

TEATRO Y EMBLEMÁTICA: FAVILA Y LOS MODELOS DE GOBERNANTES EN EL TEATRO HISTÓRICO DE LOPE DE VEGA

Florencia Calvo
Universidad de Buenos Aires

I Introducción

Dentro de la totalidad de la producción de Lope hay un gran número de obras que se incluyen bajo el sintagma teatro histórico. Sin entrar en la delimitación de este concepto, por demás compleja y a la que he dedicado trabajos anteriores, solo me interesa señalar que todas estas obras funcionan siguiendo un fuerte presupuesto de intertextualidad, de diálogo entre textos que no necesariamente implica la relación directa entre la historia y la ficción sino la interacción constante y coherente entre prácticas discursivas disímiles como crónicas, leyendas, romances, textos literarios, otros textos dramáticos, etc. De este modo un acercamiento a estas piezas deberá tener en cuenta sus modos de apropiarse de los pretextos que les dan origen para establecer las características ideológicas que las conforman.

Podemos afirmar que estas son las líneas de lectura que la crítica desarrolla actualmente para desentrañar los significados de las obras de tema histórico haciendo hincapié en todos estos aspectos dialógicos que añaden sentidos en todos los niveles que configuran la obra teatral.

Es, por ejemplo, la actitud que vemos en las consideraciones de Joan Oleza (1997) acerca del teatro de Lope de Vega y es también la impronta que tiñe los análisis de las obras históricas editadas por el grupo pro-Lope pero también los acercamientos del neohistoricismo. En síntesis: escuchar en la obra teatral otras voces provenientes de otros textos y de otros discursos en pugna para poder delimitar a partir de allí los modos ideológicos que ellas plantean.

Un acercamiento de estas características no significa, de ningún modo, un retorno al concepto historicista y positivista de fines del siglo XIX, fácilmente releuable en las *Observaciones preliminares* de Marcelino Menéndez Pelayo (ed. 1949) a las comedias sobre historia de España. En dichas observaciones ciertos juicios de valor acerca de las

obras se basan en su mayor o menor acercamiento a las crónicas, con lo cual no suponen una apertura hacia el dialogismo y la plurisignificación de estos tipos de dramas, sino que, por el contrario, apuntan hacia una visión monológica en la que la poesía solo funciona como transmisora de la historia.

Si por el contrario, reconocemos las obras de tema histórico como lugares de confluencia de variados entramados discursivos, los pre-textos que les darían origen pueden ser reformulados, resignificados y utilizados en función de mecanismos constructivos que atiendan a problemas específicos como características genéricas, de armado de los personajes, etc.

En este caso particular me interesa detenerme en un aspecto intertextual al que no había atendido anteriormente, me refiero a la presencia de la emblemática como trasfondo de algunos dramas históricos. El teatro ha sido objeto de lecturas de este tipo desde las consideraciones de José Antonio Maravall (1990) hasta los acercamientos de Víctor Dixon (1993) o de Frederic de Armas (1995). Es evidente que esta relación entre teatro y emblemática se facilita dado el carácter particularmente plurisignificativo del teatro que, en cierto aspecto, opera de modo similar al de los emblemas. (Revueltas, 2003) Por su parte, en los dramas histórico la crítica ha percibido también que:

La emblematicidad de los personajes y del argumento tiene que ver con el paradigma histórico y/o doxístico utilizado como ejemplo en el doble sentido de caso histórico o cuasi histórico ilustrado y de aviso o proposición didáctica dirigidos al extratexto, a los enunciatarios, porque el paradigma histórico o cuasihistórico elegido revela connotativamente la cosmovisión lopesca de reverencia a la autoridad monárquica. (Gambetta Chuk, 2003: 227-228)

No debemos olvidar tampoco que un tipo especial de dramas históricos, aquellos que tratan leyendas genealógicas ofrecen un despliegue más importante de lecturas iconográficas, ya no tan relacionadas con la emblemática sino con postulados de la heráldica como por ejemplo los análisis de *El primero Benavides*, de los que da cuenta Silvia Iriso (1995) en su introducción a la edición crítica moderna de la obra o los acercamientos de Teresa Ferrer (1995, 2001).

En lo que a mí respecta, mi posición frente al teatro histórico de Lope tiene que ver con delimitar y trazar líneas de cohesión que le otorguen a las piezas cierta continuidad que vaya más allá de lo argu-

mental. Por eso me parece interesante un acercamiento basado en el manejo de este intertexto particular como son los emblemas ya que podría llegar a arrojar conclusiones interesantes en lo que hace a coincidencias y a similitudes.

II El emblema y las obras

Cualquier lector atento de las obras agrupadas por Menéndez Pelayo bajo el rótulo de "Crónicas y leyendas de España" percibirá inmediatamente que gran cantidad de ellas están referidas a la primera época de la Reconquista, distintas obras dramatizarán desde la caída del reino visigodo hasta los primeros años del milenio, aquello que Carol Kirby (1980) incluye en un primer período que va desde el siglo VIII hasta el XV o mejor aún lo que Joan Oleza (1997: XLVIII) define como "La edad segunda abarca desde la pérdida de España hasta los antiguos reyes asturleonese, los condes de Castilla y Barcelona, es decir el final del primer milenio."

Todo este grupo de comedias, funciona siguiendo idénticas matrices dramáticas e ideológicas, que se caracterizan, a grandes rasgos, por la presentación en escena de períodos temporales relativamente largos, por la instauración de núcleos metonímicos fuertes como héroes que representan a Castilla y en claras proyecciones a España y por algunas constantes ideológicas que operan como instancias centrífugas de sentido, cercanas a lo que Hyden White (1992) define como elementos esenciales de la escritura cronística.

Estos moldes dramáticos e ideológicos similares y repetidos muestran, como no puede ser de otro modo, procedimientos constructivos casi idénticos que pueden ser relevados claramente en la superficie dramática o bien en estructuras más profundas de sentido. El trabajo con la emblemática puede llegar a constituir una de esas estructuras presentes en la profundidad del armado dramático. Por otra parte la confluencia de ambas formas textuales dentro de cierta intencionalidad didáctico moralizante hace también razonable este tipo de relaciones.

Teniendo en cuenta la centralidad de la época previa a la constitución de Castilla como reino, resulta fundamental la importancia que a lo largo de todas estas obras revisten figuras de poder que sin llegar a ser reyes, anticipan los comportamientos de los futuros monarcas. Uno de los emblemas adecuados para arriesgar una interpretación es el del

rey Favila que da cuenta de la historia legendaria en la que el rey, hijo de Pelayo, que solo alcanzó a reinar entre 737 y 739 es muerto por un oso al salir de cacería. Así lo expresa la *Crónica General*¹:

En el segundo año del rey don Favila que fue en la era de setecientos y treinta y un año quando andava el año de la encarnación del señor en setecientos treinta y tres años. Cuenta la estoria que este rey don Favila fue ome mui liviano de seso y amava la caça mas que otro ome y yendo corriendo monte un día fallóse con un oso y defendió a todos los suyos que a el solo gelo dexassen y atreviéndose en su fuerça fue a lidiar con el uno por otro y fue allí por la su mala ventura que lo mato el oso.

Nada hay en la crónica que nos lleve a realizar una interpretación moral del suceso, lo que sí ocurre en el pasaje hacia el escenario, influido por una instancia textual intermedia que es seguramente la presencia de la historia de Favila dentro de la emblemática.

Presente la leyenda en los *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto (1599) que añadido al final podemos observar cómo la imagen muestra el momento previo a la muerte del rey, en el que Favila clava su daga en el oso.

Es la *subscriptio* la encargada de reponer el luctuoso final de la historia, conocido seguramente por los espectadores.² También en la *subscriptio* es donde encontramos la funcionalidad didáctica ya presentada en el lema: *A bello iniusto regem abstrahere*. (al rey se ha de apartar de injusta guerra). El comentario desplaza la responsabilidad del rey hacia los ministros que deben aconsejarles bien a su soberano, en un tópico más que conocido en el teatro histórico del período.

Ahora bien cómo, dónde y por qué razones utilizará Lope el motivo del rey Favila en algunas de estas obras históricas que se retrotraen a los primeros momentos de la organización política de los reinos de la península serán las preguntas que intentaremos responder a lo largo de estas líneas.

¹ Recordemos que Lope conoce la *Crónica general* de Alfonso el Sabio en la versión editada por Florián de Ocampo (Zamora, 1541). De allí es que transcribimos la cita.

² La circulación de la leyenda no es patrimonio exclusivo de las crónicas. Por ejemplo en el monasterio de San Pedro de Villanueva en los cuatro capiteles de la jamba izquierda de la portada sur, la decoración reproduce lo que se interpreta como la despedida del rey Favila de su esposa, cuando sale de cacería en la que resultó muerto por un oso.

En primer lugar resulta imprescindible destacar que, dentro del grupo de héroes de estas épocas llevados a las tablas por Lope, no aparece en ninguna ocasión Favila como personaje histórico, como sí sucede con Pelayo o con el rey Rodrigo. Sin embargo, en algunas ocasiones aparece dentro de la gran cantidad de figuras de poder enumeradas en proyecciones, comparaciones o líneas de reinado que dan cuenta, como he demostrado en otros trabajos, de un eje ideológico que finaliza, la mayoría de las veces en los Austrias. Es el caso, por ejemplo de un largo monólogo puesto en boca del personaje alegórico de León en *El casamiento en la muerte*, obra que tiene como protagonista a Bernardo del Carpio:

LEÓN
Castilla sosiega el llanto,
que del venidero siglo
nos rebelan Reyes tantos
desde Alfonso que heredo
a pesar de Mauregato
a Selio, Aurelio y Fruela,
Fauila, Alfonso, y Pelayo:
vendrán Ramiro y Ordoño
y Alfonso llamado el magno.
(vv.1495-1504)

O, por ejemplo en *Las famosas asturianas*

Hicieron Rey a Pelayo,
a quien sucedió Favila,
Primero Alfonso, y Froyla,
de los Africanos rayo.

Esto fue al lado de la santa Iglesia,
por cuyos muros azotando el viento,
colgaban los pendones de Pelayo,
de Favila, Fruela, y de Bermudo,
con los de Alfonso
(466c) 41, 3

y también en *El testimonio vengado*

Vuelve generoso Godo
los ojos a la familia
de los Reyes de quien vienes
desde Pelayo a Favila. (vv.1759-1762)

En todos estos ejemplos Favila solo funciona como un nombre más entre la larga lista de reyes citados, más allá de su identificación como protagonista de la historia relatada por el emblema. Sin embargo la historia de su pelea con el oso aparece en algunas oportunidades con una funcionalidad dramática e ideológica claramente definida. Me interesa detener la lectura en dos obras en las que se manifiesta de modo claro, la primera de ellas es *El casamiento en la muerte*, obra fechada por Morley & Bruerton (1968:591) en el período entre 1595 y 1597, es decir dentro de lo que se llama el primer Lope, cuya intriga central tiene que ver con la necesidad que detenta Bernardo del Carpio de dejar de ser bastardo. Paralelamente a ello se construye la relación entre Bernardo y su tío, el rey Alfonso el Casto y es en el marco de esta otra trama que se inserta, invertida la historia de Favila. El rey sufre el ataque de un oso y Bernardo, síntesis de valentía, es capaz de matar al oso, pidiendo a cambio de ello el casamiento de sus padres. El rey promete por primera vez en la obra entregarle a Bernardo a su padre, pero ya es tarde puesto que el padre ha muerto. Lo interesante es que, frente a sus caballeros el rey queda como el verdadero artífice de la muerte de la fiera:

D. RAMIRO

Acudid, acudid presto monteros
que esta el Rey mi señor en gran peligro.

ALFONSO

No os de pena Ramiro ya esta hecho,
quite la vida al Oso, y la quitara
al mas fuerte León con tal ayuda.

D. GARCÍA

O mas fuerte y gallardo que Favila
que en las manos murió de un Oso fiero,
sino fueras señor nuestro Rey mismo
estas tomaras por tus propias armas.
(*El casamiento en la muerte*, 2534-2542)

Son estos caballeros los encargados de refrescar la leyenda frente al espectador que aquí se ha presentado reformulada y complejizada en algunos aspectos. El rey es más fuerte que Favila en tanto ha logrado vencer a la fiera, pero el espectador sabe que el rey es igual a Favila y solo ha jugado a su favor la presencia del verdadero héroe de la historia que es Bernardo. Aquí la comparación con Favila está desenmascarando la figura del mal rey y de los malos ministros que no solamente han sido incapaces de apartar a su soberano del peligro sino que además desconocen la enseñanza de la misma comparación que ellos instauran: nada

bueno surge del enfrentamiento entre el rey y la fiera. Al establecer la igualdad con Favila solo dejan al descubierto la fuerte funcionalidad que cumple Bernardo al quebrar el desenlace "normal" del emblema.

En el caso de *El conde Fernán González*, una obra fechada por la crítica en el período que oscila entre 1606 y 1612, pero que curiosamente muestra abundantes rasgos de ese primer Lope, también nos encontramos con una resignificación del emblema pero mediatizado por la irrupción de la historia del conde y del jabalí presente también en la *Crónica*. El oso ya no es oso sino un jabalí para cuya persecución el conde se ha internado en el bosque y en lugar de encontrarse con el animal se topa con una ermita en la que un monje predecirá sus futuros triunfos:

CONDE
Rey del cielo, dad perdón
hoy a la ignorancia mía,
que ni este templo sabía,
ni traje mala intención:
Porque si yo le supiera,
no siguiendo un jabalí,
que a pie, y aun descalzo aquí
a hacer novenas viniera.
Dejo mi gente esperando
al bravo Moro Almanzor,
que a sangre, a todo rigor
viene a Castilla abrasando.
Tomé, porque alivio tengan
las penas de mis cuidados;
no las tablas, ni los dados,
aunque la guerra entretengan,
Sino este solo venablo:
la caza guerra parece,
mas ya que ocasión se ofrece
de hablaros, humilde os hablo
Puesto me tiene Almanzor
en punto, que es maravilla,
como sustenta Castilla
su libertad, y su honor
(*El conde Fernán González*, vv.37-60)

Además de la consabida comparación que el emblema da por supuesta y recupera en la *subscriptio* entre la caza y la guerra, se hará explícita también una nueva comparación entre el conde y Favila puesta, del mismo modo que en *El casamiento en la muerte*, en boca de uno de sus acompañantes:

LOPE
Sin duda es muerto.

GONZALO
No quiera
el cielo tanto dolor
para Castilla.

RAMIRO
Señor,
dejando atrás la ribera,
se metió por la montaña
con el caballo veloz
tras un jabalí feroz.

LOPE
Llorara otra vez España
la muerte de su señor,
como en tiempo de Favila.

LOPE
O monte en llanto destila
tus nieves a tal dolor.
(*op. cit.*, vv.117-128)

Del mismo modo que en *El casamiento en la muerte*, el emblema se reutiliza, en diálogo con la crónica, para construir una situación dramática que sirve para presentar lo que será uno de los núcleos principales de sentido de la obra: la lucha por imponer la hegemonía de Castilla. La diferencia aquí es que se adquiere un nuevo nivel de textualidad al entrar también en juego la crónica. Pero, además, y también al igual que en el ejemplo anterior su resemantización sirve para construir la figura de héroe. Nuevamente los ejemplos se escapan al modelo, el conde no es como Favila, en tanto comprende la necesidad de abandonar la cacería/ guerra por la guerra justa, la guerra verdadera, aquella que deberá librar contra sus verdaderos enemigos, aquella que permitirá el triunfo de Castilla. Nuevamente son los ministros los encargados de realizar las comparaciones con Favila y de poner en clave de diálogo dramático la pérdida que no es tal del líder en las batallas.

Lo curioso de estas palabras no es solo que realizan un interesante manejo temporo-espacial de retroceso en la trama dramática –en tanto el espectador ya sabe que el conde ha elegido la opción más prudente: la de dejar escapar a al fiero y escuchar el presagio auspicioso– sino que en los actos subsiguientes el conde estará preso, perderá efectivamente

su liderazgo y, sin embargo, sus vasallos serán capaces de triunfar en la guerra al armar una estatua idéntica a la de Fernán González, con lo cual su potencial ausencia quedará relativizada.

Vemos cómo en ambas obras que explotan los recursos más característicos utilizados por el dramaturgo para dar cuenta de esta época de orígenes "míticos" en la que, según Oleza (1997), Lope propone cierto tono "épico-legendario"; qué mejor mecanismo para obtener este tono el apelar a este tipo de leyendas y de personajes que, por añadidura ya habían adquirido un fuerte suplemento didáctico.

Favila y su emblema registrarían aparentemente dos modos de reelaboración en clave dramática: el mero nombre que integra la lista de los antecesores de los reyes en los largos monólogos que funcionan como principio constructivo de este tipo de dramas. Por otro lado, el legendario rey sería el protagonista de un núcleo narrativo-dramático similar al reconocido en el emblema que opera como término de comparación con los verdaderos personajes cronísticos y dramáticos vislumbrados por Lope como piedras angulares del imperio, en este caso Bernardo del Carpio o Fernán González.

Estos funcionamientos son absolutamente opuestos: dentro de la enumeración Favila es un rey más, mientras que como término de comparación es un ejemplo que debe no ser copiado, mejor aún, que las buenas figuras de poder saben— más allá de sus ministros— siempre alejados en el espacio dramático de la acción, cómo evitar: Fernán González abandona la cacería, Bernardo tira la daga al oso pero lo mata, no como su tío que va camino de ser un nuevo Favila.

La reutilización del emblema no es solo nominal, en esta escena de *El casamiento en la muerte* es muy posible que el juego sea también desde la imagen³, no olvidemos la posibilidad de que el oso efectivamente aparezca en escena, como nos los recuerda José María Ruano (2000: 290):

Como en el caso de los leones, se utilizarían actores disfrazados, con pieles para las siguientes comedias: en *El casamiento en la muerte*, de Lope, donde "baja un oso de la montaña", más tarde "Alfonso tírale el venablo y yérrale" y, finalmente, Bernardo "da una cuchillada al oso y tiéndele en el suelo.

³ Sin olvidar las afirmaciones de la introducción en las que adhería a la postura crítica de que el teatro áureo es emblemático en sí mismo. Recordemos a tal efecto esta cita de F. de la Flor (1995:75) "El espacio teatral de los siglos XVI y XVII abunda en elementos de la tradición abierta por Alciato".

Pese a su clara utilización, el verdadero puente entre el emblema y su enseñanza no se tiende sino en la dedicatoria de la segunda parte de *El príncipe perfecto* (M&B 1616: 68)⁴, en la que en primer lugar se hace clara la tópica relación entre la guerra y la caza:

pues de la caza à la milicia ay tan poca distancia, que por preludio de la guerra fue de los Persas tan alabada, y así la llamó Natal Conde en su primero libro de *Venatione*: Dura batalla de Marte.

Para luego aludir a la figura de Favila en la profusión de citas tan cara a Lope en sus dedicatorias:

Los daños encarecen muchos, con los ejemplos que cuenta de Adriano, y de su caballo, Elio Esparcían, y las Crónicas de España del Rey Favila: pero los mismos peligros tiene la guerra inexcusable, si llega la ocasión al generoso Príncipe: como se vio en Carlos Quinto, matando en Túnez por sus manos el Moro, que tenía entre los pies del caballo aquel hidalgo Sevillano, que conocía el Cesar: y no se debe mirar, ni es justo, por el provecho cierto, el peligro dudoso: y así fue opinión de Plinio el mayor.

Esta cita condensa todos los movimientos que se esbozaban en las obras dramáticas: nexo entre la guerra y la caza, presencia de Favila como nombre, como guerrero y como término de comparación con reyes que sí han sabido desempeñar sus funciones, en este caso Carlos V.

III Algunas conclusiones

Ahora bien, hemos resuelto las preguntas que nos planteábamos al comienzo acerca de dónde y cómo se resemantiza en clave dramática el emblema pero aún no hemos dado respuesta al por qué. Resulta más que claro que aparece justo en obras que dramatizan los primeros momentos del imperio, de ahí las dos posibilidades: su aparición nominal en profecías, retrospectiones o enumeraciones cuya función ideológica más clara es la de engrosar la prehistoria de la monarquía en una lista de reyes posteriores a Pelayo cuyas historias nunca serán explotadas dramáticamente y su presencia como término de comparación –en tanto protagonista de la leyenda recopilada y puesta en clave didáctica por el emblema– de los buenos héroes: los que no se exponen privan-

⁴ Publicada en la Parte 18 (1623)

do a su patria de triunfos futuros; los que no yerran el venablo y matan a la fiera. Todos estos buenos héroes serán luego los que irán construyendo en otras comedias el mapa de los varones castellanos que desembocará en Felipe IV.

Los *modus operandi* ideológicos de la inserción del emblema no son fuertes, no distan de otros mecanismos utilizados para lograr este contraste que eleva a los precursores del imperio. Es por eso que me arriesgaría a postular una funcionalidad predominantemente dramática que permite establecer, sin desentonar, ciertas escenas de caza, o de exterior en el marco de tramas que, de otro modo, solo registran acciones bélicas. Permite también reforzar el ambiente épico legendario que, según Oleza (1997), Lope desea imprimir a estos momentos de la historia.

Resulta también significativo que al establecer estas figuras como términos de comparación se desplaza el importante papel que en el emblema de Favila cumplen sus ministros, que por los momentos históricos tratados en las piezas son solo caballeros nobles que acompañan y no hombres de estado. Indudablemente poseen una funcionalidad más dramática que ideológica en tanto manejan menos información acerca de lo sucedido en escena que los espectadores pero en ambos casos están encargados de establecer las comparaciones con Favila para guiar al público hacia toda esta serie de interpretaciones del suceso.

En definitiva, considero que el manejo que se hace del emblema en estas obras es principalmente dramático y no detenta ningún tipo de utilización ideológica específica que diste de otros mecanismos ideológicos usados por el dramaturgo en las comedias que relatan sucesos de la primera época de la Reconquista. No hay particular atención en educar a los consejeros del príncipe, ni siquiera a los príncipes mismos sino que la idea primordial es la de la construcción de los héroes a través de leyendas, comparaciones y situaciones que vayan más allá de la guerra y en las que deban elegir lo mejor para ellos y para el futuro imperio que se avecina.

Fundamentalmente dramático y en una relación de ida y vuelta con el género en el que se incrusta, el emblema posibilita cierta identificación del lector con el ámbito legendario, el manejo visual de la escena y hace patente también lo que definía al principio la multiplicidad discursiva y semántica que se da cita en la dramaturgia tradicionalmente considerada como monológica del teatro histórico.



*Andando Fabila a caça,
De su gente retirado,
Se halló de vn Oso abraçado,
Y la daga desenbraça.
Metiòsela hasta la Cruz,
Mas la fiera embravecida,
Con la rabia de la herida
Al Rey primo de la luz.*

*(Sintieronlo con excesso
Sus vasallos, y su tierra:
Porque de la injusta guerra
Lamas se vee otro successo.*

BIBLIOGRAFÍA CITADA

de ARMAS, F., 1995, "Los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope de Vega", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995, vol. I, pp. 209-305.

DE SOTO, H. de 1599, *Emblemas moralizadas*. Disponible en <http://rosalia.dc.fi.udc.es/cicyt/>

FERRER VALLS, T., 1995, " De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco" en F. Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Societé Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, 417-424.

———, 2001, " Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia" en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema, Granada, Universidad de Granada, 2001,13-51.

GAMBETTA CHUK, A., 2003, "Emblematicidad e historicidad de los personajes de *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega", en A. González et alii, *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, México, El Colegio de México, 221-231.

KIRBY C., 1981, " Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega" en M. Criado del Val (ed.), 329-337.

MENÉNDEZ PELAYO, M., 1949, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, tomos III-VI.

MORLEY, S. Y C. BRUERTON, 1968, *La cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OCAMPO, F. DE, 1541, *Las cuatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el Serenísimo rey don Alfonso el Sabio*, Zamora.

OLEZA J., 1997, Estudio preliminar a la edición de D. Mac Grady de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, IX-LV.

REVUELTAS, E., 2003, " Las estrategias emblemáticas en el teatro", en A. González et alii, *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, México, El Colegio de México, 139- 155.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., 1995, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.

RUANO DE LA HAZA, J., 2000, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

VEGA, LOPE DE, ed. 1963-1969, *Obras de Lope de Vega*. Edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, (2 vol, B.A.E.; reedición de la edición de la Real Academia Española [1890-1913]).

—————, ed.1995, *El testimonio vengado*, edición de G. Salvador Lipperheide, en A. Blecua y G. Serés (dir.), *Comedias de Lope de Vega*, Lleida, Ed. Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.

—————, ed. 1995, *El casamiento en la muerte*, edición de L. Giuliani en A. Blecua y G. Serés (dir.), *Comedias de Lope de Vega*, Lleida, Ed. Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.

—————, ed.1963, *El conde Fernán González*. Introduction, édition et notes D. R. Marcus, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

—————, ed. 1995, *El primero Benavides*, edición de S. Iriso en A. Blecua y G. Serés (dir.), *Comedias de Lope de Vega*, Lleida, Ed. Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.

WHITE, H, 1992, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.