



Valor y recepción de la lírica cantable en las fábulas mitológicas de Lope de Vega

Gaston Gilabert¹

Accepted: 4 July 2021 / Published online: 7 August 2021
© The Author(s), under exclusive licence to Springer Nature B.V. 2021

Abstract

Although astonishment for the eyes and ears is one of the main features of mythological plays from the Spanish Siglo de Oro, this corpus of Lope de Vega has essentially been studied from the perspective of its sources, to determine the originality of the poet. This is due to the fact that the best examples of this genre, which stars pagan heroes and gods and clearly shows the baroque intention of enchanting the senses, belong to the playwrights from the second half of the seventeenth century. This paper explores the methodological challenges for philology that stem from the widespread silence of the stage directions in mythological plays of the Fénix. As such, it is generally unknown that many of the verses were in fact sung and thereby fulfilled important dramatic functions. In this way, the verses sung in the mythological fables of Lope de Vega are valuable; they show the evolution of the poetic-musical ingredient in the eight pieces that he wrote and that, after different tests and given the innovations that arrived from Florence, he wanted to keep within the premises of the *Arte nuevo*.

Keywords Siglo de Oro · Lope de Vega · Mythology · Plays · Music

Introducción

No cabe duda de que Lope de Vega es un autor transido de lírica tradicional.¹ Sin embargo, esta marca de identidad no supuso un impedimento para que practicase la más alta poesía, aunque sus detractores trataran de vedarle el terreno, solo reconociéndole habilidad para el estilo más bajo y sencillo. Cuando salía del territorio poético en cuyos dominios reinaba sin rival, se arriesgaba a recibir punzantes críticas, como le ocurrió al atreverse con la poesía épica de *La Dragonteá*, que Góngora

¹ Todavía sigue vigente el clásico estudio de Díez de Revenga (1983).

✉ Gaston Gilabert
gastongilabert@ub.edu

¹ Universitat de Barcelona, Barcelona, Spain

saludó con un paternalismo condescendiente. Para el cordobés, el Lope culto es un oxímoron, una estafa: «es relámpago chico: no me ciega./Soberbias velas alza: mal navega./Potro es gallardo, pero va sin freno»; en cambio, sí le atribuye la maestría en lo que considera poesía fácil, imitación de aquellos versos tradicionales que se cantaban en las aldeas y previos a las innovaciones del Barroco internacional: «La musa castellana bien la emplea/en tiernos, dulces, músicos papeles,/como en pañales niña que gorjea» (Góngora, 2019: vv. 6–11).

Lo mismo se predica de su poesía dramática, repleta de concesiones al vulgo y de atentados contra las poéticas clasicistas. En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope no solo no se esconde de su arte popularizante, sino que se enorgullece y se disculpa al mismo tiempo, e incluso no le importan los insultos de la élite intelectual que le excluye de la alta cultura: «me dejo/llevar de la vulgar corriente, adonde/me llamen ignorante Italia y Francia» (vv. 364–366). Entre otros motivos,² la realeza debió de encontrar en esta faceta *vulgar* que explotó el Fénix en su teatro una de las causas de exclusión para la candidatura de cronista real que siempre persiguió sin éxito. A finales del mismo siglo XVII, Francisco Bances Candamo, en calidad de dramaturgo oficial de Carlos II (1970: 56), valoraba de este bajo modo las obras dramáticas del primer Lope:

Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza. Ahí se hallarán *Los donaires de Matico*, donde está una mujer disfrazada, sirviendo de paje a su galán, con bien poca decencia en sus acciones y dichos, y me cansara en vano si trajera ejemplares de los argumentos y versos primeros de Lope, muy poco limados y reparados en todo, en aquella primera ruda infancia del tablado. (1970: 29–30)

Ni siquiera en el carácter sublime del género mitológico—en a cuanto materia, estilo y público elevado que se le presupone—Lope atemperó su gusto por introducir escenas indecentes según la mirada clasicista, burlas que rompen con lo trágico de las fábulas ovidianas, personajes graves que interpretan cancioncillas de tipo tradicional³ y graciosos que atentan contra el decoro, por ejemplo, desafiando en ocasiones a unos dioses demasiado humanos que son trasunto de la realeza. La *vulgarización* de la materia divina no debe interpretarse como una actitud de militancia iconoclasta, sino como un artificio literario que acerca el etéreo más allá a la materialidad cotidiana de los receptores, del mismo modo que ocurre en las primeras jornadas de sus comedias hagiográficas, en los poemas sacros en que utiliza un tono conversacional para dirigirse a Dios⁴ o en la prosa interrumpida por

² Por ejemplo, su falta de estudios superiores y su aura de inmoralidad lograda a partir de las polémicas públicas que cultivó. En este sentido ver Sánchez Jiménez (2018).

³ De acuerdo con el decimotavo precepto de Pellicer de Tovar, en su *Idea de la comedia de Castilla*, de 1635, los personajes graves no pueden ejecutar acciones indecentes en las tablas «como son comer en las tablas, desnudarse, cantar y otras que son para la graciosidad» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 271).

⁴ Véase, por ejemplo, «Dulce Jesús de mi vida», que originalmente publicó Lope de Vega (2013: 294–296) en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*.

cancioncillas de cuna que parecen dirigidas a sus hijos y son en realidad oraciones al niño Jesús.⁵

En efecto, la introducción de coplillas de arte menor incluso en los géneros y materias más graves es un rasgo diferencial de Lope en un recurso que bebe de los villancicos cantados del teatro quinientista y cristaliza, con una mayor imbricación en la trama, en la fórmula dramática más exitosa del Siglo de Oro. Ciertamente, y como señala Alborg, «apenas existe comedia suya que no acoja manifestaciones de esta lírica musical en forma de cantares populares» (1970: 232), elementos que poco después estudiaría Díez de Revenga (1983). Para la ejecución de este tipo de tonadas populares, muchas veces vinculadas a las labores del campo como la siega o la vendimia, no es necesaria la figura del campesino que a propósito del teatro lopesco estudiara Salomon (1965), sino que Lope aprovecha la atracción que ejerce la materia tradicional en toda índole de público para disponer esas melodías en los labios de los personajes del más alto rango, incluyendo aristócratas y dioses olímpicos. En virtud de la moda neotradicionalista que capitanea el Fénix en las tablas áureas, el rústico pastor no solo informa el personaje del gracioso, sino que se esconde también en el resto de personajes, a quienes ha cedido su voz y su acerbo poético-musical. Así, el arte menor de los villancicos y otras cancioncillas ha roto su cerco social y ha abandonado su humilde caracterización para colarse en todos los estratos sociales del mundo de la comedia y de la realidad de la que es espejo.

La marca de Lope consistente en conciliar elementos supuestamente incompatibles de lo considerado alta y baja cultura (Montesinos, 1969: 152–153) se aprecia en introducción de cantares humildes en contextos cortesanos.⁶ Un dato clave que arroja el análisis de la música vocal en sus comedias mitológicas es que la única estrofa que se canta en todas ellas es la popular seguidilla, algo que no ocurre en ninguno de los otros géneros dramáticos que cultivó, provengan de un universo imaginado o asido a un referente cotidiano, y ni siquiera en los situados en el ámbito rural protagonizados por personajes villanos. Lejos de la estricta verosimilitud y de la imitación erudita de las fuentes clásicas, le anima un ideal de variedad lúdica y una voluntad de actualizar y aclimatar un patrimonio de pocos a las costumbres tradicionales que conocen todos. Se quiere con ello significar que los mitos integrados en un sistema teatral que mezcla dioses, héroes y campesinos, quedan actualizados y nacionalizados, de manera que cualquiera de ellos pueda participar en la interpretación de cancioncillas populares, en las tretas de amor de acuerdo con la

⁵ Precisamente la vertiente de lírica de tipo tradicional y la humanización de la divinidad es lo que más valoró Montesinos de *Pastores de Belén*: «De Lope y muy de Lope es la ternura que todo el libro rebosa, y lo que conserva mayor interés, lo que vive aún con su frescura y lozanía prístinas son las numerosas letras, romancillos y seguidillas a la Virgen y al Niño. Es un niño el Jesús que Lope canta, un niño que tiene unos ojuelos tan bellos como los que dio Murillo a sus Bautistas y a sus Cristos infantiles. Un niño que tiene frío y sueño, que *llora de amor*, pero con lágrimas de niño, y al que Lope consuela y mece, con sus canciones de cuna que hubiera podido cantar a sus propios hijos» (Montesinos, 1969: 187). En este sentido véase también Carreño (2010: 11–58).

⁶ Esta característica debe enmarcarse en la estética de la variedad y de la mixtura de elementos contrarios que, «como otro Minotauro de Pasife/harán grave una parte, otra ridícula/que aquesta variedad deleita mucho; buen ejemplo nos da naturaleza/que por tal variedad tiene belleza» (Vega Carpio, 2016: vv. 176–180).

moda pastoril cortesana del momento y también en las alabanzas a los monarcas españoles del presente.

La lírica tradicional, lejos de ser accesoria, muchas veces influye en la concepción del personaje, algo que se ve claramente en *Adonis* y *Venus*, pues Lope de Vega necesita a una Venus representante del amor pasional para desarrollar el mito ovidiano, pero asimismo precisa de su concepción de madre para la introducción de los cantares populares que entrañan una de las más singulares marcas de identidad del dramaturgo. Cuando la homónima protagonista de *La Dorotea* canta el tono «Madre, unos ojuelos vi», por lo trillado del motivo folklórico, Gerarda dice «A ti sola te sufriera villancico que entrara con “madre” porque en fin la tienes» (2011: 139) y en *La niña de plata*, tras un cantar del mismo tema, el Músico reconoce que «sin niña y madre no hay letra» (1973: v. 2175). Así se entiende mejor la estrategia del Lope mitológico de insistir en la relación materno-filial de Venus y Cupido en los remansos líricos de *Adonis* y *Venus*, como los tonos que el niño—probablemente interpretado por una actriz—interpreta: «Por los jardines de Chipre,/madre, andaba divertido» (vv. 1229–1287)⁷ en la segunda jornada y «Cuando yo fuere fraile, madre» (vv. 2211–2242) al cierre de la pieza. Otros casos de música vocal asida a las fábulas mitológicas que tienen más que ver con el popularismo festivo de los cantarillos que con los asuntos y fuentes olímpicos son, por ejemplo, los tonos nupciales de *El marido más firme* (vv. 925–928) y de *El Amor enamorado* (vv. 2728–2731) y la maya que se canta en *El laberinto de Creta* (vv. 2297–2338), fiesta primaveral anualmente celebrada en aldeas y ciudades con gran fervor durante el Siglo de Oro, como recuerda satíricamente Quiñones de Benavente en el *Entremés de la maya*: «No sé por dónde vaya/que no tope una maya y otra maya./Maya aquí, maya allí ¡donoso talle!;/mayando está en Madrid cualquiera calle» (2001: vv. 63–66), y como vuelca a lo divino el mismo Fénix en el auto sacramental de *La maya* (2017c).

Tradición crítica y problemas metodológicos

En el marco de la oceánica obra de Lope y de los más de un millón de versos dramáticos que escribió, el análisis de la lírica cantable logra acotar el corpus y permite afinar el rigor en la interpretación sobre uno de los recursos más característicos del dramaturgo: el de la lírica tradicional cantada que introduce en todos los géneros. Este aspecto ha sido descuidado por la crítica filológica, que con frecuencia ha tildado la música en las comedias como un hecho meramente incidental, infravalorando la importancia que Lope concede al ingrediente sonoro, explicable en parte por la rica tradición poético-musical del momento y la estrecha relación que mantuvo con Palomares y con Blas de Castro.⁸ Lo cierto es que, a lo largo de toda su obra, en

⁷ Pueden consultarse también estos versos entre sus *Romances de juventud* (Vega Carpio, 2015b: 32).

⁸ En diversas ocasiones Lope alabó a los dos compositores, como por ejemplo en *La bella marmaridada*, que, a propósito de la música escénica, se dice: «Cantan y dan dulce guerra,/llevando el cielo en compás/los tonos de Juan Blas,/que es un ángel en la tierra» (1998: vv. 175–178) y de Palomares, que «fue músico excelente» (1998: v. 2356).

verso y en prosa,⁹ desparrama gran cantidad de canciones y alusiones musicales, por lo que no resulta descabellada la conjetura de que, al igual que su maestro Vicente Espinel, Lope también fuese poeta y músico—al menos, en su testamento de 1627 constan dos instrumentos musicales (Sánchez Jiménez, 2020: 159)—. Miguel Querol (1986: 11) asegura que durante la estancia del poeta en la Universidad de Alcalá «debió estudiar seriamente la música para poder obtener el título de Bachiller [...]. Por ello sus extensos conocimientos musicales trascienden a lo largo de toda su producción literaria».

En las epístolas que escribió al duque de Sessa, hay diversos detalles iluminadores a propósito de la cercanía de Lope con la música y sus artífices que la crítica ha pasado por alto. Por ejemplo, una carta de octubre de 1613 nos permite acceder a una estampa en que vemos al Fénix escribiendo unas líneas mientras su amigo Juan Blas de Castro canta en la misma estancia—«mientras escribía, estaba cantando» (Vega Carpio, 1989, I: 133)—, dato que aporta valiosa información acerca de las condiciones de trabajo del poeta y permite explicar por qué su talento creativo tenía siempre a mano un gran repertorio de cancioncillas. Los versos que dedicó a la muerte del compositor, en 1631, hablan asimismo de esa colaboración entre poesía y música (Vega Carpio, 2015a).

En otra carta posterior (Vega Carpio, 1989, I: 283), conecta rápidamente el tema sobre el que está disertando con un romance que ha escuchado cantar al mismo músico y transcribe sus versos al duque. Asimismo, da cuenta de lo bien que cantan Marta de Nevares y su hermana y de cómo él asistía a estos conciertos que se daban en su huerto particular, aunque más que el jardín de Lope por su voz «merecían el del paraíso» (Vega Carpio, 1989, II: 16).¹⁰ De 1628 es la misiva en que ofrece una breve relación de una máscara que se hizo en honor del rey, espectáculo que incluyó la interpretación de una coplilla de asunto mitológico para celebrar al monarca: «El Júpiter español,/a quien hoy Marte acompaña./¿qué tiene, que sale a España / cubierto de sombra el sol?». Lope no precisa la autoría de estos versos musicados, pero señala que a él le han hecho el encargo de glosarlos (Vega Carpio, 1989, II: 115) y es bien sabido que, a partir de breves refranes o estribillos de cuatro versos, las glosas lopescas podían constituir no solo extensos poemas líricos, sino también comedias de aproximadamente tres mil versos, como *El caballero de Olmedo*, *Por la puente*, *Juana*, *El galán de la Membrilla*, *Pedro Carbonero* o *Los comendadores de Córdoba*, entre muchas otras piezas teatrales donde la música vocal no solo está perfectamente engarzada con la trama argumental, sino que es el principio generador de su sentido.

Con todo, Morley y Bruerton (1968: 27) desdeñan las cancioncillas lopescas, tomándolas por meras «formas incidentales» y expulsándolas de su estudio sobre la

⁹ Junto a las referencias tópicas, Lope escribe disertaciones teóricas sobre la naturaleza y el origen de la música en la *Arcadia*, *El peregrino en su patria* y *Pastores de Belén*. Para un estudio sobre estas disquisiciones, véase Sánchez Jiménez (2020). En prosa hace también gala de sus conocimientos de teoría musical en *La Dorotea* (352) y en las dedicatorias iniciales a su maestro Vicente Espinel en *El caballero de Illescas* y al maestro de capilla Gabriel Díaz en *Carlos Quinto en Francia*.

¹⁰ En otras cartas Lope menciona esta virtud de Amarilis, e incluso transcribe sus cantarcillos en una carta probablemente de 1619 (1989, II: 32).

cronología de sus comedias. Para Stroud (1982: 76), es Calderón el primer dramaturgo español en introducir música interrelacionada con la trama, con pasajes cantados que, a diferencia del teatro anterior, ya han dejado de ser superficiales e incidentales. Por su parte, David M. Gitlitz (1980: 126) asegura que los intermedios líricos del teatro de Lope de Vega, con frecuencia coincidentes con los versos cantados, no guardan relación con el argumento dramático ni con el carácter de los personajes, línea que continúan Martínez Iniesta y Martínez Bennecker (2009: s.p.) al asegurar que dichas secuencias en *Adonis* y *Venus* «al carecer de función dramática» son «pasajes de indudable valor lírico y sin apenas relación con el argumento».

Contra este tipo de asertos, lo cierto es que las cancioncillas lopescas están siempre integradas en el argumento—aunque su vínculo opere a veces de un modo sutil y profundo—y cumplen una buena cantidad de funciones dramáticas.¹¹ Desde el convencimiento de que no existe música vocal totalmente incidental, sin ninguna relación con la trama, deberían rechazarse aquellas clasificaciones teóricas que establecen una dicotomía entre la música integrada y la música incidental en las tablas áureas.¹² En consecuencia, la línea de este estudio está en sintonía con la tesis que Vera Aguilera (2002: 74–75) a propósito de los versos cantados en las obras de Lope:

Los tonos polifónicos solían ser utilizados, entre otras cosas, para introducir algún elemento central dentro del relato, como augurio de algo importante que iba a ocurrir y para dar mayor verosimilitud a la obra [...]. Su participación, en todo caso, no era meramente incidental, sino que se integraba en el contexto dramático y temático de la obra.

En cuanto a la especificidad del ingrediente poético-musical en el teatro del Siglo de Oro con independencia del dramaturgo, su tradición libre de prejuicios peyorativos en los estudios filológicos es también reciente y queda aún mucho territorio virgen. Pedrell, a finales del siglo XIX se quejaba del abandono de este ámbito científico, hablando de «una curiosísima manifestación de cultura musical ignorada por completo hasta ahora» y confesando que «algo sabíamos, no mucho, a decir verdad, de la música religiosa del siglo XVII, pero ni una sola palabra de la teatral» (1897–1898, III: 6). Aunque la inserción de cancioncillas en sus obras dramáticas siempre se ha visto como una de las peculiaridades principales del poeta madrileño, el primer estudio sistemático sobre ellas para definir sus funciones no llegó hasta 1975 con la monografía de Gustavo Umpierre. En la introducción, empero, establece una serie de exclusiones del ámbito de su estudio (1975: 2) como son la comparación de variantes entre distintas versiones de las canciones que utiliza y los aspectos musicales de las mismas, pues se centra en los versos cantados en tanto que fragmentos de lírica tradicional utilizados en determinados momentos atendiendo a

¹¹ Umpierre (1975: 2) asegura que cada canción insertada en una comedia de Lope puede servir a más de seis funciones dramáticas al mismo tiempo.

¹² Estas clasificaciones pueden verse, por ejemplo, en Flórez (2006: 108–109) y en Caballero Fernández-Rufete (2003: 686).

distintas aplicaciones.¹³ No pudo ahondar en lo específicamente musical de las tablas áreas por la poca información disponible en ese tiempo, laguna que fue colmándose progresivamente a partir de los años ochenta, que trajeron un impulso renovado a los estudios poético-musicales con los trabajos de Louise K. Stein, Miguel Querol, José María Alín, Begoña Barrio Alonso, Lola Josa, Mariano Lambea y María Asunción Flórez. Con sus aportaciones, Umpierre hubiera podido desarrollar muchos aspectos que quedan apuntados en su monografía panorámica, que, por ejemplo, no distingue por géneros, ni ve lo característico de cada uno de ellos.

El principal escollo a la hora de abordar la música vocal en el teatro del Siglo de Oro es la escasez de partituras conservadas, de manera que para el investigador actual resulta muy difícil saber cuántos versos de cada pieza eran declamados y cuántos cantados, pues las fuentes literarias acostumbran o bien a no precisar absolutamente nada, o bien a referir de manera sucinta que algo se canta con una acotación genérica que no indica el principio y el fin de la canción, ni si los personajes implicados en la escena cantan parcial o totalmente sus intervenciones.¹⁴ Un ejemplo paradigmático es el de *Andrómeda y Perseo*, comedia mitológica de Calderón de la Barca, único caso de todo el teatro áureo en que se conserva, además del testimonio literario y de las partituras, una carta de Baccio del Bianco, que explica la puesta en escena, y un manuscrito de presentación de la comedia, que incluye toda la música vocal. La comparación entre la edición de la comedia y estos paratextos demuestra la falta de atención en el ingrediente poético-musical por parte de los editores literarios, centrados casi exclusivamente en los versos y solo de una manera irregular y parcial en las acotaciones y direcciones escénicas relativas a otras artes.

The musical details of the performances must have been worked out among the dramatist, the composer, and the musicians, or perhaps they were indicated on a separate memorandum but omitted in the subsequent publication of the play. We can suppose that the actors and musicians did not rely solely on the printed editions for later performances. (Stein, 1986: 36)

Por tanto, peca de ingenuidad el filólogo que, leyendo exclusivamente el texto literario de una pieza dramática, piense que así fue el espectáculo teatral y que puede reconstruir y comprender todos los elementos de la puesta en escena. La detección de versos cantados debe hacerse de manera indiciaria, por ejemplo, observando la reacción de otros personajes a la sospechosa intervención de uno de ellos, buscando correspondencias de esos mismos versos con textos ajenos donde sí consten acotaciones que indiquen que se trata de una canción, consultando repertorios de poesía musicada,¹⁵ atestiguando que se trata de un tono célebre o simplemente apreciando elementos de poesía de tipo tradicional, como la que forma parte de las investigaciones de Margit Frenk sobre la antigua lírica popular hispánica de los siglos XV a

¹³ Las canciones insertadas en sus obras teatrales estudiadas como lírica tradicional fueron después objeto de estudio por parte de Díez de Revenga (1983) y Blecua Perdices (2003).

¹⁴ A propósito de esta invisibilidad, véase Gilabert (2020).

¹⁵ Son especialmente útiles los compendios de Lambea (2014); Alín y Barrio Alonso (1997); y Stein (1993).

XVII. Ella misma asegura sobre los textos compendiados que «la gran mayoría de las composiciones que integran el Corpus eran cantadas; frecuentemente, además, iban asociadas al baile y acompañadas por instrumentos de percusión» (1987: XIX). La apatía de poetas y editores la evidencia Tirso de Molina en sus *Cigarrales de Toledo*, donde juzga molesto transcribir los versos que se cantaron en un espectáculo: «No pongo aquí—ni lo haré en las demás—las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro ni quebrar el hilo al gusto de los que le tuvieron en ir leyendo sucesivamente sus comedias» (1968: 77).

La búsqueda de una fórmula dramática

El corpus lopesco de comedias mitológicas,¹⁶ género del que se predica per se un especial fasto para el oído y para la vista, consiste en ocho piezas que van desde *Adonis y Venus*, de finales del siglo XVI, hasta *El Amor enamorado*, escrita durante la última década de su vida (Morley y Bruerton, 1968: 237 y 279), pasando por *El laberinto de Creta*, *La fábula de Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *La bella Aurora*, *El vellocino de oro* y *El marido más firme*. Teniendo en cuenta todos los indicios y cautelas, siendo consciente de que las representaciones teatrales contaron con la participación de más música que la que el editor literario apunta en las acotaciones de los testimonios literarios, puede certificarse la presencia de lírica cantable en siete de las ocho comedias mitológicas de Lope. A consecuencia de ello, *La bella Aurora*, comedia que no contiene ninguna marca explícita que ayude a determinar la existencia de tonos cantados, queda fuera del ámbito de este estudio. Es forzoso que queden también fuera las obras mitológicas hoy perdidas y que sabemos que el dramaturgo escribió, a juzgar por los títulos ofrecidos en *El peregrino en su patria*.¹⁷ A continuación se disponen cronológicamente las fábulas teatrales del Fénix y los incipits de los pasajes que probablemente¹⁸ constituyeron casos de música vocal, por orden de aparición.

Adonis y Venus (2017a)

«Triunfa la hermosura» (vv. 852–871)

«Por los jardines de Chipre» (vv. 1229–1287)

«Rapacillo lisonjero» (vv. 1847–1874)

«Soñaba yo que tenía» (vv. 1922–1943)*

«Mi ganado y mi cayado» (vv. 1956–1975)*

«Cuando yo fuere fraile, madre» (vv. 2211–2242)

¹⁶ Sobre este corpus, véase especialmente Oleza (1986); Ferrer Valls (1991); Martínez Berbel (2003); y Sánchez Aguilar (2010).

¹⁷ Sánchez Aguilar (2010: 26–30) aporta información relevante sobre estas comedias perdidas.

¹⁸ El asterisco indica que el carácter cantado de estos pasajes es dudoso. Si contase con versos cantados, *La bella Aurora* se ubicaría cronológicamente entre *Las mujeres sin hombres* y *El vellocino de oro*.

El laberinto de Creta (2017b)

«Mala noche me han dado celos» (vv. 1650–1660)

«Soñaba que un pardo azor» (vv. 1674–1679)*

«Hicieron a Venus maya» (vv. 2297–2338)

La fábula de Perseo (2017d)

«Con la fuerza del oro» (vv. 151–154)

«Verdes montes de Acaya» (vv. 979–1030)*

«Esta fuente milagrosa» (vv. 1781–1816)

Las mujeres sin hombres (2017e)

«No es posible que el fruto» (vv. 1323–1358)

El vellocino de oro (2007)

«Ya son mundos las almas» (vv. 230–237)

«A quien el mar perdona» (vv. 331–350)

«Apacibles prados» (vv. 531–534)

El marido más firme (1999)

«Zagalas del valle» (vv. 357–368)

«Desposado dichoso» (vv. 925–928)

El Amor enamorado (2006)

«A la gala de Febo» (vv. 815–826)

«Vivan Febo y Diana» (vv. 2728–2731)

Un análisis comparativo revela que Lope de Vega introduce entre dos y tres canciones de media en cada fábula mitológica (Fig. 1). Los extremos están representados por los casos anómalos de *Adonis* y *Venus*, por exceso, y de *La bella Aurora*, por defecto. Asimismo, el número de tonos evidencia dos fases: en primer lugar, una tendencia decreciente que va desde la comedia más musical hasta la total supresión de canciones y, en segundo lugar, un ascenso hasta la estabilización en la media de las dos o tres canciones por comedia. Nótese que sus tres últimas piezas, *El vellocino de oro*, *El marido más firme* y *El Amor enamorado*, contienen tres, dos y dos tonos, respectivamente—aunque un mismo tono, «A la gala de Febo», suene en dos jornadas distintas en la última comedia—, con unos valores que vuelven a la «normalidad» de *El laberinto de Creta* y *La fábula de Perseo*. Da la impresión de que el Fénix hubiera tardado en hallar la fórmula poético-musical adecuada para el género espectacular de las fábulas mitológicas, en un compromiso entre el fasto cortesano y los condicionantes del teatro de corral. En definitiva, cinco de ocho comedias se

sitúan en la misma franja de dos-tres canciones, que destaca claramente como tendencia de valores normales.

Para calibrar el carácter musical de una comedia es insuficiente realizar el cómputo de tonos que aparecen, pues se hace necesario considerar también cuántos versos cantados tiene cada uno de ellos (Fig. 2), de lo contrario, estaríamos igualando un largo pasaje de diálogos cantados con un dístico esporádico. La comparación entre ambas informaciones arroja importantes resultados: si bien la tendencia a la baja desde *Adonis* y *Venus* es similar, observamos que no hay tanta diferencia entre esta y las dos siguientes, *El laberinto de Creta* y *La fábula de Perseo*. El carácter musical de la primera está diseminado en una multitud de breves escenas, mientras que en las dos siguientes, contando con un número parecido de versos cantados, prefiere una concentración en tonos más extensos. Por otra parte, vemos que, a diferencia del gráfico anterior, aquí jamás se recuperan los valores anteriores, sino que, si hablamos de la búsqueda de una fórmula dramática vinculada al Arte nuevo, esta pasaría por la reducción de versos cantados hasta aproximadamente un tercio. Por tanto, si excluimos *La bella Aurora* del siguiente gráfico—pues no tendría sentido entrar en el número de versos de sus canciones, al no tener ninguna—, podríamos hablar de tres fases en el descenso: las escritas entre 1597 y 1615—*Adonis* y *Venus*, *El laberinto de Creta* y *La fábula de Perseo*—, seguida por una segunda fase, constituida por *Las mujeres sin hombres* y *El vellocino de oro*, de entre 1613 y 1618, y, finalmente, la última, con una media de diecisiete versos cantados, formada por *El marido más firme* y *El Amor enamorado*, que escribiría Lope después de 1620 y hasta su muerte. Recuérdese además que, en esta tercera fase, de evidente disminución de valores, estaría *La bella Aurora*, sin canciones y escrita probablemente entre 1620 y 1625 (Morley y Bruerton, 1968: 291), por lo que, de incluirla en el cómputo, la media de esta última época quedaría mermada hasta los once versos cantados, aproximadamente.

En síntesis, a pesar de la clara preferencia por la inclusión de entre dos y tres tonos por comedia, no puede hablarse de una predilección en cuanto a número de versos cantados, sino de un constante descenso, coincidente con el desvanecimiento de las ilusiones del dramaturgo en relación con la obtención de un cargo en la corte, pero probablemente también con la creciente conciencia de que el nuevo género operístico, que practicaría en *La selva sin amor*, es el mejor espacio para el lucimiento vocal en detrimento de la comedia. Los más de cincuenta versos cantados no se verán después de 1615 en ninguna de sus siguientes comedias mitológicas, y, a partir de 1618, no habrá ejemplar del género que supere los veinte versos musicados.

En todo caso, y teniendo en cuenta la totalidad de las obras con música vocal, estamos hablando de unos valores medios aproximados de entre treinta y cuarenta y seis versos cantados, valor solo representado por la segunda fase, es decir, por *Mujeres sin hombres* y *El vellocino de oro*. Estas dos obras son muy cercanas en este aspecto—con treinta y seis y treinta y dos versos cantados respectivamente—, aunque distantes en el número de tonos, pues la primera solo cuenta con una canción, mientras que en la segunda son tres las que se cantan. Curiosamente, tanto *Adonis* y *Venus* como *El vellocino de oro*, dos piezas concebidas para el más alto nivel cortesano, tienen la característica común de preferir una distribución de la materia poético-musical en diversos cuadros que la concentración de versos

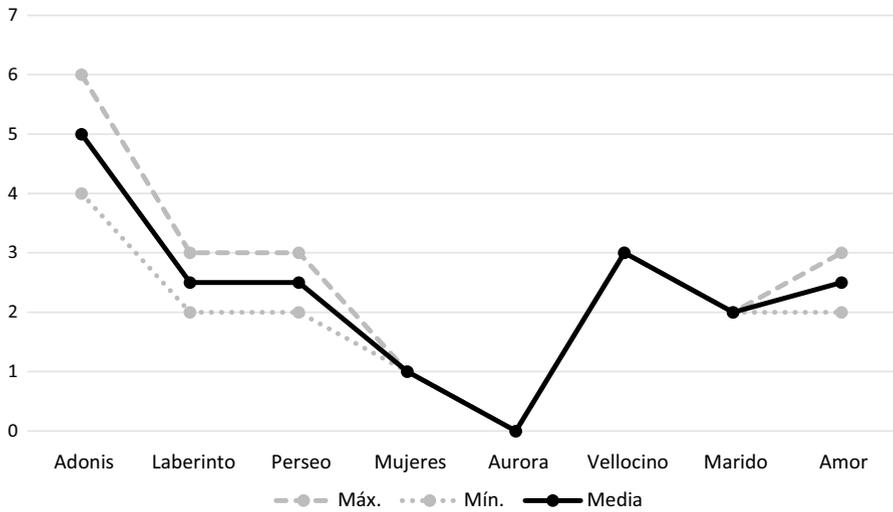


Fig. 1 Número de tonos por comedia

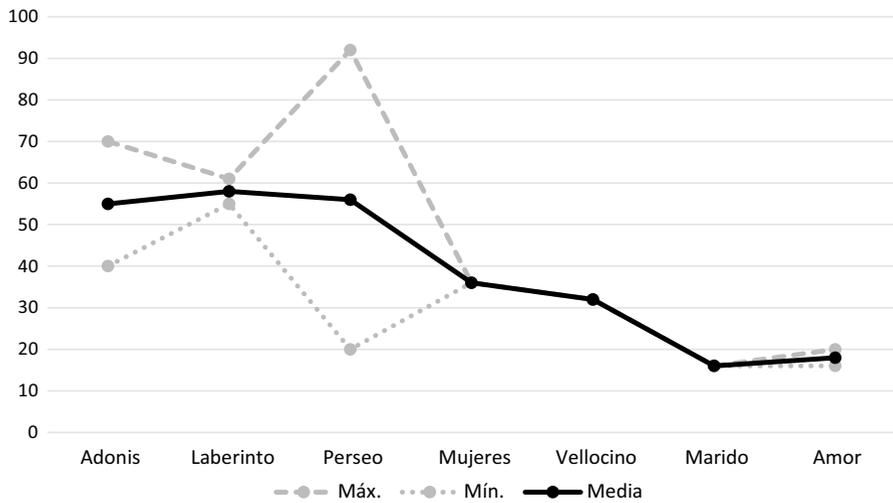


Fig. 2 Número de versos cantados

cantados en pocas canciones. Los datos de este trabajo revelan una característica que debería tenerse en cuenta en los debates sobre el teatro áulico, pues el énfasis en la música vocal en relación con determinadas estrategias dramáticas y la organización en cuadros líricos de mayor o menor extensión, dan fe de una mirada más puesta en la corte que en el corral o viceversa.

Si en vez de los términos absolutos del número de versos cantados se tiene exclusivamente en cuenta su valor proporcional al total de versos de cada comedia, el

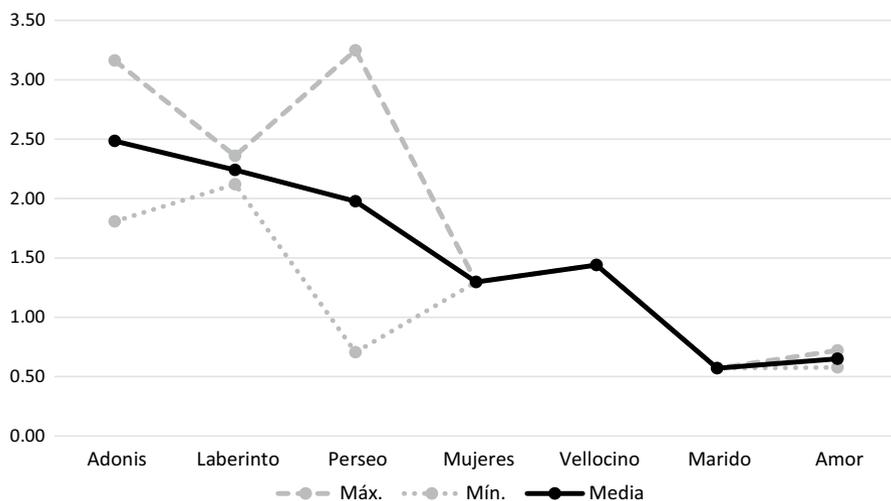


Fig. 3 Porcentaje de versos cantados

resultado es análogo al anterior, aunque el descenso resulta más pronunciado (Fig. 3). Obsérvese cómo la relativa igualdad de las tres comedias de la primera fase aquí se quiebra ligeramente para dar inicio a la disminución progresiva del elemento poético-musical. El dato más llamativo aquí sería el pico que supone *El vellocino de oro* respecto a la comedia anterior, no teniendo aquella más versos cantados que esta, resultado fácilmente explicable porque la fábula dedicada al toisón solo cuenta con dos jornadas y no con las tres habituales, por tanto, el número inferior de versos de esta comedia en comparación con el resto de corpus altera los valores porcentuales.

Esta evolución solo se aplica a las cancioncillas en este noble género dramático y no en otras sedes donde podrían compararse las relaciones entre literatura y música. Por ejemplo, si tomamos las digresiones musicales contenidas en la prosa lopesca de *Arcadia*, *El peregrino en su patria* y *Pastores de Belén*, estudiadas por Sánchez Jiménez (2020: 173), se aprecia que el interés de Lope por la teoría musical fue creciendo en la complejidad de las fuentes y en la cantidad de espacio que le dedicó en sus obras.

En cuanto a la distribución de los elementos poético-musicales a lo largo de las jornadas, también pueden observarse tendencias uniformes en distintas fases de su producción dramática, tanto en número de tonos como en número de versos cantados, y una indiscutible línea evolutiva que empuja los versos cantados desde las terceras jornadas hasta las primeras. En sus dos obras iniciales Lope de Vega ensaya una estrategia idéntica que no va a repetir nunca más en sus futuras comedias mitológicas: *Adonis* y *Venus* y *El laberinto de Creta* dejan libre de canciones la primera jornada y agrupan toda la música vocal en las dos últimas. Así, el tono «Hicieron a Venus maya» de la fábula de Teseo, que con sus cuarenta y cuatro versos constituye una de las canciones más extensas de todo corpus dramático lopesco, es ubicada en la tercera jornada. En la siguiente pareja de comedias, *La fábula*

de *Perseo* y *Las mujeres sin hombres*, se aprecia un avance progresivo del material poético-musical, cuyo hábitat predilecto ha pasado claramente de la tercera a la segunda jornada, de manera que en la fábula de las Amazonas solo hay música en este segmento del medio. Siguiendo el hilo cronológico, en la siguiente pareja de comedias, *El vellocino de oro* y *El marido más firme*, es notorio que el desplazamiento se ha extremado todavía más y la música vocal se canta exclusivamente al inicio de las comedias—la primera jornada y la loa en el caso de la fábula de Jasón—. El equilibrio en la distribución de los tonos solo se da en una ocasión, concretamente en su última pieza mitológica, *El Amor enamorado*, pues se interpreta una canción en cada una de las jornadas. No obstante, el cómputo de versos cantados demuestra que esta última comedia sigue la tendencia de las dos anteriores al privilegiar el inicio de la obra como espacio predilecto para el canto, ya que es en la primera jornada donde se encuentra la mayoría de versos cantados, dieciséis, frente a los cuatro que se cantarían en la segunda y que se cantan en la tercera jornada, respectivamente.

En consecuencia, parece evidente que, a lo largo de la carrera dramática dedicada al género mitológico, Lope de Vega se fue dando cuenta de que la importancia del fasto para el oído no podía concentrarse al final, sino que debía desplazarse a un momento anterior, razón por la cual, tras *El laberinto de Creta*, vacía la tercera jornada de canciones en sus cuatro comedias siguientes. En estas se aprecia una evolución que va desde el privilegio de la segunda jornada en *La fábula de Perseo* y en *Las mujeres sin hombres*—comedia donde se canta una gran cantidad de versos, treinta y seis, pero todos ellos en la jornada central— hasta el avance radical que supone ubicar exclusivamente los versos cantados al inicio de las comedias que siguen, *El vellocino de oro* y *El marido más firme*. Finalmente, *El Amor enamorado* constituye un caso raro de ponderación, puesto que es la única de todo el corpus de comedias mitológicas en disponer música vocal en cada una de las jornadas, aunque sigue la tendencia de la última fase de su producción en el género al preferir la jornada inicial para delinear la más extensa escena poética-musical de la pieza.

Conclusiones

Las comedias mitológicas de Lope han sido estudiadas desde una perspectiva filológica con especial hincapié en la relación entre tradición y originalidad respecto a las fuentes clásicas, principalmente su deuda con las *Metamorfosis* ovidianas y sus versiones áureas (Martínez Berbel, 2003; Sánchez Aguilar, 2010). Sin embargo, no existe ningún estudio monográfico dedicado a este corpus desde el punto de vista de la música o del carácter espectacular en general,¹⁹ dato que llama poderosamente la atención por ser esta una característica central del género mitológico. Dentro del fasto cortesano propio de la dramatización de las fábulas olímpicas, son las máquinas, tramoyas y otras estrategias encaminadas a provocar el encanto de los ojos

¹⁹ Sí contamos con artículos dedicados al carácter espectacular y musical de alguna comedia en concreto, notoriamente a propósito de *El vellocino de oro* (2007). Véanse Reyes Peña (2000) y Pacheco Costa (2009).

lo que más ha atraído a los críticos, en contraposición al encanto dirigido al oído, cuyos recursos solo han sido estudiados de manera panorámica, a propósito del Lope comediógrafo, con independencia del género dramático.²⁰ La reivindicación de una mayor atención científica hacia el vínculo entre las fábulas mitológicas de Lope y el elemento sonoro no es fortuita, pues en la Europa del tránsito entre los siglos XVI y XVII en que vivió el Fénix la música escénica experimentó una revolución sin igual y la invención de la ópera estuvo vinculada desde el principio a la investigación sobre el teatro y la música de la antigüedad, a través de dramatizaciones modernas sobre los mitos clásicos, como atestiguan los protagonistas de las primeras óperas italianas, Dafne, Eurídice, Orfeo y Céfalo, todos ellos también personajes dramáticos del Lope mitológico.

Si entendemos la evolución de los géneros literarios como un diálogo entre forma y contenido,²¹ podríamos advertir que el creciente interés por las fábulas ovidianas²² en los albores de la Edad Moderna y el paralelo desarrollo de la expresión musical terminarán por hacer estallar el molde de la comedia, fenómeno perceptible por el nacimiento de géneros dramáticos híbridos como la zarzuela, la fiesta barroca y la ópera. Con la música todavía insertada en las comedias mitológicas del Siglo de Oro, estamos ante un momento de encrucijada en que Lope de Vega ensaya fórmulas que eviten la disgregación del marco de la comedia nueva que pasan por contener el protagonismo de los dioses y del canto sin que por ello tenga que renunciar a satisfacer a un público exigente que quiere ser seducido a través de los sentidos. De ahí que el Fénix realice concesiones a la música vocal sutiles y limitadas pero constantes, pues prácticamente todas sus fábulas míticas contienen versos cantados, algo que no puede afirmarse del resto de los géneros que cultivó.

Se trata de una batalla estética destinada al fracaso, pues la comedia mitológica era un lecho de Procusto: ni se ajustaba plenamente a las demandas comerciales del corral, ni a los designios de vanguardia de la élite cortesana. La clase dirigente va a preferir y fomentar sobre las tablas formas más afines al virtuosismo musical, en las que el canto despliegue todo su potencial.²³ Es aquí donde se inserta la primera ópera española, *La selva sin amor*, de 1627, con libreto de Lope de Vega, a partir de la que cabe preguntarse por el contexto que pudo generar tal innovación durante el reinado de los Austrias, que no se repetiría hasta 1660 con *La púrpura de la*

²⁰ Para la música en el teatro de Lope, los títulos más relevantes son los de Umpierre (1975); Querol (1991); y Alín y Barrio Alonso (1997).

²¹ En su tesis doctoral Szondi (2011) aplica este método al teatro de los siglos XIX y XX, pero su análisis formalista permite una reflexión diacrónica.

²² Cabe destacar el papel de mitógrafos áureos como Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. Asimismo, deben tenerse en cuenta las cuatro versiones castellanas de las *Metamorfosis* realizadas durante el Siglo de Oro, sean estas completas o incompletas, por Sánchez de Viana, Bustamante, Sigler y Mey.

²³ A propósito de la primacía de la poesía sobre la música en el teatro del Siglo de Oro, Stein (1986: 31) afirmó que «Music was exploited as an expressive and structural resource, but music's power was controlled and only unleashed for certain calculated dramatic effects. The primacy of the text could not be usurped by music. This restriction on the use of music was an obvious impediment to the development of Spanish Baroque opera».

rosa de Calderón de la Barca.²⁴ Por esta realización única de Lope en un corpus de centenares de piezas teatrales, el poeta parece ser consciente de la incompatibilidad del arte nuevo que practicaba con un espectáculo como la ópera, donde quedarían difuminadas las características de su dramaturgia y se dinamitaría la profunda conexión con un público transversal, pues ni siquiera en tiempos de Calderón la «cólera española»²⁵ parece que podía sufrir una comedia enteramente cantada.

En suma, este breve trabajo, más allá de mostrar la evolución de los elementos poético-musicales en las comedias mitológicas de Lope de Vega, pretende contribuir a vencer los prejuicios de aquellos críticos que por defecto o por exceso valoran la lírica cantable en este género. Entre los primeros estarían los filólogos y editores que solo tienen en cuenta las acotaciones para determinar si un pasaje es cantado o declamado, sin atender a otras evidencias como los repertorios de canciones, de modo que al no saber que se encuentran ante un tono célebre, tienden a minusvalorar la importancia de lo musical en el teatro de la temprana modernidad. Por otra parte, estarían aquellos críticos que sobreestiman la importancia de lo sonoro, sobre todo en las fábulas dramáticas de tema mitológico, y que las consideran directamente óperas, como hicieran Menéndez Pelayo o Morley y Bruerton. La realidad demuestra que Lope, incluso en sus piezas más fastuosas y después de distintas probaturas, optó por un camino de moderación apreciable tanto en la cantidad de versos cantados como en el número total de canciones por comedia. Asimismo, privilegió la lírica cantable al inicio de sus comedias en detrimento de las últimas jornadas, espacios en los que prefirió concentrar las gestas heroicas provenientes de las historias de la Antigüedad. Estos datos imponen unas coordenadas poético-musicales para el teatro mitológico de Lope que no se alejan de las del Arte Nuevo que practicó a propósito de otros géneros, en un equilibrio que se rompería en la segunda mitad del siglo XVII con las piezas mitológicas de dramaturgos como Calderón de la Barca y Bances Candamo²⁶ junto con sus continuadores en el Barroco tardío del siglo ilustrado.

Referencias

- Alín, J. M., & Barrio Alonso, B. (1997). *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Tamesis Books.
- Alborg, J. L. (1970). *Historia de la literatura española. Tomo II*. Gredos.
- Bances Candamo, F. (1970). *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. D.W. Moir (ed.). Tamesis Books.
- Becker, D. (1987). *La selva sin amor*, favola pastorale, ilustración de las teorías de Doni. *Revista de Musicología*, X(2), 517–527.
- Blecua Perdices, J. M. (2003). Las canciones en el teatro de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega*, 9, 11–174.

²⁴ Para profundizar en *La selva sin amor* desde la perspectiva del desarrollo operístico italiano y su introducción en España, véanse Becker (1987) y Profeti (1999).

²⁵ La expresión es de Calderón de la Barca en el diálogo entre Vulgo y Tristeza de *La púrpura de la rosa* (1990: vv. 424–432).

²⁶ Para un estudio sobre la música en las comedias de Calderón y Bances Candamo, véanse, respectivamente Querol (1981) y Gilabert (2017).

- Caballero Fernández-Rufete, C. (2003). La música en el teatro clásico. En J. Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro* (pp. 677–716). Gredos.
- Calderón de la Barca, P., & Torrejón y Velasco, T. de (1990). *La púrpura de la rosa*. Á. Cardona, D. Cruickshank & M. Cunningham (eds.). Reichenberger.
- Carreño, A. (2010). Introducción. En L. de Vega, *Pastores de Belén*. A. Carreño (ed.) (pp. 11–58). Cátedra.
- Díez de Revenga, F. J. (1983). *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*. Universidad de Murcia.
- Ferrer Valls, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Tamesis Books.
- Flórez, M. A. (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. ICCMU.
- Frenk, M. (1987). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. Castalia.
- Gilabert, G. (2017). *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo*. Academia del Hispanismo.
- Gilabert, G. (2020). En busca de la voz perdida: el verso cantado en el teatro del Siglo de Oro. En J. M. Díez Borque & E. Di Pinto (eds.), *Investigaciones del teatro clásico español: lagunas y nuevas aportaciones* (pp. 73–88). Visor.
- Giltitz, D. M. (1980). *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega*. Albatros Hispanófila.
- Góngora, L. de (2019). *Sonetos*. J. Matas Caballero (ed.). Cátedra.
- Lambea, M. (2014). *Nuevo incipit de poesía española musicada*. Digital CSIC. En línea: <http://digital.csic.es/handle/10261/161469?locale=en>
- Martínez Berbel, J. A. (2003). *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Fundación Universitaria Española.
- Martínez Iniesta, B., & Martínez Bennecker, J. B. (2009). Los intermedios líricos en *Adonis* y *Venus* de Lope de Vega. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 43, s.p.
- Montesinos, J. F. (1969). *Estudios sobre Lope de Vega*. Anaya.
- Morley, S. G., & Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Gredos.
- Oleza, J. (1986). *Teatros y prácticas escénicas*. 2 vols. Tamesis Books.
- Pacheco Costa, A. (2009). “Para que descansen con alguna música”. Función musical en *El vellocino de oro* de Lope de Vega. En M. G. Profeti (ed.), *Commedia e musica tra Spagna e Italia*. Tomo VI (pp. 95–118). Alinea.
- Pedrell, F. (1897–1898). *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Canuto Berea y Cía.
- Profeti, M. G. (Ed.). (1999). *La selva sin amor*. L. de Vega Carpio. Alinea Editrice.
- Querol, M. (1981). *La música en el teatro de Calderón*. Diputació de Barcelona/Institut del Teatre.
- Querol, M. (1986). *Cancionero musical de Lope de Vega, I. Poesías cantadas en las novelas*. CSIC.
- Querol, M. (1991). *Cancionero musical de Lope de Vega, III. Poesías cantadas en las comedias*. CSIC.
- Quiñones de Benavente, L. (2001). *Entremés de la maya*. En *Entremeses completos I. Jocoseria*. I. Arellano, J. M. Escudero & A. Madroñal (eds.) (pp. 367–378). Iberoamericana/Vervuert.
- Reyes Peña, M. de los (2000). Una fiesta teatral en la Corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega. II. Texto y espectáculo. En M. G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber*. Tomo II (pp. 217–251). Alinea.
- Salomon, N. (1965). *Recherches sur le thème paysan dans la Comedia au temps de Lope de Vega*. Féret et fils.
- Sánchez Aguilar, A. (2010). *Lejos del Olimpo. El Teatro Mitológico de Lope de Vega*. Universidad de Extremadura.
- Sánchez Escribano, F., & Porqueras Mayo, A. (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Gredos.
- Sánchez Jiménez, A. (2018). *Lope. El verso y la vida*. Cátedra.
- Sánchez Jiménez, A. (2020). Orfeo, Anfión, Tubal: la música y sus inventores en tres disquisiciones musicales de Lope de Vega (*Arcadia, El peregrino en su patria, Pastores de Belén*). En F. Pancorbo y S. León (eds.), *La palabra en cadencia: la visión de la literatura desde la música (siglos XVI y XVII)* (pp. 157–180). Reichenberger.
- Stein, L. K. (1986). La plática de los dioses. En P. Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo* (pp. 13–92). Reichenberger.
- Stein, L. K. (1993). *Songs of mortals, dialogues of the gods: Music and theatre in seventeenth-century Spain*. Clarendon Press.
- Stroud, M. D. (1982). Stylistic considerations of Calderón's opera librettos. *Critica hispánica*, 4(1), 75–82.

- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*. G. Garrido (ed.). Dykinson.
- Tirso de Molina (1968). *Cigarrales de Toledo*. Espasa-Calpe.
- Umpierre, G. (1975). *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*. Tamesis Books.
- Vera Aguilera, A. (2002). *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el “Libro de Tonos Humanos” (1656)*. Institut d’Estudis Ilerdencs.
- Vega Carpio, L. de (1973). *La dama boba. La niña de plata*. Espasa-Calpe.
- Vega Carpio, L. de (1989). *Epistolario*. A. G. de Amezáa (ed.). Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (1998). *La bella malmaridada*. E. Querol (ed.). En S. Iriso (ed.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*. Tomo II (pp. 1175–1389). Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vega Carpio, L. de (1999). *El marido más firme*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ed. digital de L. M. Romeu (ArteLope). En línea: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0726_EIMaridoMasFirme.php
- Vega Carpio, L. de (2006). *Comedias de La Vega del Parnaso, III. El Amor enamorado*. E. Ioppoli (ed.). Alinea Editrice.
- Vega Carpio, L. de (2007). *El vellocino de oro*. M. G. Profeti (ed.). Reichenberger.
- Vega Carpio, L. de (2011). *La Dorotea*. D. McGrady (ed.). Real Academia Española.
- Vega Carpio, L. de (2013). *Poesía selecta*. A. Carreño (ed.). Cátedra.
- Vega Carpio, L. de (2015a). *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*. F. B. Pedraza (ed.). En F. B. Pedraza & Pedro Conde (eds.), *La vega del Parnaso*. Tomo II (pp. 149–176). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vega Carpio, L. de (2015b). *Romances de juventud*. A. Sánchez Jiménez (ed.). Cátedra.
- Vega Carpio, L. de (2016). *Arte nuevo de hacer comedias*. F. B. Pedraza & Pedro Conde (eds.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vega Carpio, L. de (2017a). *Adonis y Venus*. M. Blanco & F. Joannon (eds.). En F. d’Artois & L. Giuliani (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*. Tomo I (pp. 213–380). Gredos.
- Vega Carpio, L. de (2017b). *El laberinto de Creta*. S. Boadas (ed.). En F. d’Artois & L. Giuliani (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*. Tomo II (pp. 3–134). Gredos.
- Vega Carpio, L. de (2017c). *La Maya. El viaje del Alma*. J. M. Escudero Baztán (ed.). En I. Arellano (ed.), *Autos sacramentales completos de Lope de Vega* (pp. 24–123). Reichenberger.
- Vega Carpio, L. de (2017d). *La fábula de Perseo*. R. Béhar (ed.). En F. d’Artois & L. Giuliani (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*. Tomo I (pp. 821–1003). Gredos.
- Vega Carpio, L. de (2017e). *Las mujeres sin hombres*. G. Gómez Sánchez-Ferrer & O. García Fernández (eds.). En F. d’Artois & L. Giuliani (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*. Tomo I (pp. 679–820). Gredos.

Publisher’s Note Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.