricardo, que corresponden a dos ideales socio-culturales antitéticos, se enfrentan y se contraponen tanto con la dialéctica, como con las espadas, resultando el primero herido en una riña callejera.

---

arreo en el patio del palacio, cree que Roldán y Galalón se mofan de él: “Los dos miraron mi bohemio lacio / y no de perlas mi capelo ornado” (109)».

<sup>12</sup> Véase Trambaioli (2009).

<sup>13</sup> Véase Barjau («Prólogo», Vega, *Las pobrezaas de Reinaldos*, ed. Barjau, 2008: 329): «La obra, una de las cuatro escritas en ese año, coincide con la segunda estancia de Lope en Valencia, adonde acudió con motivo de la celebración de las dobles bodas reales, y, en su vida privada, con el principio de sus relaciones con la actriz Micaela de Luján –la comedia es una de las primeras del ciclo de Belardo y Lucinda».

<sup>14</sup> En el acto intermedio se menciona dos veces el pueblo de Denia, cerca de Valencia, donde el duque de Lerma recibió a sus majestades con unas fiestas aparatosas; Felisardo, trayendo un pliego del padre a Dorotea, da cuenta de que «A Denia llegó un navío»; en la secuencia dramática siguiente, el moro Zulema, contando al padre sus aventuras por el Mediterráneo, especifica: «las márgenes de Valencia, / de Denia a Tortosa corro» (en Vega, *La pobrezaa estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: respectivamente, 439 y 442).

Justo antes de que llegue la sentencia del padre de la moza, cada cual le echa en cara al otro las paradojas de su condición:

LEONIDO        Como el vender y comprar  
fue en vuestra casa primero  
que el blasón de caballero,  
no lo podéis olvidar.  
[...]

RICARDO        ¿Son las cartas de nobleza  
de solar y hechos notorios  
libelo infamatorio  
contra la naturaleza?  
(Vega, *La pobreza estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 437-438)

Notemos cómo en la réplica del ricachón se insinúa claramente el tema de *La Dorotea* mediante la alusión a los libelos satíricos. De hecho, Lope, a lo largo del texto, no pierde ocasión para ridiculizar la figura de Ricardo, remedo paródico de Perrenot de Granvela, por su condición de pretendiente frustrado, ocultándose, por su parte, detrás de Leonido, con el cual comparte la primera letra del nombre de pila.

En el último acto Ricardo, habiendo intentado entrar en casa de la mujer para forzarla aprovechando la ausencia de Leonido —que ya es su marido— es incapaz de hacer frente con sus dos criados a la furia beligerante de la virtuosa Dorotea, la cual, armada y junto a la fiel esclava Isabela, sobra para echarlos todos de su casa con determinación.

En cualquier caso, si es cierto que el poeta pretende exaltar el valor individual apuntando su independencia de la riqueza material, a la vez le interesa hacer hincapié en que en la sociedad contemporánea el honor no es suficiente para afirmarse. El viejo Aurelio, en un fragmento de la comedia, explica a Audalla que «No hay honra allá en España sin dinero» (Vega, *La pobreza estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 431). Los dos protagonistas, una vez casados, juntando sus respectivas pobreza, pasan «dura necesidad» (Vega, *La pobreza estimada*, ed. Menéndez Pelayo, 1971: 445), y Leonido se ve forzado a alistarse en la flota imperial terminando en Argel tras un naufragio. Aquí, logra cautivar al rey moro consiguiendo como tributo del rescate la liberación del suegro, y un caudal de diez mil ducados de oro y otros diez mil en joyas. Si, como es muy probable, la obra se representó en un contexto nobiliario, me parece evidente que el final feliz remite entre líneas a las peticiones crematísticas del dramaturgo. Ciertamente es que en las obras de la madurez, las mismas se comunicarán en

clave metateatral de forma cada vez más descarada. Veamos en qué términos esto se produce, por ejemplo, en *Pobreza no es vileza* (1613-1622, prob. 1620-1622).

En dicha comedia, cuyo trasfondo histórico es la campaña de Flandes de 1595<sup>15</sup>, don Juan de Mendoza, reo de haber matado a un hombre que servía ilícitamente a su hermana doña Ana, se tiene que marchar de España con ella rumbo a los Países Bajos con el objetivo de servir al rey Felipe en calidad de soldado. Dado que la justicia les ha quitado toda su hacienda, los dos salen con lo que llevan puesto, y a lo largo de la acción viven faltos de recursos materiales. Tal como explica el protagonista casi al final de la obra justificando el sentido del rótulo «[...] pobreza no es vileza, / sino rigor de fortuna» (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 110). El galán y la hermana están obligados a ocultar su identidad, despachándose respectivamente por Mendoza y Laura. Al no poder ir a luchar junto con la mujer, don Juan decide dejarla en casa de Rosela, una dama flamenca que él había defendido de unos soldados españoles quienes, empujados por falta de pagas, pretendían robarle sus joyas. No obstante, el hermano de esta, el conde Fabio, se prenda de la hermosa huésped y una noche intenta forzarla acompañado por unos compinches. Panduro, el fiel criado de don Juan, que había permanecido al lado de doña Ana, logra escaparse para ir a avisar a su dueño. El orgulloso protagonista, tras participar gloriosamente en la campaña militar, pide licencia para ir a lavar su deshonor con la sangre. Su ofensor, el conde Fabio, llegando a saber quién es, le propone una doble boda: la suya con doña Ana y la de don Juan con Rosela, pero el español se niega porque no quiere casarse con una mujer que él juzga liviana por no haber sabido amparar a su hermana del acoso del Conde. Solo la intervención en el cierre del conde de Fuentes, a manera de *deus ex machina*, logra aplacar su furia, consiguiendo que las dos parejas se casen sin más hostilidades.

Pues bien: el tema de la pobreza resulta central en la trama, dado que, como queda dicho, el protagonista hasta el final vive como los demás soldados españoles, es decir, sin recursos económicos. Como es de esperar, sus virtudes, humanas y bélicas, compensan su miseria material<sup>16</sup>, puesto que, tal como asienta el gracioso

---

<sup>15</sup> Sobre el fondo histórico de la pieza, ver Menéndez Pelayo (155).

<sup>16</sup> Véase Menéndez Pelayo (158): «hay en ella [la comedia] un carácter muy bien estudiado, el del caballero pobre y honrado, que por reveses de la fortuna tiene que disimular en hábito humilde su ilustre prosapia, y se convierte en hijo de sus obras, logrando por premio de su valor, de su lealtad, de su recto y caballeresco proceder, de su discreción y cortesía, las palmas del triunfo en todos los lances de la vida, así en guerras como en amores».

Panduro en el último acto: «Las almas no las visten exteriores; / que muchos pechos hay en pobres paños, / que pudieron ser almas de señores» (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 105). También Rosela, enamorada del extranjero que la ha amparado, sabe reconocer su nobleza de ánimo más allá de las destartaladas apariencias:

[...] yo le imaginé  
más galán con su pobreza,  
que los que con más riqueza  
salieron a la jornada.  
(Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 82)

Además de manifestar su sentido español del honor, sobre el cual el texto dramático hace hincapié una y otra vez, don Juan es generoso; lo demuestra con creces el hecho de que, en el acto intermedio, habiendo recibido del conde de Fuentes una bolsa con cien doblones para que se pudiera vestir dignamente, la cede en seguida a Durán, quien le pide ayuda porque a su hermano, a falta de esa misma cantidad de dinero, la justicia le va a dar garrote. Su criado Panduro no puede ser menos, y cuando Fabio lo quiere corromper con una bolsa llena de doblones y más tarde con una cadena, él se niega a traicionar la confianza de sus amos.

La faceta metateatral de la pieza se presenta muy desarrollada en relación con el subgénero al cual pertenece, tratándose de una comedia genealógica en loor de don Pedro Enríquez de Toledo, conde de Fuentes quien, por lo visto, interviene en la ficción como personaje<sup>17</sup>. Pero, aprovechando las referencias históricas que funcionan como trasfondo de las historias amorosas representadas, Lope vierte en los versos dramáticos una multitud de alusiones a otros nobles coetáneos, entre los cuales descuellan el duque de Alba, don Juan de Córdoba, Velasco y Zúñiga, el duque de Pastrana, don Luis Velasco, don Agustín Mejía, García de Paredes, don Luis del Castillo, y un largo etcétera. No falta una mención de la Casa de Córdoba y Sesa (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 88), como fugaz homenaje al Duque protector del poeta. Ahora bien, la muy densa dimensión panegírica y la presencia de acotaciones pormenorizadas bien pueden remitir al teatro de cámara lopesco; además, la falta de máscaras autorales y de referencias al tema de *La Dorotea*

---

<sup>17</sup> En la dedicatoria al Duque de Maqueda Enrique (*Parte XX*), escribe Lope al respecto: «Esta comedia es de guerra; que, aunque se llama *Pobreza no es vileza*, por la de un valiente soldado que se introduce en ella, son hazañas y victorias en Flandes del valeroso don Pedro Enríquez de Toledo, Conde de Fuentes, espejo de armar caballeros tan ilustre...» (en Case, 1975: 246-247).



podría ser índice de una representación a cargo de algunos nobles en una circunstancia festiva privada. Es comprensible que en una obra destinada a ser puesta en escena por miembros de la nobleza el poeta no se atreva a verter de forma descarada sus propias vivencias en el texto dramático. Conociendo la praxis teatral del madrileño, y considerando el lapso temporal indicado por Morley y Bruerton, no me parece descaminado conjeturar que *Pobreza no es vileza* se pudo estrenar en los años de los múltiples festejos que se celebraron para las dobles bodas dinásticas de 1615 a lo largo de tres años. Recordemos que el 22 de agosto de 1612 se produjo el concierto matrimonial entre la infanta Ana de Austria, hija mayor de Felipe III, y el rey de Francia Luis XIII, y entre la hermana de éste, Isabel de Borbón, y el príncipe de Asturias, el futuro Felipe IV. Las nupcias se celebraron por poderes en Burgos el 18 de octubre de 1615. En esta larga temporada, en que la actividad teatral en la órbita cortesana es especialmente desarrollada, Lope es un autor aclamado, pero le falta el reconocimiento oficial de un cargo palaciego o de un puesto fijo al servicio de algún noble, considerando que el duque de Sessa solo lo usa como secretario de forma clandestina y muy poco honorable. La exigencia de ver por fin realizadas sus ambiciones palaciegas se hace cada vez más acuciante, y esto se refleja de manera llamativa en su teatro donde se multiplican sus estrategias autopromocionales. Entre otro, tomando prestada del arte pictórico coetáneo la técnica del primer término desmesurado, Lope se proyecta a menudo en los galanes protagonistas de sus comedias y en algunas figuras secundarias para llamar la atención del ilustre senado que asiste a los estrenos privados de sus obras<sup>18</sup>. Ya lo había hecho de forma muy clara en sus años mozos en *Belardo, el furioso*. Adviértase que la lista de nombres históricos que se puede aislar en el texto dramático de *Pobreza no es vileza* es análoga a la que aparece en *Los ramilletes de Madrid*, comedia que se puso en escena justamente en 1615<sup>19</sup>. Además, no se puede descartar que el doble matrimonio que se celebra en la ficción entre dos hermanos españoles y dos extranjeros remita en clave metateatral a las bodas regias mencionadas. Ciertamente es que en el remate de los versos Mendoza se hace portavoz autoral rompiendo la ilusión dramática para despedirse del público

---

<sup>18</sup> Véase Trambaioli (2010: 553): «Lope aplica a su propia figuración dramática la técnica del primer término desmesurado descrita por Wölfflin, puesto que realiza la aproximación exagerada de su autorretrato dramático al espectador superponiendo los primeros y últimos términos de la visión»; también (2011).

<sup>19</sup> Véase Trambaioli (2006).

aristocrático y, aprovechando el tema de la pobreza, para hacer hincapié en que la actividad teatral es rentable:

Aquí se acaba, senado,  
la pobreza no es vileza,  
más riqueza, si os agrada,  
para el autor y el poeta  
(Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 119).

A mi modo de ver, semejante afirmación sirve para recordar que el Fénix se ve obligado a vender sus comedias a falta de una renta o de un cargo remunerado. Creo que, en este sentido, no es inocente el hecho de que en la ficción al protagonista se le reconoce una dote a raíz de su casamiento con Rosela. Fabio le promete: «seis mil ducados de renta / te haré dar» (Vega, *Pobreza no es vileza*, ed. Menéndez Pelayo, 1969: 110).

Prosiguiendo con nuestro recorrido en el *corpus* lopesco, no puede sorprender que el subtipo dramático donde menudea la figura del galán pobre, a menudo relacionada, aun de soslayo, al tema de *La Dorotea* y, en ocasiones, asociada al motivo de la recompensa material, sea el de la comedia de ambientación urbana, dado que la ciudad es el espacio privilegiado de las relaciones crematísticas. Ya se ha visto el caso de *La pobreza estimada*, y a continuación, voy a espigar otros ejemplos significativos que cubren cronológicamente la trayectoria artística del Fénix.

Ya en la primera comedia urbana conservada, *Las ferias de Madrid* (1587-1588), se esbozan el tema y el tipo varonil del galán pobre mediante la caracterización de Leandro, caballero prendado de Violante. Esta, a la par que Angélica, para compensar el olvido en que la tiene su esposo, escoge a un amante humilde, tal como confiesa en la última jornada a su amiga Eufrasia, diciendo que Leandro «No es más de un hidalgo pobre», pero con ánimo sensible y caballeresco: «Es hombre limpio, aseado, / cortesano por extremo» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1905, respectivamente, v. 2351 y vv. 2354-2355). En una trama bastante confusa, donde se mueve una multitud de personajes, caracterizados en términos de «erotismo degradado», según asienta Arellano<sup>20</sup>, la pareja constituida por Leandro y Violante, pese a todo, es la única que vive una pasión genuina, mereciendo ser protagonista del entramado de épica de amor de la obra<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Arellano (1999: 76-106).

<sup>21</sup> Véase Trambaioli (2015: 95-105).

Froldi (1981), en su momento, había subrayado los motivos del tema de *La Dorotea* que resultan elaborados en el texto dramático de esta obra. El enamoradizo Leandro presenta, a la par que Lope-Fernando, sensibilidad poética, además de frecuentar los ambientes cortesanos por sus ambiciones. Violante describe a Eufrasia sus dotes literarias diciendo: «Sin otros concetos mil / en que su buen natural / mostró divino caudal / y pensamiento sutil», y el galán, hablando con Patricio, reconoce: «Ya he paseado a palacio, / que tengo mis ocasiones» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1905, respectivamente, v. 2351 y vv. 2354-2355). Al tema del amor interesado y a la figura del indiano se refiere de paso Roberto, uno de los compinches de Leandro: «Oíd la mía, que en el traje indiano / imito aquel galán de mi señora, / que atropelló mis años de servicio / por el oro divino y poderoso» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1923, vv. 2964-2967). Los amigos apicarados del protagonista, participando enmascarados en los festejos para la boda de Roselida, llevan unas cédulas que remiten a los libelos satíricos dirigidos a la familia de Elena Osorio<sup>22</sup>. Finalmente el padre de Violante se llama Belardo.

En otra pieza temprana de ambiente madrileño e igualmente apicarado como *La ingratitud vengada* (1590-1595)<sup>23</sup>, Octavio es un soldaducho quien, tras aprovecharse de la riqueza de Luciana, mujer principal, la abandona para galantear a Lisarda, la cual, por voluntad de sus padres, es prometida al marqués Fineo. El fatuo y donjuanesco protagonista consigue temporalmente sus favores a cambio de trescientos ducados sonsacados a su antigua amante, pero la madre de la moza, Corcina, lo hace todo para alejar a su hija del desvanecido mozuelo quien, para cortejarla dignamente, compra un buen caballo y contrata a dos pajes a fin de que lo sirvan como si fuera un rico caballero. Octavio acaba matando a Mauricio, criado del Marqués, y termina en la cárcel; el precio por su libertad se fija en tres mil ducados que pagará el príncipe Cesarino deseoso de salvaguardar la reputación de Luciana, no sin aconsejar a la dama que se case con quien la ha deshonrado a pesar de estar enamorado de ella. Pero el mozo se niega a pagar su deuda de honor, y persigue más bien a Lisarda, la cual ha salido rumbo a Italia con el Marqués, consiguiendo que los criados de este lo apaleen y lo dejen desnudo. A estas alturas, no le queda más

---

<sup>22</sup> Las sátiras producen escándalo, tal como revelan «dentro» unas voces en la secuencia dramática correspondiente de la jornada III: «¿Buena es que vengan a afrentar los hombres / con sátiras envueltas en letrillas?» (Vega, *Las ferias de Madrid*, ed. Roas, 1998: 1929, vv. 3178-3179).

<sup>23</sup> Según Guarino (2007: 26-27), Lope la escribió antes de 1587 e incluso antes de 1585 por una serie de elementos internos y extratextuales.

remedio que regresar a Madrid medio en cueros, descubriendo que Luciana acaba de celebrar su matrimonio con Tancredo, secretario del príncipe, que la había salvado de una tentativa de suicidio.

Como se ve, en esta comedia Lope vuelve a elaborar la contraposición entre el amor interesado y el amor verdadero, insinuando en la figura de Lisarda la máscara dramática de Elena Osorio. Por su parte, el galán protagonista es un personaje demasiado negativo para resultar un *alter ego* autoral; por consiguiente el dramaturgo desplaza su proyección metateatral en la figura secundaria de uno de los dos pajes, quien es un poeta y se llama Belardo. Además, el hecho de que en el cierre Tancredo, fiel servidor del príncipe, consiga casarse con la dama a quien ama funciona como el premio que el perfecto secretario recibe por sus servicios. Pese a que el motivo no se vincula de manera explícita a las ambiciones personales del dramaturgo, no se nos puede escapar su relevancia metateatral. Ahora bien, los estudiosos, hasta la contribución de Poteet-Bussard (1980: 351-355), habían tardado en reconocer en la trama de *La ingratitud vengada* el núcleo de elementos correspondiente a los agitados amores del joven dramaturgo con la Osorio, sin darse cuenta de que si Cervantes cita la obra en el *Quijote* (II, 48) en términos aparentemente elogiosos es para mofarse, una vez más, de la literaturización autobiográfica que el Fénix lleva a cabo. El único en percatarse de ello ha sido McGrady<sup>24</sup>.

*La prueba de los amigos* (1604), comedia de un Lope ya maduro, es la enésima pre-*Dorotea* desde hace mucho identificada por la crítica<sup>25</sup>. Feliciano, tras la muerte del padre, hereda una fortuna, hallándose de repente transformado en un ricachón, y empieza a vivir únicamente en la dimensión del vicio y de lo apariencial, pasando por alto los valores vinculados al honor que, a nivel dramático, resultan encarnados por Leonarda, la dama que él abandona tras haberla gozado. En palabras de Fernández (1986-1987: 115), Feliciano hasta el clímax se mueve en el «mundo del tener», acabando por ser víctima del mismo; en efecto, después de dejar que la cortesana Dorotea y su criada Clara le desplumen, mata en un duelo a Ricardo, defensor del honor de Leonarda, y acaba en la cárcel perdiéndolo todo, ya que los falsos amigos, uno tras otro, lo abandonan. Tan solo Leonarda se muestra dispuesta a ayudarlo,

---

<sup>24</sup> McGrady (2002: 127-128): «Cervantes aprovechó la oportunidad brindada por su adversario de condenarlo, mediante el simple expediente de citar con aprobación una obra en que él mismo se condenaba. Lejos de ser un magnánimo elogio de una comedia de su rival, la alusión a *La ingratitud vengada* por Cervantes es uno de sus pinchazos más encarnizados».

<sup>25</sup> Véanse Morby (1950: 121-125) y McGrady (1980: 307).

entregando a su criado Galindo una caja con los escudos necesarios para su liberación. Mientras tanto, Dorotea intenta aprovecharse de don Tello, un ladrón que se ha fingido indiano para robarle los siete mil escudos que tiene en casa, y que corresponden a la herencia de Feliciano. Gracias a un afortunado juego de equivocaciones, el primer galán recibe del propio ladrón el dinero que, más tarde, entregará a Leonarda como dote para su matrimonio.

Es evidente que toda la obra se construye siguiendo las pautas de una parábola evangélica para desmontar el valor material del dinero y afirmar los valores profundos del ser humano como la virtud, el amor y la amistad. Ricardo, que compite con Feliciano por los favores de Dorotea, en una de las macrosecuencias del acto de apertura asienta: «No dudes que el dinero es todo en todo; / es príncipe, es hidalgo, es caballero, / es alta sangre, es descendiente godo» (Vega, *La prueba de los amigos*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1429), con ecos de la famosa letrilla quevediana «Poderoso caballero es don dinero» y de la tradición satírica correspondiente<sup>26</sup>.

Al margen, notemos cómo el motivo autopromocional del escritor en permanente búsqueda de una fuente de ingresos segura se incrusta de pasada en los versos cuando Fabricio, uno de los falsos amigos del protagonista, en su *laus urbis* dedicada a Madrid, dice que en la Villa y Corte «[...] registra el soneto / el siempre pobre poeta» (Vega, *La prueba de los amigos*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1439).

En *El amigo hasta la muerte* (1606-1612), tal como anuncia el título, Lope elabora una historia de amistad ejemplar, dejando el tema amoroso en segundo plano, por razones que, en mi opinión, están relacionadas con algún oscuro episodio autobiográfico relativo a su relación personal con Miguel de Cervantes<sup>27</sup>. De hecho, en una secuencia del último acto el poeta fuerza la trama para dramatizar su descarada petición de un sueldo a los duques de Medina Sidonia, para cuyo mecenazgo debió de competir con Góngora<sup>28</sup>, proyectándose a sí mismo en don Sancho, uno de los dos galanes protagonistas, que lleva como apellidos Osorio y Guzmán, es decir, el nombre de la familia de la primera amante del escritor de carne y hueso, y uno de los títulos de la poderosa dinastía andaluza. Este noble caballero tiene como único defecto la pobreza que le impide aspirar a la mano de Ángela, hija de Felisardo. Gracias a su entrañable amigo Bernardo consigue que el duque de

---

<sup>26</sup> Véase Traver Vera (1999).

<sup>27</sup> Véase Trambaioli (2014).

<sup>28</sup> Véase Trambaioli (2015a).

Medina Sidonia, interviniendo en la trama como personaje, le concede una renta de 6000 ducados y la promesa de un hábito. Bajo esta luz, es patente que tampoco es casual el nombre de pila del gracioso Guzmán<sup>29</sup>, quien, con malicia, hace a su vez hincapié en las peticiones metateatrales de Lope, cuando pretende que el generoso Duque le conceda alguna dádiva a él también:

BERNARDO      Pues ¿qué te ha de dar a ti?  
GUZMÁN        ¿No me llamo Guzmán?  
BERNARDO      Sí.  
GUZMÁN        Y él, ¿no se llama Guzmán?  
(Vega, *El amigo hasta la muerte*, ed. Badía Herrera, 2012: 129, vv. 2476-2477)

El tema de la recompensa del servicio cortesano resulta central en *Servir a señor discreto* (1610-15, prob. 1610-12), comedia que, *grosso modo*, podría ser coetánea de la anterior y de *Pobrezza no es vileza*, pudiendo haber sido estrenada como estas en un festejo privado relacionado con las nupcias regias de 1615. Bueno, pues, el don Pedro de *Servir a señor discreto* es un hidalgo pobre que al final conseguirá casarse con su amada Leonor gracias a la generosidad del conde de Palma, el cual no solo renuncia caballerosamente al amor de la joven, de la que se había prendado sin saber que era justamente la mujer amada por su secretario, sino que le cede su casa para que finja que es suya y le consigue un hábito de la orden de Santiago por trámite de su tío, el marqués de Priego, para garantizarle un futuro acomodado. Más allá del enredo urbano, esta comedia presenta una densa red de referencias panegíricas mediante la cual el Fénix, como suele hacer, se propone al ilustre público de la comedia como hábil aedo de las glorias nacionales. Además de la exaltación del conde de Palma, cuyo apellido es Puertocarrero o Portocarrero<sup>30</sup>, en una secuencia del I acto, Girón, criado del protagonista, sale al escenario disfrazado de vendedor de pliegos poéticos. Entre las coplas que pregona, todas «de un poeta de fama», destacan «Cinco elogios milagrosos / de capitanes famosos» todos miembros del linaje de los Bazanes, una de las dinastías españolas que Lope ensalza con mayor frecuencia en sus versos. Aludiendo a Álvaro de Bazán y a la exitosa expedición de la Terceira (1583), en la que participó el propio autor, el gracioso afirma que sería «digno sujeto de un Tasso»

---

<sup>29</sup> Al respecto subraya Cornejo (2003: 204, nota 52): «El llamarse Guzmán el gracioso acarrea un juego sobre el apellido del duque de Medina Sidonia»; al mismo tiempo, por su condición servil, no puede dejar de remitir al pícaro protagonista de la novela de Mateo Alemán, quien, como sabemos, es amigo de Lope.

<sup>30</sup> Para la identificación de este noble, véase las hipótesis de Weber de Kurlat («Introducción», en Vega, *Servir a señor discreto*, ed. Laplana, 2012: 19-25).

(Vega, *Servir a señor discreto*, ed. Laplana, 2012: respectivamente, 800, v. 428, 801, vv. 438-439, y 802, v. 472), trazando una equivalencia implícita entre el magno poeta épico italiano y el escritor madrileño. En definitiva, en la muy desarrollada dimensión metateatral de la pieza el dramaturgo está pidiendo, a la vez, o bien un puesto de secretario, o bien el cargo de cronista regio que, como sabemos, nunca conseguirá<sup>31</sup>. Por lo mismo, no se puede reducir *Servir a señor discreto* a una comedia de secretario en un mero plano temático como ha hecho la crítica hasta aquí<sup>32</sup>, sino que hace falta relacionar la figura del perfecto secretario, elaborada en esta y en otras piezas, con las estrategias de autopropaganda autoral.

*Las flores de don Juan o el rico y pobre trocados* (1612-1615) es otra comedia que bien puede haber sido estrenada en alguna ocasión privada en la Corte o en un espacio nobiliario de los que frecuenta Lope con motivo de los festejos para las dobles bodas dinásticas entre España y Francia. En otro lugar aísló todos los elementos que sugieren que esta pieza pudo ser una fiesta de damas, lo cual explicaría, entre otras cosas, la falta de elementos autobiográficos<sup>33</sup>. La trama se construye sobre una pareja de hermanos antitéticos que se oponen por sus vicios y virtudes respectivas: don Alonso, tras heredar toda la hacienda familiar, la despilfarra en el juego y en la frecuentación de mujeres livianas, negando toda clase de ayuda económica al hermano don Juan, quien se ve obligado a vivir de forma miserable. En ocasión de la fiesta de San Juan, este no tiene ni siquiera un real para comprarse un traje nuevo, y más tarde, queriendo marcharse a Flandes para participar en las campañas militares, tampoco dispone del dinero necesario para el viaje. Al fin de conseguirlo, confecciona unas flores de seda tan perfectas y hermosas que parecen naturales, y manda a su criado Germán a la ciudad para venderlas. Una circunstancia afortunada hace que se las compren todas la condesa de la Flor, de la que el galán se ha prendado sin atreverse a galantearla por su pobreza, y sus damas. Ciertamente es que Hipólita, así se llama la noble dama italiana, como en los cuentos fabulosos, y al igual que Diana en *El perro del hortelano*, decide casarse con don Juan por sus virtudes, pese a su penuria crematística:

---

<sup>31</sup> Véase al respecto Bershas (1963).

<sup>32</sup> Véanse Hernández Valcárcel (1993); Río Parra (1999-2000); Grilli (2001); Cattaneo (2003); estos ensayos, salvo alguna atinada observación de Grilli, se fijan de forma exclusiva en la relación amorosa que se establece en el enredo de las comedias entre una dama y su secretario, pasando por alto las macroscópicas estrategias de autopromoción del dramaturgo.

<sup>33</sup> Trambaioli (2015b: 314-322).

[...] no quiero  
marqueses, condes, ni duques,  
sino un pobre tan discreto,  
tan prudente, tan galán  
y tan firme caballero (Vega, *Las flores de don Juan*, ed. Sánchez Laílla, 2013: 305, vv.  
2415-2419).

Además, en el cierre el magnánimo don Juan, ya conde, perdona a su hermano vicioso y materialista las afrentas padecidas. En síntesis, en esta comedia, Lope exalta la virtud personal y el valor artístico simbolizado por las flores preciosas. Está claro que este manufacto no tiene nada que ver con el sistema de producción de bienes materiales, remitiendo en clave metafórica al amor genuino que une don Juan a la noble Hipólita. En todo caso, me parece oportuno observar que en la dimensión metateatral de la pieza las flores no son sino un símbolo del arte poético del Fénix, remitiendo, por ende, a un acto de autocelebración del mismo, hecho que resulta corroborado por la presencia en el texto dramático de un ataque polémico en contra de los malos poetas.

Con *El premio del bien hablar* (1624-1625) nos acercamos a la última fase de la producción del viejo Lope quien sigue sin ver realizadas sus aspiraciones palaciegas, pese a su fama y a sus servicios cortesanos. A nivel argumental el rótulo de la comedia remite al hecho de que don Juan, que es el primer galán, defendiendo a las damas en contra de don Diego reo de ofenderlas, merece como recompensa el matrimonio con su amada Leonarda que se anuncia al final de la obra. Las razones que llevan a don Diego a insultar a las mujeres que salían de misa en la puerta de la Magdalena –nos hallamos en Sevilla–, entre las cuales se halla la primera dama, se debe a que su hermano, don Pedro, se ha comprometido en matrimonio con la propia Leonarda la cual, al ser hija de un perulero rico, para él es indigna de ingresar en una familia de noble cuna. Si, por un lado, el motivo del indiano remite al tema de *La Dorotea*, por otro, don Juan conlleva el tema autobiográfico de la pobreza; en el cierre, el galán, dirigiéndose al suegro, reivindica su dignidad y la nobleza que la falta de recursos económicos no es capaz de menoscabar: «Honrad, señor, vuestro yerno / que, aunque pobre, tiene sangre / del conde de Andrada y Lemos» (Vega, *El premio del bien hablar*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1278). Ciertamente es que el matrimonio entre el protagonista y Leonarda no solo se basa en el sentimiento amoroso, sino que permite a cada cual compensar lo que no tiene: en efecto, la mujer aporta una rica dote y el varón una ilustre alcurnia.



En cuanto a la dimensión metateatral del texto dramático, don Juan, por lo visto, afirma pertenecer al linaje de Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal, marqués de Sarria y VII conde de Lemos, que el poeta había servido en sus años mozos, y que en la fecha de composición de la comedia está ya muerto. Además, en el acto intermedio, en una conversación con Feliciano, revela su identidad, diciendo: «Yo soy don Juan / de Castro y Portocarrero» (Vega, *El premio del bien hablar*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1266). Sus apellidos, como se ve, remiten de nuevo al marqués de Sarria y a otro aristócrata que Lope había frecuentado en el pasado, solicitando su amparo y mecenazgo en *Servir a señor discreto*. Diríase que, mediante dichas referencias onomásticas, el Fénix pretende recordar al público privilegiado sus antiguos servicios cortesanos para solicitar un nuevo y definitivo encargo, considerando que en 1625 la Junta de Reформación prohíbe la publicación en los reinos de Castilla de libros de diversión, es decir novelas y comedias, y que su primacía dramática se ve cada vez más puesta en tela de juicio por los pájaros nuevos. En este sentido, el rótulo de la comedia estaría aludiendo, tal vez, a su incansable espera del galardón tan anhelado. No parece secundario, a este respecto, que el texto dramático esté plagado de referencias anticulteranas. Por ejemplo, al final del acto intermedio, el criado Martín bromea diciendo: «miro grave y hablo culto» (Vega, *El premio del bien hablar*, ed. Sainz de Robles, 1991: 1269). En resumidas cuentas: Lope, que presume utilizar la lengua poética más adecuada para el castellano, condenando la oscura jerga de los gongoristas, a partir del título de la comedia pide en clave metateatral que se le reconozca el premio ambicionado.

Así, pues, a la luz de lo expuesto, diríase que en el teatro lopesco el tema de la pobreza resulta muy provechoso y funcional en un doble sentido: temático y metateatral. En el cierre de la obra, sea cual fuere el subgénero dramático, los galanes pobres reciben el reconocimiento y las dádivas proporcionales a sus méritos y virtudes, hallando en cada caso a un poderoso dispuesto a concedérselos. Mediante la elaboración del tema de *La Dorotea*, y el recurso a máscaras teatrales el Fénix consigue fácilmente relacionar dicho aspecto del desenlace a sus personales motivaciones autopromocionales, pero cabe reconocer que a lo largo y a lo ancho de su articulada carrera literaria las mismas no surten ningún resultado, dado que ni la Corte, ni los aristócratas que el poeta frecuenta en Madrid y en las capitales del poder periférico las toman en cuenta. Por lo que, Lope, muy al contrario de sus personajes de

comedia, experimenta en primera persona que en una sociedad estamental como la que le toca vivir no bastan las capacidades personales para compensar la falta de una patente de hidalguía o de riquezas materiales.

## Bibliografía

Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 76-106.

Bershas, Henry N., «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31 (1963), p. 109-117.

Case, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1975.

Cattaneo, María Teresa, «El juego combinatorio. Notas sobre “las comedias de secretario” de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (ed.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (9-11 de julio de 2002)*, Cuenca, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 177-190.

Cayuela, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14 (1995), p. 73-83.

Cornejo, Manuel, «La esclava de su galán (¿1626?). Nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 9 (2003), p. 195-210.

Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

Fernández, Jaime, «Tensión de valores (honor-riqueza) en *La prueba de los amigos* de Lope de Vega», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987), p. 109-119.

Froldi, Rinaldo, «Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de *La Dorotea* y *Las ferias de Madrid*», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981, p. 315-324.

Grilli, Giuseppe, «Virtudes públicas y privadas en unas comedias de secretario», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 1999)*, Madrid; Frankfurt a. M., Iberoamericana; Vervuert, 2001, p. 663-670.

Guarino, Augusto, «“La ingratitud vengada” de Lope de Vega ¿Un modelo de comedia?», *Etiópicas*, 3 (2007), p. 1-34.

Heiple, Daniel L., «“Lope furioso”», *The Modern Language Review*, 83/3 (1988), p. 602-611.

Hernández Valcárcel, Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, I, p. 481-494.

- López Navío, José, «*El entremés de los romances, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del Quijote*», *Anales Cervantinos*, 8 (1959-1960), p. 151-212.
- McGrady, Donald, «Further Notes on the Sources of Lope de Vega's *La prueba de los amigos*», *Hispanic Review*, 48/3 (1980), p. 307-317.
- McGrady, Donald, «El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope», *Cervantes*, 22 (2002), p. 125-128.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Belardo el furioso», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. II. Comedias de vidas de santos (continuación), pastoriles, mitológicas, de historia clásica y de historia extranjera*, Madrid, Santander, C.S.I.C., Aldus, 1949, p. 132-137.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Pobreza no es vileza», en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. VI. Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión) y comedias novelescas*. Accesible en línea: [http://www.larramendi.es/menendezpelayo/en/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100671&idCorpus=1000&resaltar\\_1=pobreza&resaltar\\_2=no&resaltar\\_3=es&resaltar\\_4=vileza](http://www.larramendi.es/menendezpelayo/en/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100671&idCorpus=1000&resaltar_1=pobreza&resaltar_2=no&resaltar_3=es&resaltar_4=vileza).
- Morby, Edwin S., «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, 18 (1950), p. 108-217.
- Morley, S. Griswold & Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Poteet-Bussard, Lavonne C., «*La ingratitud vengada* and *La Dorotea*: Cervantes and *La ingratitud*», *Hispanic Review*, 48/3 (1980), p. 347-360.
- Profeti, Maria Grazia, «Un escritor “moderno”: Lope de Vega», en Manfred Tietz & Marcella Trambaioli (ed.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, p. 345-357.
- Río Parra, Elena del, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Espéculo*, 13 (1999-2000). Accesible en línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero13/secretos.html>.
- Trambaioli, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en Kurt & Eva Reichenberger (ed.), *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2004, vol. I, p. 407-438.
- Trambaioli, Marcella, «Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, 96 (2006), p. 139-152.
- Trambaioli, Marcella, «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», en Esther Borrego Gutiérrez & Catalina Buezo Canalejo (ed.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 167-191.
- Trambaioli, Marcella, «Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanías», en Inmaculada Osuna & Eva Llergo (ed.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2010, p. 537-563.
- Trambaioli, Marcella, «“Aquí Senado se acaba...”: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en Giulia Poggi & Maria Grazia

Profeti (ed.), *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte Nuevo»*, Firenze, Alinea Editrice, 2011, p. 185-198.

Trambaioli, Marcella, «La resemantización en las tablas de un episodio del *Furioso*: el pastoral albergue», en Valentina Nider (ed.), *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, p. 99-128.

Trambaioli, Marcella, «*El amigo hasta la muerte* de Lope de Vega y *El gallardo español* de Miguel de Cervantes: entre intertextualidad y proyección biográfica», *Arte Nuevo*, 1 (2014), p. 106-129.

Trambaioli, Marcella, «El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo», en José Manuel Rico García & Pedro Ruiz Pérez (ed.), *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015a, p. 203-228.

Trambaioli, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros, 2015b.

Traver Vera, Ángel Jacinto, «El motivo del “dinero todopoderoso” en Quevedo: precedentes clásicos de la expresión “poderoso caballero es Don Dinero”», *Exemplaria*, 3 (1999), p. 37-50.

Trueblood, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The making of La Dorotea*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

Vega, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Comedias. Parte XI*, Barcelona; Madrid, PROLOPE, UAB; Gredos, 2012, vol. II, p. 1-175.

Vega, Lope de, *Belardo, el furioso*, en *Obras de Lope de Vega. XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, p. 61-115.

Vega, Lope de, *Las ferias de Madrid*, ed. David Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Barcelona; Lleida, PROLOPE, UAB; Milenio, 1998, vol. III, p. 1825-1967.

Vega, Lope de, *Las flores de don Juan*, ed. Luis Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Barcelona; Madrid, PROLOPE, UAB; Gredos, 2013, vol. II, p. 155-336.

Vega, Lope de, *La ingratitud vengada*, en *Obras de Lope de Vega*, VI, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1928, p. 457-487.

Vega, Lope de, *La pobreza estimada*, en *Obras de Lope de Vega*, XXX, *Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1971, p. 405-469.

Vega, Lope de, *Las pobrezas de Reinaldos*, ed. Teresa Barjau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Barcelona; Lleida, PROLOPE, UAB; Milenio, 2008, vol. I, p. 327-456.

Vega, Lope de, *Pobreza no es vileza*, en *Obras de Lope de Vega. XXVII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1969, p. 61-119.

Vega, Lope de, *El premio del bien hablar*, en *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, vol. I, p. 1249-1278.

Vega, Lope de, *La prueba de los amigos*, en *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, vol. I, p. 1415-1452.

Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia, 1975.

Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Barcelona; Madrid, PROLOPE, UAB; Gredos, 2012, vol. I, p. 759-918.