

EL TÚMULO DE FELIPE II EN *EL AMANTE AGRADECIDO*
DE LOPE DE VEGA: UNA IMAGEN PARA LA HISTORIA

OMAR SANZ (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Omar Sanz Burgos, «El túmulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: Una imagen para la historia», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 210-232.

Fecha de recepción: 04-12-2012 / Fecha de aceptación: 25-02-2013

RESUMEN

En su comedia *El amante agradecido*, Lope de Vega introduce un elogio dedicado al túmulo que la ciudad de Sevilla erigió a Felipe II en 1598, tras su muerte en El Escorial. Tras un análisis de dicho encomio, se lleva a cabo un estudio minucioso de las fuentes que pudo haber utilizado el autor, quien en los años cercanos a la redacción de la comedia (c. 1602) viajó a Sevilla. Además, el artículo establece algunas hipótesis acerca de por qué el dramaturgo tuvo la necesidad de incluir un panegírico de tales dimensiones en una comedia urbana con pretensiones picarescas.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, *El amante agradecido*, comedia picaresca, Felipe II, Sevilla.

ABSTRACT

Felix Lope de Vega, in his play *El amante agradecido* (c. 1602), writes a praise to Felipe II, after the death of the king in 1598. The praise, almost three hundred lines dedicated to the gravestone that the city of Seville built in honour of Felipe II, does not really belong with the main purpose of the play: an urban comedy with a lot of picaresque components. This article focuses on why the writer included that sort of eulogy and studies the different sources of the fragment.

KEYWORDS: Lope de Vega, *El amante agradecido*, picaresque comedy, Felipe II, Seville.

Lope de Vega, mediante la inclusión de un panegírico de cerca de trescientos versos del túmulo laudatorio que la ciudad de Sevilla erigió en su catedral en memoria de Felipe II tras la muerte del Rey, demuestra su afán conocido por elogiar ciertas personalidades. Más allá de este lugar común en la crítica, procederemos a analizar los mencionados versos insertados en una comedia con tintes urbanos y picarescos como es *El amante agradecido*, estudiaremos las posibles fuentes que el dramaturgo pudo haber utilizado para la descripción del catafalco, e intentaremos determinar por cuál de ellas se decantó en dicho ejercicio de éfrasis.¹

I. LA IMAGEN MARAVILLOSA AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA

La recuperación del mundo clásico supuso en el Renacimiento europeo el fomento de un programa intelectual basado en la arqueología y rescate de los logros greco-latinos. La arquitectura, la pintura, la escultura, así como las letras de esa época pretendieron imitar los modelos antiguos. En el terreno político, esta cultura renacentista favoreció de nuevo la idea del imperio en los territorios europeos, y se vio materializada en la figura de Carlos V, monarca que supo potenciar su reinado promoviendo para sí una imagen como emperador del sacro imperio romano. Las monarquías que le sucedieron en el poder en los diferentes estados europeos, a pesar de que ya no son herederas del vasto territorio, consiguieron desarrollar diferentes programas con los que ensalzar y promover las diversas personalidades reales.²

1. Cabe apuntar que Lope no fue el único en convertir el catafalco en el tema de una de sus composiciones poéticas; sin ir más lejos, es de sobra conocido el soneto burlesco de Cervantes, que él mismo en su *Viaje del Parnaso* (cap. IV, v. 39) consideró como «honra principal de mis escritos», y que comienza «¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla!». Para un resumen de las posiciones enfrentadas de los críticos, así como un análisis sencillo de la polémica con referencias a otros fragmentos de textos de Cervantes en relación con su posicionamiento frente a la política de Felipe II, véase Osterc [1999], quien se decanta a favor del antifelipismo de Cervantes, así como de su beligerancia con la política de Carlos V.

2. Strong [1988] analizó bajo estos parámetros algunas representaciones, festivales y mascaradas que se producían en las cortes europeas durante los reinados de las dinastías de los Habsburgo, los Valois y los Médicis.

Las manifestaciones del ensalzamiento de las figuras reales fueron diversas, tales como la celebración de la llegada de un rey a una ciudad, la conmemoración del aniversario de alguno de los príncipes o infantas, y otros eventos programados en vida del homenajeado. Pero el acontecimiento que quizás daba lugar a una solemnidad mayor era la muerte de un rey o una reina, para lo cual se declaraban varios días de luto en los que toda la población debía vestir de negro, y se celebraban unas exequias donde la mayor atracción era la construcción de un túmulo que se levantaba en memoria del rey (Allo Manero 1994:499).

En efecto, para la puesta final de estos grandiosos teatros de la Muerte Real, una considerable pléyade de arquitectos, escultores y pintores perfectamente especializados en trabajos de diseño arquitectónico, carpintería, ensamblaje, estucado, pintura, dorado, etc., trabajando dentro de una labor conjunta perfectamente armonizada, lograba al fin la *meraviglia*.³

Lo *maravilloso*, con su capacidad de admiración y asombro, se vuelve muy relevante, y su desarrollo se entiende mejor al ponerlo en relación con algunos rasgos que caracterizan el periodo en el que escribe Lope de Vega. Uno de ellos es la importancia que adquiere la imagen frente a la palabra en el Barroco, idea que está en relación estrecha con la teatralización que la vida pública logra en esa época.⁴ En la Edad Media el adoctrinamiento del pueblo se canalizó frecuentemente mediante el oído, como demuestra, por ejemplo, el uso del sermón —una de las muestras literarias más significativas de ello en la literatura española es el *Corbacho*—; aunque era importante el uso de la imagen, desde el siglo xv se pueden rastrear muestras de un cambio cualitativo en el modo de edificación de las gentes menos letradas. La instalación de las vidrieras en las catedrales y la utilización de pinturas didácticas ya eran habituales en la Edad Media, pero las exhibiciones como las mismas procesiones que recorren las calles de las ciudades españolas y otros usos de la imagen en forma de manifestaciones culturales (pinturas y esculturas, sobre todo) van en aumento a medida que nos acercamos al siglo xvii español. Parece ser que el declive del imperio tiene bastante que ver en la utilización de todas estas técnicas, puesto que, de

3. El término *meraviglia* procede de Fagiolo [1978:229].

4. A pesar del incremento del uso de las artes plásticas, lo que favorece la preponderancia de la imagen sobre la palabra en el Barroco, no hay que olvidar que también en el siglo xvii se produjo un uso masivo de la imprenta por parte de las instituciones para promocionar, por ejemplo, asuntos de estado. Este aspecto ha sido abordado por Bouza [1998].

un modo claro, recuerda Maravall [1975:499], su proliferación en el siglo XVII no responde a un deseo de visualizar el concepto a través de una imagen, sino que se produce el proceso contrario de conceptualización de la propia imagen. A partir de aquí se puede explicar, igualmente, el abundante uso de la pintura en la *cultura del barroco* al servicio ya no sólo de las instituciones eclesiásticas, que la habían hecho suya muy temprano, sino también de las figuras políticas más influyentes.⁵

De este modo la cultura visual, asociada comúnmente a la modernidad, va ganando cada vez más terreno en la vida pública y da lugar a una etapa muy productiva en la que algunas manifestaciones artísticas como la arquitectura —veremos más tarde la importancia de la arquitectura efímera— y la pintura adquieren un papel primordial: como es bien sabido, es en el Barroco cuando cobra más sentido el t pico *ut pictura poesis*, lugar común que los escritores desarrollaron en sus obras.

I.I. Lope: poesía y pintura

En el caso particular de Lope, el dramaturgo aborda en algunos momentos la importancia de la pintura asociada a ese afán por promover la imagen de ciertas figuras, y así se rastrean en su obra temas relacionados con el uso particular de la pintura.⁶ Uno de los que la crítica ha señalado como «el poema más extenso que dedicó a la pintura en general» (Vosters 1987:285) es la silva insertada en el *Laurel de Apolo*, en la que elogiaba el *Retrato alegórico de su majestad a caballo*, de Felipe IV, que Rubens pintó en 1628. Pero no es el único momento en el que se puede observar el interés de Lope por la pintura, ya que en *La hermosura de Angélica* se incluyen varios lugares donde el t pico horaciano se pone plenamente de manifiesto, como este en el

5. En el ámbito político, principalmente por parte de los reyes y sus ministros. Se ha recordado la figura del conde-duque de Olivares (Maravall 1975:505), quien potenciaba su proyección de perfecto cristiano y militar mediante una doble imagen pública: cada mañana era visto en la iglesia de Nuestra Señora de Atocha oyendo misa, lo que provocaba un efecto edificador en los fieles, mientras que, por otro lado, se hace representar por pintores como Velázquez, consiguiendo plasmar su imagen de «general victorioso» (véase el *Retrato del Conde duque de Olivares a caballo*, de Velázquez, 1638, Museo del Prado, Madrid). Del mismo modo que la construcción de retablos y el uso de las pinturas en el interior de las iglesias en el ámbito religioso es una muestra de la persuasión a través de la imagen, se producen manifestaciones escritas del mismo signo: las *relaciones de fiestas* —entre el documento histórico y la pieza literaria— dan cuenta de la estrecha relación entre política y arte (son significativos los ejemplos de Askins 1970 o Rodríguez de la Flor 1994).

6. Sobre el particular, pueden verse Sánchez Jiménez [2011] y Port s [1992, 1999].

fragmento que empieza «¡Oh, pintura divina y milagrosa / pues que ninguna acción humana imita / tanto a Naturaleza poderosa / ciencia sin fin, sin término, infinita!»: ⁷

De una guerra se escribe y se dispone
un grande libro, y puede el pincel tanto
que un lienzo, en descogiéndole, la pone
junta a los ojos con mayor espanto;
de que matices y color compone
el azucena, el lirio y el acanto,
si no los hurta a la pintura el verso,
mas no se arguya lo que no es diverso.

Y de nuevo se desarrolla el tema *ut pictura poesis* en el canto en que Angélica es elegida como la más bella y, por tanto, la escogida para gobernar (canto V, vv. 49-56):

Bien es verdad que llaman la poesía
pintura que habla y llaman la pintura
muda poesía, que exceder porfía
lo que la viva voz mostrar procura,
pero, para mover la fantasía
con más velocidad y más blandura,
venciera Homero Apeles, porque, en suma,
retrata el alma la divina pluma.

Se acaba por dar una cierta preeminencia, en estos versos, al valor de la poesía frente al de la pintura mediante la pugna sostenida entre Homero y Apeles, paradigmas de una y otra arte. Otros versos de interés, son estos en los que Lope (*La hermosura de Angélica*, canto XIII, vv. 293-296) pone de manifiesto la relación entre la pintura o la escultura y la fama, o dicho de otro modo, entre las manifestaciones artísticas que muestran una preferencia por lo visual y la imagen que los reyes, generales o políticos proyectaban de sí mismos:

7. Véase canto XIII, vv. 241-336 (el fragmento citado a continuación corresponde a los vv. 265-272 de la edición de Trambaioli, de la que también he extraído todas las citas de *La hermosura de Angélica* que siguen). Ya hizo referencia a estos lugares Maravall [1975:506] – algunos de los cuales después también trató Vosters [1987] –, al insistir en la idea de la imitación de la naturaleza por parte de la pintura, cuestión en estrecha relación con el tópico de que el artista no podía anteponer su creatividad a la obra divina.

admírase el ingenio cuando mira
en tabla, en mármol, la figura cierta
de César, de Aníbal, cuya memoria
hace creer y imaginar su historia.

Los reyes, además de usar sistemáticamente la imprenta para su propaganda personal, eran ensalzados —como señala Lope en este lugar— mediante diferentes manifestaciones artísticas que vendrán a magnificar sus virtudes, proyectándolas, de este modo, en la memoria colectiva. Entre los diferentes tipos de construcciones barrocas a estos efectos ocupa un lugar especial la arquitectura efímera y, en este género, destacan las construcciones que se preparaban a la muerte de un rey.⁸

II. EL TÚMULO DE SEVILLA A LA MUERTE DE FELIPE II

Un gran ejemplo de ese tipo de construcciones fue la preparada por la ciudad de Sevilla en 1598, poco después de la muerte de Felipe II en el Escorial el 13 de septiembre de ese mismo año. Para honrar al Rey, se mandó construir un túmulo funerario, cuyas dimensiones y espectacularidad hicieron que se convirtiera en modelo de este género arquitectónico y su influencia llegara hasta América (Allo Manero 1989). Para la construcción se contrató a los mejores artistas y artesanos del momento. El arquitecto principal fue Juan de Oviedo, rodeado de un gran equipo del que formaron parte otros arquitectos como Diego López Bueno, escultores como Martínez Montañés o Gaspar Núñez Delgado, y pintores como Vázquez Perea, Francisco Pacheco, Vasco Pereyra y Joan de Salcedo. El túmulo fue colocado en el interior de la catedral de Sevilla, entre el coro y la capilla mayor, «una máquina de madera y lienzo, imitando con pintura a la piedra parda la arquitectura, y al bronce los adornos de basas, capiteles, escudos de armas, historias, estatuas y otros follajes, a excepción de las cabezas, pies y manos de las estatuas que simulaban ser de mármol blanco» (Pérez Escolano 1997:161). El análisis de los historiadores del arte ha puesto de manifiesto el hito que supuso esta construcción en lo que a la arquitectura efímera del siglo XVII se refiere.

8. Una visión de este tipo de celebraciones desde una óptica más amplia se propone en Lobato y García García [2003], donde se analizan las diversas celebraciones festivas que tenían lugar en la corte española de los Austrias. Véase un estado de la cuestión del estudio de las exequias de dicha dinastía en Allo Manero [2003].

II.I. La inserción del túmulo en «*El amante agradecido*»

En *El amante agradecido*, Lope incluye, en la mitad de su segundo acto (vv. 1552-1727), doscientos veinticinco versos que suponen un verdadero elogio de este túmulo.⁹ Los motivos que pudieron conducir al dramaturgo a insertar un aplauso de tales magnitudes en medio de una comedia que, entre otros elementos, hace del mundo del hampa y del burdel uno de sus atractivos, pudieron ser diversos.¹⁰ Se puede pensar que dichos encomios, en forma de descripciones de las construcciones dedicadas a los reyes, eran del gusto popular, y por lo tanto, ha de pensarse que en los corrales no solo los personajes cuyas posiciones se preservaban a la tertulia o los aposentos disfrutarían de esta escena regia, sino también los mismos mosqueteros situados en el patio. Pero, además, el hecho de que sea Sevilla la ciudad principal de la comedia que incluye el elogio, pues en ella se desarrollan dos actos completos con menciones incluidas de algunos de sus lugares y edificios más famosos, puede ayudar también a explicar la pertinencia de haber insertado el panegírico del túmulo que esta ciudad levantó a la muerte del Rey. En definitiva, fueron los sevillanos los que tuvieron más a su alcance la admiración de la célebre construcción, por lo que la inclusión de dicho fragmento en la comedia resultaría del gusto del público de la capital andaluza.¹¹

Lope elige la mitad del acto segundo para insertar el romance. Cuando los protagonistas han regresado a Sevilla desde Italia, previo paso por la ciudad de Zaragoza donde han conocido a Lucinda, don Juan se reencuentra con sus amigos. En boca de uno de ellos, Leonardo, pone Lope la descripción de las partes del túmulo que más le interesan. Las descripciones ofrecidas recorren, en un cúmulo de *écfrasein*, la construcción efímera de manera ascendente y, una vez que se llega a la parte superior, en la que se encontraba un fénix sobre fuego, se dan algunos

9. Existen otras composiciones en la obra de Lope que hacen alusión a la muerte de Felipe II, como algunos sonetos (véase *Rimas humanas y divinas*, vv. 197 y ss.), los epitafios «Rijo tierra y mar profundo / donde nace y muere el sol», incluido en el libro tercero de la *Arcadia* (p. 243), y el «De Filipo II, el Prudente» en la *Segunda parte de las Rimas* (p. 511), además del romance de esta comedia que ahora comentamos. A partir de ahora, citaremos los fragmentos de *El amante agradecido* de nuestra coedición (Sanz y Gómez Martín 2010).

10. Un estudio de los rasgos picarescos en un grupo de comedias de Lope en Sanz [2010].

11. La función elogiosa de las llamadas comedias genealógicas puede ponerse en relación con la plausible explicación propagandística del fragmento. Un análisis de esta temática en la producción dramática de Lope, en Ferrer Valls [1998, 2001], y su relación con el mecenazgo en Ferrer Valls [1991].

detalles de las diferentes calles del catafalco.¹² Algunos de los datos ofrecidos por Lope coinciden escrupulosamente con los del catafalco que se preparó, que fue la construcción efímera de mayor envergadura de todos los tiempos, como las medidas de su base y altura: tenían, respectivamente, doce y cuarenta metros, medidas semejantes a las ofrecidas por Lope (los cuarenta y cuatro, y ciento cuarenta y un pies de los vv. 1560-64).¹³ Conocidas estas medidas, a título significativo, conviene preguntarse de dónde pudo Lope haber tomado esos datos.

II.II. *El estudio de las fuentes*

Según los documentos consultados, las descripciones escritas conservadas del túmulo con que Sevilla honró a Felipe II son dos (Pozuelo Calero 1991:419-425): la descripción que hace Francisco Gerónimo Collado en su *Historia de Sevilla* fechada, al parecer, en 1617 a pesar de lo que reza el título completo de la obra.¹⁴ Se conserva en dos testimonios manuscritos del siglo XVII y otro impreso en el siglo XVIII por la *Sociedad de Bibliófilos Andaluces*, basado en esos dos (ed. Francisco de Borja Palomo, 1869);¹⁵ otra descripción contenida en la *Segunda parte de la Historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla* de Pablo Espinosa de los Monteros, impresa en Sevilla en 1630 (véanse ff. 112r-117v). La tercera es una reproducción gráfica del túmulo impresa en un libro de viajes en Ámsterdam en 1741. Además, se conoce una última referencia hecha por el editor de la impresión de 1869 a otra descripción parcial escrita por Jácome Barbosa, cuyo nombre, curiosamente, coincide con el de la solicitud de impresión que hace un licenciado al Cabildo municipal de Sevilla en diciembre de 1598.

Collado reconoce entre sus fuentes un *Libro de mano*, encargado por el dicho Cabildo municipal a Francisco García de Laredo, y una «estampa» del túmulo que decide no incluir en su propia descripción debido al gran tamaño de la imagen. Por

12. Una aproximación en la crítica española a los rasgos esenciales de la *écfrasis* en Pineda [2000], quien tiene en cuenta diversos puntos de vista, desde algunos de los ya tratados por Lessing hasta la crítica actual.

13. Para la traducción de las medidas en pies a metros de las dimensiones del túmulo véase, por ejemplo, Pérez Escolano [1977:160-161].

14. El título completo es *Historia de la muy noble y más leal ciudad de Sevilla escrita por el licenciado Collado por los años de 1610* (véase Pozuelo Calero 1991:420, n. 15).

15. Los testimonios manuscritos de la obra de Collado serían tres, si tenemos en cuenta el que Lleó Cañal [1979:213] identifica en la Biblioteca del duque de Segorbe.

su parte, Espinosa de los Monteros alude como fuente a «lo que de los papeles pude alcanzar» (f. 112) para hacer su relación, pero además la crítica ha apuntado la posibilidad de que su modelo fuera una de esas estampas, basándose en que Espinosa de los Monteros «sólo daba cuenta de una de las cuatro caras del túmulo» (Pozuelo Calero 1991:421). En cuanto a la posible fuente de la reproducción gráfica del libro de viajes holandés, en este caso parece seguro que se haya seguido una de las estampas impresas en el momento del levantamiento del túmulo, igual que había reconocido Collado [1991:420, n. 16].

Además, del mismo modo que la literatura de cordel abundaba en las relaciones de sucesos, cabe pensar que en torno a la muerte del Felipe II se imprimieran en Sevilla pliegos sueltos con la descripción detallada de su enfermedad y pompas fúnebres. De hecho, parece más probable que Lope hubiera visto alguno de esos pliegos o, incluso, algunos «papeles» o una de las estampas a las que aluden Espinosa de los Monteros y Collado, más que una monografía contemporánea hecha al respecto, como sabemos que existieron (véase *Relación historiada de las exequias funerales de la majestad del Rey D. Philipppo II nuestro Señor*, Pedro Balli, México, 1600; en Heredia 1892), o que un capítulo dedicado al túmulo dentro de una obra más general como el de Collado o Espinosa de los Monteros (aunque estos ya quedan excluidos por su datación posterior a la comedia).¹⁶

Tanto por las alusiones internas del texto como por las referencias externas, así como por la propia vida de Lope, *El amante agradecido*, tuvo que ser escrito en torno a 1602 (véase Sanz y Gómez Martín 2010). Según aquellos datos, y teniendo en cuenta la fecha de redacción de la obra, Lope, para hacer su particular descripción del túmulo de Felipe II pudo haber tenido como fuente el *Libro de mano* que menciona Collado encargado a Francisco García de Laredo —en un momento muy cercano al levantamiento del túmulo (Pozuelo Calero 1991:420, n. 16)—, la obra

16. No he hallado pliegos sueltos sevillanos que se refieran a la descripción del túmulo de Felipe II, pero en relación con el evento, algunos impresos interesantes son los siguientes: fray Juan Bernal, *Sermón a las honras que la ciudad de Sevilla hizo a la Magestad del Rey Don Philipppo II*, Francisco Pérez, Sevilla, 1599, 4º 19h. (Palau y Dulcet, II, 28142), sermón que aparece editado, en forma de apéndice, en los *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604* de Francisco de Ariño, muy interesantes por el detalle de la polémica surgida en las exequias del monarca, pero publicados por primera vez en 1873; *Romance del serenísimo Rey Don Phelipe de su muerte que Dios le tenga en gloria*, Joan Amello, Barcelona, 1599, 4º 2 h., grabs. en madera (Palau y Dulcet, XVII, 276742); también con portada de Sebastián de Cormellas, 1608 (Palau y Dulcet, XVII, 276743); *Silva de varios romances*, Sebastián y Jayme Mateaud, 1636, 12º 168 ff. (Palau y Dulcet, XXI, 313206), a cuya edición se añadieron los romances alusivos a la muerte de Felipe II.

que Barbosa (o Jácome Brabossa Arana, como dice el editor F. de Borja Palomo) pretendió imprimir en 1598, algunos «papeles» del tipo al que alude Espinosa de los Monteros como su fuente, o bien una de las mencionadas estampas. Se sabe que la obra de Barbosa no se dio a la imprenta (Pozuelo Calero 1991:423, n. 24), por lo que es poco probable que Lope la pudiera consultar, si bien no debe dejar de mencionarse que el dramaturgo viajó a Sevilla en torno a estas fechas. En cuanto al mencionado *Libro de mano*, no sabemos con certeza la difusión que tuvo aunque, en ocasiones, este tipo de descripciones se enviaban a la corte como muestra de las honras que una ciudad había preparado en un festejo real. En cualquier caso, cabe cuestionarse si Lope tuvo acceso a él. Por lo que respecta a las estampas u otro tipo de «papeles» que al parecer se difundieron en la época (se han apuntado como una de las fuentes de Collado y de la reproducción gráfica holandesa), cobra relevancia la hipótesis de que Lope pudiese ver una de ellas, puesto que les suponemos una difusión más amplia que el resto de descripciones que, ateniéndonos a las fechas, habría tenido ocasión de consultar. Además, existe otra hipótesis —como apuntábamos arriba— que también propone el uso de una de esas estampas como modelo de una descripción escrita, la de Espinosa de los Monteros (1630), puesto que, al parecer, solo alude a una de las cuatro caras de la construcción.

II.II.I. *La descripción de Lope*

En otro orden de cosas, la crítica ha señalado como uno de los rasgos que conforman la * cfrasis* que «el arte es selectivo», y por tanto, en el momento en que se pretende evocar una imagen determinada, el escritor escoge la posibilidad, entre las muchas que se le presentan, que mejor se adecua a sus fines. En esa línea Pineda [2000:261] ha afirmado que

hablar de la descripción de un «objeto artístico» no es absolutamente exacto. Porque,      es lo que se describe de ese objeto?,   fragmentos, sugerencias, impresiones? De modo inevitable el poeta ha de elegir. En ocasiones el sujeto de la enunciación usará la descripción del cuadro como mero pretexto.

En ese proceso de selección entran en juego diversos factores como la dialéctica entre los modelos canónicos asentados por la tradición y el deseo de alejarse de ellos, las preferencias est ticas e ideológicas del autor, las fuentes o materiales que

tiene delante, el espacio del que dispone, etcétera. En el caso de Lope, además de los datos que ofrece la transmisión textual de las diversas descripciones del túmulo, puede resultar interesante analizar el proceso de la *écfrasis* llevada a cabo por el dramaturgo y su puesta en relación con los datos ofrecidos por los demás testimonios. De este modo, hemos observado la descripción de Collado, a partir del análisis de Lleó Cañal [1979:138-149], y se ha comprobado que Lope está ofreciendo en algunos casos datos iguales a los del cronista del siglo XVII, pero en otros momentos se aleja algo más de la descripción inserta en la *Historia de la muy noble y más leal ciudad de Sevilla*.

Las muestras las encontramos en el relato de cada una de las estructuras superpuestas. En la descripción del primer cuerpo, las figuras de los reinos citados: las mencionadas por Lope son las correspondientes a Flandes, Portugal, Francia e Italia, pero no alude a las de Inglaterra, Austria, Sicilia, Nápoles y la figura que representa a América. Igualmente, los nombres de las virtudes a que hace referencia, en un principio, son cuatro (Religión, Severidad, Sagacidad, Monarquía, vv. 1626-33), que luego completa hasta doce al describir las calles (Vigilancia, Sabiduría, Prudencia, Constancia, Clemencia, Paz, Verdad, Vitoria), aunque una de ellas sería del tercer cuerpo (la Prudencia), mientras que en el túmulo ascendían a un total de dieciséis; por tanto, Lope deja de mencionar cinco de ellas (Secreta Consultación, Oración, Ejecución, Moderación y Liberalidad), además de aludir a la Largueza (v. 1707: en posición de rima, lo que podría justificar su inclusión), virtud que no fue representada en el túmulo.¹⁷ Entre las virtudes del tercer cuerpo, aparecen cinco en Lope (Fe, Templanza, Justicia, Fortaleza y Prudencia), pero no menciona otras tres (Esperanza, Caridad e Iglesia). En cuanto a los nombres de los santos, Lope olvida a Laureano, Pedro mártir, Clemente, Geroncio y Santiago, y añade además, a Esteban y Felipe, cuya representación no estuvo presente entre las estatuas del túmulo.¹⁸ Parece ser que Lope no quiso sobrecargar su comedia más de lo que ya lo había hecho con la inclusión de algo más de doscientos veinticinco versos dedicados al túmulo de Felipe II, y solo menciona expresamente de entre las reinas María de Portugal, María Tudor, Isabel de Valois y Mariana de Austria, a dos de ellas: la «reina portuguesa» y la «princesa de Francia» (vv. 1594-1605).

17. Aunque sí se representó en el segundo cuerpo a la Liberalidad (Lleó Cañal 1979:141).

18. San Felipe también es mencionado por Espinosa de los Monteros (*Segunda parte...*), pero Lleó Cañal [1979:140] no lo incluye en el recuento que hace a partir de F.G. Collado.

Si tenemos en cuenta que el libro de exequias reales se había constituido como género literario y que existen referencias del «importante número de libros que se conocen sobre las exequias reales de Felipe II» (Allo Manero y Lorente 2004:52),¹⁹ habría que manejar con mucha cautela las concomitancias y diferencias entre las estrofas de Lope en *El amante agradecido* y la descripción de Gerónimo Collado. Además, conocida la tardía fecha de publicación de la *Historia de Sevilla* de Collado (1617), que obliga a buscar otras fuentes para el dramaturgo, la comparación solo resulta útil para una visión general de los intereses de Lope y para observar de modo minucioso las figuras, emblemas o virtudes de los que ha prescindido o que ha olvidado. Podemos aventurarnos a observar las causas de ese «descuido» de Lope, quien no presenta una descripción demasiado detallada si la comparamos con las que ofrecían los libros de la época, empero exhaustiva dentro de una comedia con un argumento mucho más ligero: ¿quiso Lope obviar algunos de los motivos por el simple hecho de presentar una descripción «económica» dentro de un relato que no le exigía este tipo de alabanzas?, ¿tuvo el escritor solamente un modelo parcial del túmulo? Según nuestro conocimiento de los datos, no es fácil decantarse por una de las causas de manera determinante, pues estas podrían considerarse incluso complementarias. Por lo tanto, se hace necesario seguir analizando el resto de las fuentes que pudo haber utilizado.

II.II.II. *La descripción de Espinosa de los Monteros*

Tomando como base igualmente la descripción completa de Collado, analizaré la narración que Espinosa de los Monteros incluyó en su *Historia de Sevilla* (1630), mencionada arriba, donde se describen algunas de las partes del túmulo, aunque solo de manera parcial: en el primer cuerpo se alude a los altares de casi todos los santos (además del añadido de Felipe y Lorenzo y el olvido de Laureano, y se alude a Isidro, no a Isidoro),²⁰ a todos los reinos gobernados y a las cuatro mujeres de Felipe II; del segundo cuerpo se describen doce de las dieciséis virtudes levantadas

19. Dichos libros, cuyo mayor esplendor se alcanza en el reinado de Felipe IV y Carlos II, se solían encargar a alguno de los artistas involucrados en la construcción. En ocasiones, cuando existía presupuesto para ello, llevaban grabados del túmulo o de algún momento de la ceremonia. El artículo mencionado en el texto, uno de los más completos sobre el tema, señala la importancia del reinado de Felipe II para la instauración oficial de los modelos de las exequias reales que perdurarán hasta el siglo XVIII.

20. La variante *Isidro* también la incluye Lope (v. 1696), aunque la segunda edición (Barcelona, 1618) ya trae *Isidoro*.

(las mismas de las que Lope da cuenta), pero cuatro de ellas se atribuyen al tercer cuerpo (Constancia, Verdad, Paz y Victoria; faltan también la Secreta Consultación, Oración, Ejecución, Moderación y Liberalidad) y una, como en la descripción de Lope, pertenece en realidad al tercer cuerpo: la Prudencia (además, se menciona la Verdad, también en el segundo cuerpo, cuando en realidad se está describiendo la Severidad); de las ocho virtudes que se representaron en el tercer cuerpo, se mencionan solo cinco (Fe, Justicia, Templanza, Fortaleza y Prudencia, atribuida esta al segundo cuerpo; faltarían, por tanto, Esperanza, Caridad e Iglesia). De las representaciones que aparecen en el túmulo, las mencionadas son las diferencias más significativas.

Ahora bien, si se comparan esas diferencias con las de la descripción de Lope, se observa que ambos coinciden en las mismas ausencias: las cuatro virtudes del segundo cuerpo indicadas arriba, así como las otras tres virtudes que corresponderían al tercer cuerpo, puesto que ambos asignan erróneamente la Prudencia al segundo cuerpo; este constituiría el único error común, puesto que el resto de los que presenta la descripción de Espinosa de los Monteros quedan subsanados en el texto de Lope.²¹

Según los paralelismos presentados, se puede pensar que Lope y Espinosa de los Monteros se basaron en una fuente común. Además las ausencias que comparten (e incluso el error común aducido) se justifican en ambos de una manera bastante parecida: «Tenían estas pinturas [las pinturas alegóricas de los reinos] correspondencias por todas cuatro partes, de que no hay razón» (f. 112v); «Estas dichas seis proezas [las pinturas alusivas a las batallas de Felipe II] tenían sus letras, como las supra escritas, y porque en el original de donde se sacó lo demás no se pusieron, no se expresan aquí» (f. 116v., y en Lope, en los versos 1609-1617, que se comentarán a continuación); incluso al nivel de la disposición textual se podría pensar al analizar ambas descripciones que Lope estaba componiendo sus versos a partir de una lectura escrupulosa del texto de Espinosa de los Monteros. Lope coincide con Espinosa de los Monteros tanto en el recorrido de las partes en la descripción del túmulo (con algunos saltos adelante y atrás debidos a que el dramaturgo parece no estar demasiado seguro de toda la información que quiere incluir en su elogio) como en la utilización de frases y sintagmas completos iguales. Como muestra de ello, traigo a colación este fragmento significativo (Espinosa de los Monteros, *De la historia y grandezas de la gran ciudad*

21. Por un lado, la duplicación de la Verdad que presenta Espinosa de los Monteros es corregida en el texto de Lope por la virtud correcta: la Severidad; por otro, las cuatro virtudes del segundo cuerpo que aquel atribuye al tercero, son mencionadas —aunque no descritas— en el texto de Lope en su lugar correcto, según la descripción completa de Collado.

de Sevilla, f. 112v), aunque ambas descripciones están llenas de paralelismos:

Cada calle tenía de planta ciento y seis pies de largo de vano, y en ancho cuarenta y dos, y de monte treinta y cinco, y del grueso del muro nueve. Su imitación de todo fue de piedra tirante a pardo. **Las basas, capiteles,** escudos de **armas, historias** y toda la demás **pintura**, follajes y insignias de la figuras de escultura **fue de color de bronce**; y los rostros, manos y pies **de las dichas figuras, a imitación del mármol blanco.**²²

[LEONARDO] *Las calles que acompañaban
deste cuerpo la grandeza,
al norte y al mediodía,
la que más pudieron, muestran
ciento y seis pies en el largo,
de ancho, sobre dos cuarenta,
del grueso del muro, nueve,
treinta y cinco de montea.*

JUAN *¡Por Dios, que es gallarda vista!*

LEONARDO *Fue su imitación de piedra,
basas, capiteles, armas,
pintura y historias della
fueron de color de bronce,
y las figuras diseñan
la que tiene el mármol blanco*
(Lope de Vega, *El amante agradecido*, vv. 1568-1582).

A pesar de la evidencia de los paralelismos, la descripción de Lope, aun coincidiendo con aquella, opta por una mayor economía tanto en la presentación como en la descripción de los datos y, en ocasiones, vuelve sobre alguno de los cuerpos del túmulo para mencionar representaciones que había preferido no incluir (véanse, por ejemplo, los vv. 1694-1707, donde vuelve al primer cuerpo para presentar los altares de los santos, y al segundo para mencionar algunas virtudes «olvidadas» cuando las describió en los vv. 1620-1633).²³ Por tanto, a pesar de los saltos men-

22. Agradezco a Gonzalo Pontón el haberme esclarecido un problema con la puntuación de este fragmento.

23. Igualmente económica es la descripción que Lope hace de algunos lugares del palacio de El Escorial en una comedia incluida en la misma *Parte Décima* que *El amante agradecido*: *La octava*

cionados y la mayor economía del dramaturgo, según el estudio de los textos de ambos autores y, sobre todo, sabiendo que la obra de Espinosa de los Monteros no fue publicada hasta 1630, se puede afirmar que ambos manejaron la misma fuente.

II.II.III. *La naturaleza de «los papeles»*

La crítica ha señalado la posibilidad de que «los papeles» de Espinosa de los Monteros fueran una reproducción gráfica del túmulo (Pozuelo Calero 1991:421). Sabiendo ahora que Lope y el autor de esa *Historia de Sevilla* utilizaron la misma fuente, algunas referencias textuales de *El amante agradecido* (vv. 1594-1608) pueden apuntar igualmente hacia esa hipótesis del grabado:

LEONARDO luego un pirámide se halla
 por la reina portuguesa,
 primera mujer del Rey,
 que Dios en su gloria tenga.
 En el pedestal se vía
 pariendo una hermosa oveja,
 un leoncillo que la mata,
 que un príncipe representa.
 Otro corresponde a este,
 dedicado a la princesa
 de Francia, que de Filipo
 fue, don Juan, mujer tercera.
 Víase el arco del cielo
 y aquella paloma tierna
 que trajo la verde oliva.

Tras escuchar Juan, el galán, que su amigo Leonardo solo ha mencionado los motivos que representan a dos de las reinas, aquel le interrumpe suponiendo que debe de haber otros dos más que completen las imágenes de las consortes (*El amante agradecido*, vv. 1609-1619):

maravilla (vv. 164-355, ed. M. Nogués y R. Valdés; además, véase Valdés 2001 para el estudio de las fuentes, y Nogués 2006, donde se apunta de nuevo el tema del interés de Lope por El Escorial y su relación con el favor del mundo cortesano).

JUAN Según eso ¿otras dos quedan
para los otros dos lados?

LEONARDO Dos cosas quiero que adviertas
que solo un lienzo te pinto
y que no te digo letras
porque ni fuera posible,
ni bastaran muchas lenguas.
Las pirámides son cuatro
porque lo fueron las reinas,
con sus globos en sus puntas,
sus armas y sus empresas.

Resulta muy significativa la respuesta de Leonardo, que alude a la «imposibilidad» de describir el resto de las imágenes así como de relatar las «letras» o inscripciones de la construcción. Se remite, además, a la pluralidad de las lenguas que también es puesta como excusa para abreviar la descripción completa, lo que nos recuerda que los epigramas estaban escritos en latín.²⁴ Finalmente, Leonardo reconoce que «Las pirámides son cuatro / porque lo fueron las reinas» (vv. 1616-1617), pero no menciona dos de ellas ni describe sus emblemas, como había hecho con María Manuela de Portugal e Isabel de Valois (vv. 1594-1603). Sin embargo, lo más interesante es la expresión que Leonardo utiliza para su justificación: «Dos cosas quiero que adviertas / *que solo un lienzo te pinto* / y que no te digo letras / porque ni fuera posible, / ni bastaran muchas lenguas» (vv. 1611-1615); la expresión de Leonardo puede resultar significativa, pero no tanto por el uso del verbo «pintar», que habría sido tomado como sustituto de otro verbo de dicción a través de un ejercicio metafórico del escritor, como por la palabra «lienzo», que bien podría remitir directamente a una imagen del túmulo que Lope se formó a través de la observación de un grabado o un cuadro.²⁵

24. Para un estudio y edición de los epigramas latinos que se escribieron en el túmulo, véase Pozuelo Calero [1991].

25. La estampa que menciona Collado (ápud. Pozuelo Calero 1991:420, n. 16) «requería un papel de cinco cuartas de espacio para ponerla abreviándola lo posible como ella está, y las hojas de este libro ser tan pequeñas [*sic*]» (las copias del manuscrito de Collado, fechadas en el último tercio del siglo XVII, están en 4º), lo que nos ofrece una idea de las dimensiones de la lámina; por el contrario, no conocemos el carácter de la difusión de estos grabados ni tampoco si en ellos se especificaban las medidas de la construcción, en cuyo caso negativo, nos obligaría a plantearnos también la consulta por parte de Lope de una fuente escrita, puesto que sus medidas son realmente muy precisas (véanse vv. 1560-1575 o 1679-1680), y estas con seguridad aparecían en ese tipo de descripciones extensas.

Sin embargo, según las palabras de Espinosa de los Monteros (*De la historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla*, f. 112) en el momento de comenzar su descripción, no parece que la naturaleza de «los papeles» fuera un grabado, o al menos tuvieran tan solo un componente gráfico:

y así se comenzó luego a fabricar una de las más peregrinas máquinas de túbulo, que humanos ojos han alcanzado a ver: y así será imposible describir ni pintar la grandeza, primor y bizarría que tuvo; mas por cumplir con el orden y estilo de la historia, lo iré poniendo en narración con el mejor y más limitado estilo que me fuere posible, según lo que de los papeles pude alcanzar y compulsar sin añadir ni quitar una sola línea, y así prosigo mi narración en esta forma.

Las palabras de Espinosa de los Monteros que hemos destacado en la cita podrían estar remitiendo a una fuente escrita y, en particular, a un texto versificado. Por tanto, según estas alusiones, y sobre todo a partir del análisis que hemos llevado a cabo de los textos, es difícil sostener la teoría única de «los papeles» como grabado: en primer lugar porque, aunque la descripción de Espinosa de los Monteros es parcial (solo once de las dieciséis virtudes totales del segundo cuerpo, y cinco de las ocho del tercero), a pesar de lo que se ha apuntado, presenta descripciones de virtudes que se corresponden con las cuatro caras del túbulo (tanto en el segundo como en tercer cuerpo), de acuerdo con la descripción minuciosa que hace Collado; en segundo lugar, porque las palabras aludidas de Espinosa de los Monteros hacen referencia, casi con seguridad, a una fuente escrita y en verso (de ahí el «ponerlo en narración» en su texto). Esta última propuesta hace pensar directamente en la posibilidad de los romances que se componían al uso y que circulaban en forma de pliegos sueltos.²⁶

26. El interés por conmemorar la muerte de Felipe II se aprecia también en la impresión de los sermones, como veíamos arriba, pronunciados en sus exequias (*Sermón a las honras que la ciudad de Sevilla hizo a la Majestad del rey don Felipe II nuestro señor*, predicado por fray Juan Bernal, Francisco Pérez, Sevilla, 1599; en el mismo volumen hallamos también el que se pronunció en Málaga, pero impreso en Sevilla en 1598), en el que se puede leer: «¿Qué otra cosa es este túbulo levantado, sino un suntuoso cadalso donde se hace justicia del cristianísimo Filipo rey y señor nuestro?» (f. 7v). Estas afirmaciones dan cuenta de la importancia del catafalco en el momento preciso de la celebración de las exequias en el templo. Además, hallamos en la Biblioteca Nacional algunos pliegos sueltos que muestran ese mismo interés por los acontecimientos en torno a la muerte de un rey, esta vez en forma de relaciones: *Verdadera relación de la muerte de la majestad católica del rey don Felipe nuestro señor, tercero deste nombre, que esté en el cielo. Repartida en tres romances*, por el licenciado Magín Bellot de Vilamantells, Esteban Libreros, Barcelona, 1621; *El pésame que da España a la cesárea majestad del rey don Felipe IIII nuestro señor, por la muerte del rey don Felipe III, su padre, que está en el cielo*, por Rodrigo de Alfaro, Lisboa, 1621; o el *Romance de la muerte del*

En conclusión, a pesar de que es muy posible que tanto Lope como Espinosa de los Monteros lograran hacerse con alguna de las reproducciones gráficas que habitualmente se hacían con motivo de estas celebraciones, es necesario que hubieran consultado algún otro «papel», en este caso una fuente escrita y probablemente versificada.

III. CONCLUSIÓN

En definitiva, se puede decir que la descripción que hace Lope del túmulo de Felipe II es representativa por su alto contenido gráfico. Lo que más destaca en esos versos insertados en la comedia es la sucesión de descripciones pictóricas y escultóricas a modo de *écfrasis*, con las que Lope recuerda el monumento funerario que la ciudad de Sevilla levantó al rey Prudente, paradigma absoluto en lo que al desarrollo del género arquitectónico se refiere. Destaca, por tanto, la preferencia por las descripciones de las pinturas y esculturas que portaba la ingente construcción, frente a la ausencia de referencias a lo que era un rasgo determinante de la construcción como la mezcla de los estilos arquitectónicos —dórico, jónico y corintio— a medida que se iba ascendiendo en los tres cuerpos levantados, aspecto que el dramaturgo no menciona en ningún momento. Si tenemos en cuenta que los autores que describieron el túmulo lo hicieron con un gran pormenor (Gerónimo Collado, por ejemplo, utilizó casi cuarenta y cinco folios manuscritos), hay que pensar que Lope hizo un ejercicio de selección del material para su elogio público. En este sentido, prefirió acudir a las pinturas que «relataban» historias de la vida del monarca y a las esculturas que simbolizaban sus virtudes y presentaban los santos de la devoción sevillana, imágenes todas de fuerte contenido propagandístico y ejemplarizante, si se tiene en cuenta el carácter pseudopicaresco de la comedia. Además, Lope tampoco muestra interés por ofrecer los epitafios que se escribieron en las honras, obra del escritor Francisco Pacheco (véanse Pozuelo Calero 1991 y Pérez Escolano 1977:164, n. 50).

Esta selección habría que entenderla dentro de los patrones señalados al comienzo de este artículo, cuando se apuntaba la relevancia de la cultura visual en el Barroco. En los actos conmemorativos de la muerte de Felipe II, enterrado en el

Rey Phelipe Tercero, de Rodrigo Calderón, en *Siete romances de don Rodrigo Calderón*, imprenta de Agustín Laborda, Valencia, s. a. Todos estos testimonios vienen a mostrar un mismo interés manifestado en diferentes formas impresas.

Escorial —cuyos modelos arquitectónicos, por otra parte, pretendió imitar el túmulo—, la fuerza de la imagen queda demostrada en exequias como la llevada a cabo en la catedral de Sevilla. Las honras fúnebres se acompañaban de un novenario y un oficio de difuntos con referencias al túmulo —como se ha visto, arquitectura efímera que, con sus pinturas y esculturas, traspasa fronteras hasta llegar a ser el modelo de otras construcciones semejantes en reinos como los de Perú y México—, y queda en la memoria colectiva del lugar y en las crónicas de la época. Dicho ensamblaje, pasados cuatro siglos, sigue siendo objeto de estudio e incluso se intenta recomponer mediante dibujos y esbozos de sus plantas y alzado.²⁷ Además, esta construcción que Lope quiso immortalizar en su comedia —sin ninguna pretensión laudatoria de conjunto excepto por este añadido innecesario para el seguimiento de la trama— lleva a pensar de nuevo en el hábito del dramaturgo de adular en sus obras a las figuras reales, lo que presumiblemente le iba a ayudar a conseguir su ansiado puesto en la Corte, hecho que nunca llegó a producirse.

Para finalizar, tras haber comparado las posibles fuentes que Lope pudo haber tenido en cuenta en el momento de realizar su descripción, se puede afirmar, por un lado, que debido a las concomitancias señaladas entre ambos textos tanto el dramaturgo como Espinosa de los Monteros se atuvieron a una fuente común, ya fuera escrita en prosa o en verso; además, según la propia descripción incluida en *El amante agradecido*, podemos igualmente afirmar que, en algún momento —y con seguridad no de manera exclusiva—, Lope pudo haber consultado, además, algún tipo de documento gráfico que le ayudase a recordar las virtudes y figuras alegóricas según estaban dispuestas en las diferentes alturas y caras del catafalco.

27. Parece ser que hubo unos grabados de la época a cargo de López Bueno, quien también intervino en su construcción, pero no se ha conservado ninguno de ellos. Las reconstrucciones se han hecho a partir de la descripción minuciosa hecha por Collado y del modelo que se incluye en el libro de viajes impreso en Ámsterdam en 1741. Véase Pérez Escolano [1977], entre cuyas páginas 158 y 159 se incluyen esas reconstrucciones. Hubo también muchas otras ciudades que honraron la muerte de Felipe II; para los túmulos que se levantaron fuera del ámbito peninsular, véase, por ejemplo Bietti y Urrea [1999] donde se reproducen las pinturas conservadas que se hicieron para las exequias en la iglesia de Santiago en Roma. Igualmente es de interés la imagen del catafalco construido en 1621 para las exequias de Felipe III en esa misma iglesia, o la fachada levantada en 1665 a la muerte de Felipe IV (véase Tozzi 2002:77).

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Rodrigo de, *El pésame que da España a la cesárea majestad del rey don Felipe III nuestro señor, por la muerte del rey don Felipe III, su padre, que está en el cielo*, Lisboa, 1621.
- ALLO MANERO, María Adelaida, «Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, I (1989), pp. 121-137.
- ALLO MANERO, María Adelaida, «Dirigismo y propaganda en las exequias reales de la casa de Austria: el artista y su obra al servicio del poder», en *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, ed. E. Martín Serrano, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1994, pp. 499-508.
- ALLO MANERO, María Adelaida, «Las exequias reales de la casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coords. M.L. Lobato y B.J. García García, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003, pp. 177-35.
- ALLO MANERO, María Adelaida y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, XIX (2004), pp. 39-94.
- ARIÑO, Francisco de, *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, eds. A. Domínguez Ortiz y R. Tarascó y Lassa, Ayuntamiento de Sevilla (Clásicos Sevillanos, 3), Sevilla, 1993. Edición facsimilar de la impresión de 1873.
- ASKINS, Arthur L.-F., «Hojas sueltas zaragozanas a la muerte de Felipe II», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI (1970), pp. 109-25.
- BELLOT DE VILLAMANTELLS, Magín, *Verdadera relación de la muerte de la majestad católica del rey don Felipe nuestro señor, tercero deste nombre, que esté en el cielo. Repartida en tres romances*, Esteban Libreros, Barcelona, 1621.
- BERNAL, Fray Juan, *Sermón a las honras que la ciudad de Sevilla hizo a la Magestad del Rey Don Philippo II*, Francisco Pérez, Sevilla, 1599.
- BIETTI, Mónica, y Jesús URREA, *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Sociedad Española para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.
- BOUZA, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid, 1998.

- CALDERÓN, Rodrigo, *Romance de la muerte del Rey Phelipe Tercero*, en *Siete romances de don Rodrigo Calderón*, imprenta de Agustín Laborda, Valencia, s. a.
- CERVANTES, Miguel de, *Poesías completas*, ed. V. Gaos, Castalia, Madrid, 1981, vol. II.
- ELLIOT, John H., *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Crítica, Barcelona, 1982.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo, *De la Historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla. Parte Segunda*, Matías Clavijo, Sevilla, 1630.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, *L'effimero barocco. Strutture Della festa nella Roma del '600*, Bulzione, Roma, 1978, vol. II.
- FERRER VALLS, Teresa, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. Ch. Davis y A. Deyermond, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1991, pp. 145-154.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, ed. J.M. Díez Borque, X (1998), pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- GERÓNIMO COLLADO, Francisco, *Historia de la muy noble y más leal ciudad de Sevilla escrita por el Licenciado Collado por los años de 1610*, ed. F. de Borja Palomo, imp. J.M. Geofrín, Sevilla, 1869.
- HEREDIA, Ricardo, *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, compte de Benahavis*, E. Paul, L. Huard et Guillemin, París, 1892.
- LOBATO, María Luisa y Bernardo José GARCÍA GARCÍA, coords., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2003.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1979.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel (Letras e ideas), Barcelona, 1975.
- NOGUÉS BRUNO, María, «La octava maravilla o el simbolismo de El Escorial», en *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional*

- de Hispanistas del Siglo de Oro (Cambridge, 18-22 de julio de 2005)*, coords. A. Close y S.M. Fernández Valés, University of Cambridge, Cambridge, 2006, pp. 475-481.
- OSTERC, Ludovik., «Cervantes y Felipe II», *Verba hispanica: Anuario de Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de las Universidad de Ljubljana*, 8 (1999), pp. 61-69.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, A. Palau y Dulcet, Barcelona, 1948-1977, 28 vols.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor, «Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la catedral de Sevilla», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, CLXXXV (1977), Diputación provincial de Sevilla, Sevilla, pp. 149-76.
- PINEDA, Victoria, «La invención de la *écfrasis*», en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2000.
- PORTÚS, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas: estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.
- PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Guipúzcoa, 1999.
- POZUELO CALERO, Bartolomé, «Los epigramas latinos del túmulo de Felipe II en Sevilla», *Habis*, XXII (1991), pp. 417-435.
- Relación historiada de las exequias funerales de la majestad del Rey D. Philipppo II nuestro Señor*, Pedro Balli, México, 1600.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y Esther GALINDO BLANCO, *Política y fiesta en el barroco*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- Romance del serenísimo Rey Don Phelipe de su muerte que Dios le tenga en gloria*, Joan Amello, Barcelona, 1599.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2011.
- SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, XVI (2010), pp. 155-180.
- SANZ, Omar y María Dolores GÓMEZ MARTÍN, «Prólogo», en *El amante agradecido*, ed. O. Sanz y M.D. Gómez Martín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte Décima*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. II, pp. 633-652.

- Silva de varios romances*, Sebastián y Jayme Mateaud, Barcelona, 1636.
- STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, Alianza, Madrid, 1988.
- TOZZI, Simonetta, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti*, Gangemi Editore, Roma, 2002.
- VALDÉS, Ramón, «Claves e hipótesis para la interpretación de *La octava maravilla*: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 165-189.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amante agradecido*, eds. O. Sanz y M.D. Gómez Martín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte Décima*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. II, pp. 653-767.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Arcadia*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca áurea hispánica, 32), Madrid / Frankfurt, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La octava maravilla*, ed. M. Nogués Bruno y R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte Décima*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. II, pp. 891-1041.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza», *Edad de Oro*, IV (1987), pp. 267-285.