

UN PATRÓN DEL *ORLANDO FURIOSO* EN LA COMEDIA
DE AMBIENTACIÓN URBANA DE LOPE DE VEGA:
EL PASTORAL ALBERGUE

MARCELLA TRAMBAIOLI (Università del Piemonte Orientale, Vercelli)

CITA RECOMENDADA: Marcella Trambaioli, «Un patrón del *Orlando furioso* en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega: el pastoral albergue», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 11-33.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.300>>

Fecha de recepción: 9 de junio de 2018 / Fecha de aceptación: 14 de julio de 2018

RESUMEN

El propósito del trabajo es el de retomar algunas observaciones y ejemplos espigados en otro lugar para concentrarme en el patrón ariostesco más aprovechado por Lope en su escritura teatral, el del pastoral albergue, de manera específica en la comedia de ambientación urbana, teniendo en cuenta que las octavas italianas representan un constante punto de referencia literaria para el madrileño, quien, a lo largo de su azarosa carrera artística, las va incorporando a su universo literario, mediante un diálogo intertextual a veces explícito, en otras ocasiones indirecto.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Ariosto; *Furioso*; pastoral albergue; comedia de ambientación urbana.

ABSTRACT

The aim of this paper is to develop some observations and examples previously selected and presented in another essay, in order to focus on the *pastoral albergue*, which is the literary paradigm taken from Ariosto's *Furioso* that Lope de Vega especially elaborates in the dramatic genre of the domestic plays. All this, taking into account that this Italian poem is a constant point of reference for the dramatist, who, all along his artistic career, constantly incorporates Ariosto's *octavas* in his own literary world, either in an explicit or an indirect way.

KEYWORDS: Lope de Vega; Ariosto; *Furioso*; *pastoral albergue*; domestic plays.

Bien sabido es que el *Orlando furioso* de Ariosto inspira a Lope de Vega la composición de un largo poema narrativo, *La hermosa de Angélica*, que es una original y abigarrada continuación de la obra italiana,¹ la Epístola de «Alcina a Rugero», incluida en la *Parte II* de las *Rimas* (184-201), el soneto burlesco «Reinaldo fuerte en roja sangre baña» incrustado en *Peribáñez* (I, vv. 603-616), y dos comedias: *Los celos de Rodamonte y Angélica en el Catay*. *El pastoral albergue*, clasificada entre las piezas dudosas, no es del Fénix, entre otras cosas, por el tratamiento del personaje de Angélica, ajeno a su peculiar y constante interpretación del mismo, pieza sobre la cual tendremos ocasión de volver más adelante.² En *El amigo por fuerza* y *La locura por la honra*, obras que Vigier [1983:240] clasifica entre las «comedias qui s'inscrivent dans la tradition ariostéenne», en realidad tan solo se muestran algunos personajes que llevan nombres sacados del *Furioso* sin por ello relacionarse con las aventuras correspondientes.³ Finalmente, el romance «Con aquellas blancas manos» es de autoría incierta.⁴

En los preliminares de *La hermosa de Angélica*, el Fénix anuncia haber recogido la invitación de Ariosto a continuar la historia de la princesa del Catay, citando la celeberrima estrofa 16 del canto XXX:

pues como en todo su *Orlando* no tenga cosa más notable que el suceso de Angélica, argumento y sujeto de su *Furioso*, y esta dejase casada con Medoro, y advirtiese que otros lo prosiguirían, aunque imposible, con mejor plectro, como él por humildad dice. Yo, aficionado a su poema, libre y deseoso de saber lo que adelante le había sucedido a Angélica, hallé que la mayor parte fue en España y, por comunicarlo a todos los deseos de aquel suceso... ([6], 184).

1. En la «Introducción» (Trambaioli 2005) analizo más detenidamente la presencia e influencia de Ariosto en la escritura de Lope de Vega.

2. Cfr. Trambaioli [2012:115-123].

3. En la primera pieza contamos con un Astolfo y un Pinabelo, mientras que en la segunda aparecen una Flordelís y un Norandino; y si es cierto que en ambas comedias en un momento dado un personaje enloquece, es también verdad que los casos de locuras temporáneas son incontables en el corpus teatral lopesco, sin por ello tener que clasificar las comedias correspondientes entre las propiamente ariostescas.

4. Cfr. Chevalier [1968:256-257]; la composición se inserta en el texto poético de *Un pastoral albergue*.

Adviértase que en la economía de su producción literaria este poema expresa y condensa el mundo literario de su etapa primeriza, de manera especial en lo tocante a la sensualidad de las descripciones femeninas⁵ y a la visión erótica del amor,⁶ destinadas a matizarse en las fases posteriores, aun sin llegar nunca a desaparecer. De hecho, hasta en *La Gatomaquia*⁷ y en *La Dorotea*, las obras maestras del ciclo *de senectute*, se deja apreciar la influencia del ferrarés. No es un azar si en la acción en prosa, por boca de Fernando, el poeta reconoce que el espíritu de sus octavas juveniles armoniza especialmente con su cuerda lírica: «Más a propósito era para mis hombros débiles un sujeto amoroso, como la hermosura de Angélica» (269). En la vertiente teatral cabe observar lo mismo, puesto que en *Las bizarrías de Belisa*, última pieza autógrafa de Lope, se pueden rastrear algunos motivos ariostescos.⁸ No cabe duda, pues, que en el *Furioso* Lope halla un universo literario que, por muchos aspectos, entra en resonancia con el suyo.

También en la dedicatoria a Juan de Arguijo, en los preliminares de las *Rimas*, Lope se declara seguidor de Ariosto,⁹ sin por ello, desde luego, entender la imitación

5. Destaquemos, por ejemplo, la descripción del baño de unas hermosas jóvenes en un lugar ameno que se incrusta con notable sentido pictórico en dos fragmentos del poema: respectivamente en el canto XIII y en el XVI. En el primer fragmento, que ocupa nueve octavas (IV-XII), a orillas del Genil, Belcoraida hace un alto en el camino con sus doncellas para bañarse «de su gente apartada y del camino» (v. 26). En el segundo, Lope describe la escena del baño de Angélica prisionera de Cerdano a lo largo de seis octavas (15-20). El motivo es de claro abolengo clásico y halla su arquetipo en el baño de Diana y de su coro de ninfas descrito en las *Metamorfosis* ovidianas (III, vv. 155-178). Ver, al respecto, Trambaioli [2001b].

6. Cfr. Chevalier [1966:357-358]: «on connaît la sensualité de l'œuvre, justement soulignée par Rennert et Castro. Mais cette sensualité en reste aux piments de l'amour: descriptions recherchées de la beauté féminine, évocations de nudités et de baignades, relations de scènes de jalousie. [...] Nulle part on n'aperçoit une sensualité comparable à celle de l'épisode d'Alcine et de Roger»; Torres [1990:323]: «Muchas de las obras del primer teatro de Lope parecen hacer un claro elogio del goce vital, del goce físico, de la fiesta, de una cierta intrascendencia, del juego momentáneo, de la seducción. Son obras fundamentalmente cómicas en las que el *placer*, en un sentido amplio, tanto sexual como vital aparece como motor de la acción».

7. Cfr. Trambaioli [2001a:208-209].

8. Cfr. Trambaioli [2015:442-443]: «La dama se caracteriza como una especie de amazona que en dos circunstancias, una narrada y otra escenificada, logra salvar la vida al amado haciendo huir a sus asaltantes. Su connotación remite de forma indirecta a las figuras literarias de Bradamante y Marfisa, tal como ocurre en el caso de otras protagonistas de la epopeya urbana de Lope. De manera específica, Belisa, liberando al amado del hechizo de la contrincante Lucinda, suerte de Alcina urbana, actúa como Bradamante, mientras que se ajusta al modelo de la virgen guerrera en su primitiva frialdad, en su falta de experiencia amorosa y en un detalle que a primera vista puede pasar perfectamente desapercibido: Tello, el criado de don Juan, le trae una joya, cuya figuración remite a la divisa de Marfisa: “y para el fénix Belisa, / fénix de diamantes compra”».

9. *Rimas*, 1: 141-143: «Las églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni

como pedante repetición. Más bien, según dejará asentado en *La Dorotea*, la imitación es recreación personal y transformadora.¹⁰

Ahora bien, conforme a lo que afirma el propio autor en los paratextos de *La hermosura*, de todos los enmarañados episodios elaborados en las octavas italianas, el del pastoral albergue, más allá del extraordinario éxito que cosecha en España a finales del siglo XVI,¹¹ es el que le intriga mayormente hasta el punto de convertirse en uno de los ejes principales de su mito lírico.¹² A Lope le fascina sobremanera la figura de Angélica, princesa que desprecia a los paladines de Francia para rendirse a un humilde soldado moro, y en su constante literaturización de su agitada biografía amorosa la contrapone a las máscaras literarias de Elena Osorio, quien, muy al contrario, había dejado plantado al joven poeta por su pobreza, prefiriendo un hombre rico y poderoso. Por consiguiente, en la epopeya amorosa del Fénix el carácter de Ariosto funciona como un perfecto contrapunto de Elena-Dorotea. Subrayemos que en el canto XIX de *La hermosura de Angélica* se halla un largo soliloquio de Lucindo, doble autorial, que justamente sintetiza una de las muchas pre-*Doroteas* de la escritura lopesca.¹³ Veamos un fragmento de la narración de este *alter ego* del poeta en que se reconoce sin más el núcleo de la literaturización de los amores con la hija de Jerónimo Velázquez:

Amé furiosamente, amé tan loco,
como lo sabe el vulgo que me tuvo
por fábula gran tiempo y en tan poco
que muchas veces por llorarme estuvo;

esta tela de la *Angélica*, por trama del Ariosto, que él también la tomó del conde Mateo María; y cuando lo fueran, otros habían primero que yo errado en lo mismo».

10. *La Dorotea*, p. 344: «Porque como la invención es la parte principal del poeta, si no el todo, y invención y imitación sean también una misma cosa».

11. Al propósito Chevalier [1968:28] observa que «el tema predilecto de la generación de 1580, [es] el de Angélica y Medoro. Los amores de la princesa y del moro vuelven de modo constante en las colecciones manuscritas e impresas».

12. Trambaioli [2012:105]: «Desde el principio [...] el motivo del pastoral albergue se vincula a la exhibición de la autobiografía lopesca, que no es nada gratuita, sino finalizada a conformar en términos idealizados al personaje del autor con vistas a autopromocionarse ante los nobles».

13. Ver Trambaioli [2005:678, nota al v. 737]: «Empieza el largo monólogo de Lucindo, doble literario de Lope, que va a ocupar veintidós octavas del presente canto; dicha intervención es una de las muchas transfiguraciones literarias realizadas por el poeta de su historia con Elena Osorio, es decir, las que algunos críticos han definido “pre-*Doroteas*”, junto con *Belardo el furioso*, *El peregrino en su patria*, *La prueba de los amigos*, *La prudente venganza* y *La Filomena* (ver Morby 1950; Trueblood 1956 y 1974)».

agora a mil despechos me provoco
 de ver lo que una Circe me detuvo,
 habiendo yo pasado otras Sirenas
 de tanto engaño y artificios llenas.
 (*La hermosura de Angélica*,
 en Trambaioli 2005:679-680, vv. 785-792)

Al mismo tiempo, en varios pasajes de este poema épico-narrativo se deja percibir con claridad la superposición de la figura de la princesa del Catay con los dobles poéticos de las amantes del joven autor, es decir de la propia Elena Osorio y de Micaela de Luján, a raíz de su fulgurante belleza sin par.¹⁴ Al margen, el que las reescrituras ariostescas de Lope presenten unas explícitas y obsesivas implicaciones autobiográficas lo entienden perfectamente sus mayores enemigos, es decir, Cervantes y Góngora, quienes a este respecto le dirigen feroces sátiras y parodias literarias.¹⁵

Si nos atenemos al corpus teatral del Fénix, además de las comedias de asunto propiamente ariostesco, en un sinnúmero de piezas de ambientación y argumento heterogéneos se pueden rastrear motivos y patrones procedentes del *Furioso*, pese a que, hallándose resemantizados en contextos argumentales muy diferentes, corren el riesgo de pasar desapercibidos, y el del pastoral albergue, como es de esperar, es el más aprovechado.

De cara a lo que me interesa destacar aquí, es oportuno recortar unas atinadas y sugerentes observaciones que Stefano Arata nos ha entregado en su edición de *El acero de Madrid*:

A lo largo de estas páginas hemos utilizado con frecuencia términos y metáforas de la épica para describir el universo urbano madrileño; las calles como un mar; las cortesanas como Circes; los galanes como sirenas que atraen a las mujeres; las casas como

14. A este respecto cabe destacar lo que Grilli [2008:146] apunta en el caso de la figura de Dorotea: «il *retrato* ha maggior valore in quanto ingegnoso, multiforme. Vi si specchia perciò il mito di Proteo: Elena Osorio, Micaela de Luján o Marta de Nevares sono tutte ritratte nel medesimo sembiante, tutte dorate, tutte occasioni per l'esercizio dell'abilità dell'artista dotato di un magico *pinxel*. Il Lope che emerge da *La Dorotea* è non a caso il poeta che apprezza la pittura, colleziona quadri, è convinto difensore della sua *dignitas*».

15. Ver Trambaioli [2004b y 2012:111]: «Con *La hermosura de Angélica* se cierra un ciclo que supone una lectura o, mejor dicho, una explotación muy personal por parte de Lope de la materia del ferrarés que nos interesa, y de la misma —que, en definitiva, representa la cifra de su global interpretación del *Furioso*— los enemigos del Fénix se burlan, disparando sus dardos satíricos más contundentes y/o, según los casos, proponiendo un modelo estético diametral».

ciudades cercadas. Los símiles no son de nuestra cosecha, proceden directamente de la pluma de Lope, que los introduce con inusitada continuidad en sus comedias de capa y espada y en la nuestra en particular. No se trata de una parodia del género épico, sino más bien de una transposición del lenguaje y de los valores de la épica al universo del amor (Arata 2000:56-57).

En realidad, el dramaturgo suele utilizar patrones sacados de todas las tradiciones épicas, entendidas en un sentido muy amplio,¹⁶ para conformar e idealizar las acciones y las caracterizaciones de sus héroes teatrales, y, claro está, dicha literaturización resulta más llamativa y funcional en el caso de las comedias de ambiente urbano, como la editada por el añorado estudioso, donde los personajes se mueven en contextos familiares para el público de la época, siendo esta una de las estrategias de las que el autor echa mano para conseguir ese efecto de desrealización de la comedia destacado por varios críticos.¹⁷ En una reciente monografía he intentado recopilar un corpus teatral cronológicamente representativo de todas las fases de la producción lopesca capaz de dar cuenta de este peculiar rasgo de su escritura dramática, así como poner de relieve los distintos modelos paradigmáticos utilizados para la construcción de la epopeya urbana de los personajes, quienes, en ocasiones, llegan a ser dobles teatrales del propio autor. En este mismo sentido, la épica de amor de los protagonistas funciona, a menudo, en un doble nivel: argumental y metateatral con reflejos autobiográficos.¹⁸

El humilde propósito de las páginas que siguen es el de retomar algunas observaciones y ejemplos espigados en dicha monografía para concentrarme en el patrón ariostesco más aprovechado por Lope en el subtipo dramático de la comedia doméstica,¹⁹ teniendo siempre en cuenta que, según queda sintetizado en las premi-

16. Se trata de tomar en cuenta todas aquellas tradiciones literarias en que se pueden recortar hazañas amorosas, o bien exitosas, o bien aciagas; cfr. Trambaioli [2015:43-79].

17. Al respecto, Vitse [1990:266] escribe que la ficción dramática es siempre un «simulacre poétique ouvertement affranchi de tout asservissement à l'étroitesse du réel»; por su parte Zabala [1991:143], observa: «La conjunción de la fantasía y la realidad, afectándose mutuamente en beneficio del atractivo de la obra teatral, que aportó savia nueva a la comedia española de los siglos XVI y XVII, exigía, para su plena eficacia, no solo textos e interpretaciones acordes con la mentalidad de los espectadores asistentes a las representaciones escénicas, sino también un figurado marco de identificación real en donde dar vida a la acción dramática, que ayudara a asumirla como verdadera, y un tono de ambiente que hiciera lo propio en el intento idealizador de la realidad».

18. Para todas estas cuestiones ver Trambaioli [2015].

19. A lo largo del trabajo utilizo los marbetes de comedia urbana, de ambientación urbana y doméstica como sinónimos, sin entrar en la cuestión terminológica que tanta tinta ha hecho verter; cfr.

sas del trabajo, las octavas italianas representan un constante punto de referencia literaria para el madrileño, quien, a lo largo de su azarosa carrera artística, las va incorporando a su universo literario mediante un diálogo intertextual, que a veces es explícito y en otras ocasiones resulta indirecto. Al fin y al cabo, en la escritura lopesca, como en la de todo gran autor, es preciso aislar una red de imágenes, símbolos y motivos recurrentes que constituyen su peculiar idiolecto artístico, y no cabe la menor duda de que en dicha constelación los ecos del episodio del pastoral albergue ocupan un lugar privilegiado.²⁰

Fijémonos, pues, en los dos principales protagonistas del núcleo diegético en cuestión, es decir, por un lado, Angélica, la mujer esquiva que acaba cediendo a la hermosura y al talle de un humilde moro, despreciando a los Pares de Francia así como a los guerreros sarracenos; por otro, Orlando, el paladín frustrado que pierde el seso tras descubrir las nupcias campestres que la princesa acaba de celebrar con Medoro. Es un hecho que los respectivos modelos contribuyen a conformar a damas y galanes de la comedia doméstica, fundiéndose con otras referencias literarias, cada vez de forma distinta según la fórmula combinatoria inherente a la comedia nueva.

En concreto, la figura de Angélica le depara al Fénix una serie de intrigantes motivos: el personaje femenino que se entrega al galán con entusiasmo erótico; la persecución de la dama por parte de varios (tres o más) pretendientes; la mujer capaz de curar a un hombre herido del cual se enamora. Por su parte, el paladín Orlando corresponde al galán despechado que pierde los estribos por la frustración amorosa y amenaza con destruir el cobijo, real o supuesto, de los amantes y de cometer toda clase de locuras y atropellos. En ocasiones, este papel lo encarna un personaje femenino y su tratamiento puede resultar serio o festivo, según los casos. Que el Fénix haya sido el primer dramaturgo en introducir el motivo de la locura amorosa en el teatro español, según creía Chevalier,²¹ o lo hayan anticipado unos

Trambaioli [2015:25-27].

20. Otros núcleos diegéticos y/o personajes relevantes del *Furioso* que Lope utiliza para construir la epopeya urbana de sus damas y galanes son la rivalidad de Mandricardo y Rodomonte por el amor de Doralice; el hechizo que la maga Alcina ejerce sobre Rugero, enamorado de Bradamante, y el tipo de la mujer guerrera como Bradamante y Marfisa.

21. Chevalier [1966:418-419]: «L'épisode de la folie de Roland a vivement impressionné les lecteurs espagnols à la fin du xvi^e siècle et dans les premières années du siècle suivant. On sera libre de lui préférer d'autres récits du poème, mais il faut constater que cette fiction est la seule de toutes celles qu'a forgées l'Arioste qui, par sa force suggestive, se soit imposée à l'imagination des poètes près d'un siècle durant. [...] Il convient de commencer par l'œuvre de Lope, à qui l'on doit l'introduc-

autores anónimos,²² no tiene ninguna importancia, siendo sin duda él quien más a menudo lo ha aprovechado para representar la desesperación amorosa de sus personajes²³ y, en clave autobiográfica, la de sus propias máscaras literarias.²⁴

Empezando por el primer motivo recortado, la desenvuelta actitud erótica pertenece especialmente a las damas del primer Lope, aunque permanezca bajo la superficie en las fases sucesivas;²⁵ un ejemplo paradigmático es justamente el de la protagonista de *Angélica en el Catay*, la cual, sin rodeos, confiesa a Medoro su pasión desbocada:

Quien tiene entrañas de amor
y diamante ser solía;
una mujer que te vio
quejar y de amor se queja
[...]
Mujer que quiere de veras
toda se entrega en un día.

tion du motif dans le théâtre espagnol ainsi que le plus grand nombre d'imitations de l'épisode ariostéen».

22. Chevalier [1966:410]: «Virués et Lope de Vega sont les premiers auteurs à élaborer des arrangements dramatiques des aventures romanesques du poème italien». No obstante, Stefano Arata [1989:51] identificó en el corpus de los manuscritos de la Biblioteca de Palacio una obra anónima, *Las locuras de Orlando*, que podría ser anterior a las comedias de asunto ariostesco del Fénix, y otra pieza sobre los amores de Ruggero y Bradamante fue descubierta en la Nacional de Madrid por Debora Vaccari [2006a:472]: «cotejando el fragmento de la carpeta de la Biblioteca Nacional con el original italiano y su traducción al castellano, se llega a la conclusión de que el anónimo autor manejó la traducción de Urrea, de la que plagia literalmente octavas enteras»; dicha estudiosa ha descrito asimismo algunos papeles de actor conservados en la Nacional, que proceden de comedias anónimas o sin identificar de argumento sacado del *Furioso* [2006b:71-72, 136-137].

23. Entre otros, Bigeard [1972:107] señala la entrada del motivo de la locura ariostesca en el teatro español, pero, fuera de las comedias cuya trama resulta sacada directamente del *Furioso*, se limita a citar piezas pastoriles y palatinas, sin percatarse de que el motivo en cuestión se elabora en todos los subgéneros teatrales, incluso el de la comedia doméstica: «bien souvent, l'épisode de la folie constitue l'essentiel de l'intrigue sans que figurent les personnages traditionnels d'Angélique, Roland, Médor, Charlemagne... et sans le contexte chevaleresque: l'aventure de Roland s'hispanise. Les protagonistes sont des comtes et des princes espagnols, des Belardo, Jacinto, Anfriso, Celio, et le décor un quelconque palais ibérique, ou encore quelque lointaine cour de Pologne ou de Hongrie. Ces oeuvres, et ce sont les plus nombreuses, n'ont plus en commun avec le Roland Furieux que le fait de la folie amoureuse; on peut citer, entre autres, *Belardo el furioso*, *La pastoral de Jacinto* de Lope, la *Comedia de los amores y locuras del conde loco* atribuíe à Morales, la deuxième *Eglogue* de Garcilaso».

24. A este respecto es preciso recordar, ante todo, la comedia *Belardo el furioso*; cfr. Heiple [1988:606]: «Lope presents himself as mad most often in the literary works dealing with his love affair with Elena Osorio».

25. Pensemos tan solo en la caracterización de Diana en *El perro del hortelano*.

Si fuera el Catay el mundo
para tus pies era poco,
que es liberal, como es loco,
amor, y en amor me fundo.

(*Angélica en el Catay*, vv. 1238-1241 y 1661-1666)

En el álveo de la comedia urbana, el personaje femenino que más parentesco presenta con ella es la Leonarda de *La viuda valenciana*, pieza donde el patrón ariostesco se funde de forma ingeniosa con una *novella* de Bandello y la fábula mitológica de Psique y Cupido tal como nos ha llegado en la versión de Apuleyo. En detalle, el episodio de Angélica y Medoro resulta funcional para caracterizar tanto la figura de Leonarda como la naturaleza erótica de su relación amorosa con Camilo.²⁶

Antes de que el público llegue a saber que la joven viuda armará su ingeniosa traza para gozar a escondidas al mozo, su tío Lucencio, para avisarla de que su excesivo recato podría suscitar sospechas en los vecinos, alude, sin más, a la princesa del Catay en tanto que modelo femenino escandaloso:

Dirán que con el esclavo
que dentro de casa tienes,
a ser Angélica vienes,
soberbia y infame al cabo.

(*La viuda valenciana*, vv. 225-228)

Leonarda se prenda del mozo nada más verlo, pero, desechando la idea de un nuevo matrimonio, busca un remedio clandestino para satisfacer su arrebatado amoroso. Así lo revela a su criada Julia:

¡Vesme ardiendo, y como fiera
te burlas de mi cuidado!
Pues remedio he de tener
sin perder mi punto y fama,
y he de aplacar esta llama
crüel. (vv. 637-642)

26. Notorias son estas dos fuentes (cfr. Fucilla 1963; Rull 1968 y Monti 1990), mientras que el paradigma ariostesco, aún explícito en varios fragmentos, no había llamado la atención de los críticos más allá de la mera anotación de las correspondientes referencias esparcidas en los versos; ver Trambaioli [2015:149-160].

La viuda valenciana remacha su ansia erótica, análoga a la de la Angélica lo-pesca, en un soneto que se inserta en una secuencia dramática posterior, aún en el acto inicial:

¿Qué habrá que una mujer determinada
no intente por su gusto?
[...]
Yo he sido como río detenido,
que va, suelta la presa, más furioso;
y es lo más cierto que mujer he sido. (vv. 803-816)

Camilo no es pobre como Medoro, pero la ironía autorial echa una luz festiva sobre su real condición socio-económica. Cuando Urbán, criado de la dama protagonista, le pregunta si es noble, Camilo contesta «Bastantemente» (v. 700), y cuando el galán por error le entrega al siervo un doblón por dos reales se preocupa en seguida por recuperar su dinero, maldiciendo su torpeza: «¡Oh, pesia mí, / que soy cofrade muy caro!» (vv. 713-714). Con todo, más adelante, frente al deseo de la mujer de ofrecerle unas dádivas, el mozo reacciona con orgullo, anteponiendo su genuino sentimiento amoroso al interés material:

Más quisiera vuestros ojos
que cuantas joyas me dais.
Diérademe esos zafiros,
y los rubíes y perlas
desa boca; que por verlas
pudiera con más serviros.
También hay oro en mi casa;
gracias a Dios, no soy pobre. (vv. 1423-1432)

Bien mirado, en una secuencia dramática del acto intermedio, cuando Lisandro sospecha que el criado Urbán «hace oficio de galán» (v. 1724), el rol de Medoro se desdobra sutilmente en este personaje rebajado, cuya condición social se acerca mejor a la del humilde soldado moro. El papel correspondiente prevé que el siervo sufra una embestida por parte de los pretendientes, corriendo el riesgo de quedar herido, pero, puesto que no es él el amante de Leonarda, Urbán consigue salvarse gracias a la providencial intervención de Camilo. En el cierre del acto intermedio, el

criado revela entre líneas las razones del ataque sufrido: «[...] puede ser que se hayan engañado / y tenídome a mí por otro» (vv. 1985-1986). Así, pues, el desdoblamiento del tipo ariostesco se completa en la reescritura lopesca con un juego paródico que el público entendido puede apreciar gracias a la ironía dramática.

La pieza depara también el segundo motivo aislado anteriormente con respecto a la figura de Angélica, dado que, al igual que la princesa del Catay sufre el acoso de Orlando, Rinaldo, Ferraù y Sacripante, Leonarda tiene tres pesados pretendientes —Otón, Valerio y Lisandro— entre los cuales ella debería escoger uno para volverse a casar, según la voluntad de su tío. Tras comprobar repetidamente que la viuda hace caso omiso de los tres, Lisandro empieza a sospechar que su aparente esquivez esconda, en realidad, algún secreto escabroso:

El “sí” que a todos negáis,
decidme, ¿en que “no” consiste?
[...]
Mujer bella, rica y moza
—que basta libre y mujer—,
yo no tengo de creer
que no se regala y goza;
porque aunque más me digáis,
huyendo segunda boda,
que sois Angélica toda,
doyme a Dios si vos no amáis. (vv. 1585-1612)

El comentario de Lisandro no hace sino aludir al secreto de Leonarda que el público bien conoce y, en cierta medida, remite a la tópica insinuación sobre la honestidad de la heroína esquiva, fundiendo ecos ovidianos y ariostescos.²⁷ Y, aunque ninguno de los tres frustrados pretendientes llega a desempeñar un papel parecido

27. Cfr. «ferre per agmen virgineos hostile gradus» (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, vv. 38-39); Ariosto, *Furioso*, XXXI, 61, 2004, vol. II: «De le lor donne e de le lor donzelle / si fidâr molto a quella antica etade. / Senz'altra scorta andar lasciano quelle / per piani e monti e per strane contrade; / et al ritorno l'han per buone e belle, / né mai tra lor suspizione accade». En *La hermosura de Angélica* Rostubaldo pone en duda la virtud de Angélica: «una mujer, doncella entre soldados» (canto V, 326, v. 434); Carlomagno hace lo mismo en *Angélica en el Catay*: «Una virgen doncella entre soldados» (1410, v. 201); en la *Epístola* «Alcina a Rugero» de la *II Parte* de las *Rimas* la maga abandonada dice de Bradamante: «pues se precia de dama siempre armada, / y quiere entre soldados ser doncella» (vol. II, 195, vv. 144-145 [he modernizado la grafía]).

al del Conde francés, Lisandro, en un momento dado, confiesa a Otón: «puedo, como otro Orlando, / romper árboles y montes» (vv. 1671-1672).

En el último acto, el propio Lisandro, cantando la primera estrofa de la glosa del verso «La viuda y su escudero», vuelve a poner al descubierto el paradigma del *Furioso* que, por lo visto, va vertebrando un núcleo relevante de la trama:

Mirando nuestros amores
y su grave competencia,
he presumido, señores,
que Angélica está en Valencia
con todos sus pretensores.
Vos sois Orlando el guerrero,
y vos Sacripante fiero,
[yo] Ferragud, bravo moro;
pero Angélica y Medoro,
La viuda y su escudero. (vv. 2337-2346)

Según se echa de ver, deseando difamar a la mujer que los ha despreciado, en el texto satírico los cortejadores de la viuda asumen con lucidez metaliteraria el rol que les toca a los frustrados enamorados de la princesa del Catay en el poema italiano.

En síntesis, Leonarda es una Angélica urbana; el pastoral albergue es su propia alcoba; Camilo y Urbán son el haz y el envés del personaje de Medoro; los pretendientes están destinados a quedar sueltos como los paladines franceses y los caballeros moros prendados de la Princesa, pero falta un tipo teatral que desempeñe propiamente el papel de Orlando, porque a este respecto el enredo de *La viuda valenciana* sigue las pautas de las demás fuentes literarias que forman parte del intertexto de la escritura lopesca. A la luz de lo expuesto, queda evidente que las fugaces referencias al *Furioso* que se hallan esparcidas en los versos, lejos de ser meras alusiones eruditas, constituyen los índices del ingenioso diálogo intertextual que en esta pieza Lope lleva a cabo con las octavas del ferrarés.

Si tomamos *La viuda valenciana* como caso paradigmático de algunas de las modalidades con que el Fénix construye la épica amorosa de sus damas y galanes, estamos autorizados a leer con los mismos lentes ariostescos, por así decirlo, situaciones análogas que se producen en otras comedias de ambiente urbano. Brindemos un par de ejemplos significativos.

En *El mesón de la corte Juana / Elvira* sufre las pesadas atenciones de Rodrigo, Lisardo, Belariso, Alberto, Belardo y Francelo, y, por más señas, se prenda del joven mozo Pedro, quien, en realidad, es otra mujer: doña Blanca. El esquema situacional refleja de manera puntual el de Angélica que se enamora del humilde moro, desechando a los demás pretendientes, si bien aquí el tratamiento resulta carnavalesco mediante la inversión del género sexual.²⁸ Pues, bien, en el tejido poético del texto teatral se pueden aislar una serie de símiles áulicos, de corte serio o burlesco, relativos a sendas características de la protagonista (Anaxárate, la Lucrecia romana, el minotauro, la griega Helena), los cuales resultan todos ajenos al *Furioso*, pero la frustración amorosa de uno de sus pretendientes, Rodrigo, de forma oblicua nos permite vincularla asimismo a Angélica: «[...] me he visto medio loco / y aun todo loco me he visto» (284). A la vez, la propia Juana / Elvira echa mano de un episodio ariostesco para remitir a otra situación dramática que la ve protagonista, es decir la rivalidad de Rodomonte y Mandricardo por la posesión de Doralice:

Señor Francelo y Belardo:
pues que yo soy Doralice
y ellos, como amor lo dice,
Rodamonte y Mandricardo,
quisiera escoger ¡por Dios!
(*El mesón de la corte*, p. 294)

Dicho de otra manera, en esta réplica el personaje nos revela que el poema italiano está funcionando por debajo del texto como patrón literario, mezclándose con ulteriores referencias eruditas.

En *Los melindres de Belisa* el modelo en cuestión queda totalmente implícito. La joven dama protagonista, pese a la larga lista de ricos y poderosos pretendientes, se enamora de Pedro/Felisardo, un presunto esclavo moro que está viviendo en su casa, pero al contrario de la modélica princesa del Catay, la caprichosa dama no se saldrá con la suya porque el hombre ama a Celia, también disfrazada de esclava mora. Veamos cómo en dos fragmentos de un largo parlamento en que Belisa confiesa a su criada Flora su sentimiento amoroso, parece aludir oblicuamente al modelo ariostesco subyacente:

28. Ver a este propósito Ferrer Valls [2003].

Yo, en efeto, Flora,
 con melindres tales
 desechando a tantos
 caballeros graves,
 ricos, gentilhombres,
 nobles, principales,
 con hábitos muchos,
 muchos con bastantes
 cargos en la guerra
 y oficios reales
 [...]
 Un esclavo adoro.
 [...]
 Yo, que burla hice
 de hombres semejantes,
 quiero un esclavillo.

(*Los melindres de Belisa*, vv. 1218 ss. y 1252-1254)

Si es cierto que el motivo de los muchos pretendientes tiene por lo menos otro paradigma épico —el de la Penélope homérica— la imbricación de este con el del enamoramiento de un pobre esclavo en la escritura lopesca no puede dejar de referirse, entre líneas, al episodio de Angélica y Medoro.

Pasemos ahora a analizar la otra pieza de ambientación urbana que podemos considerar modélica en lo tocante a la resemantización del núcleo temático del pastoral albergue: *El Arenal de Sevilla*. Aunque los referentes épicos de esta comedia son múltiples y sabiamente fundidos por el dramaturgo, cabe advertir que el patrón ariostesco conforma a los tres protagonistas del triángulo amoroso: don Lope, Lucinda y Laura.²⁹ Dicho sea de paso, los nombres de los primeros dos funcionan, entre

29. Ver Trambaioli [2015:210]: «Los protagonistas de las hazañas amorosas son tres, y cada uno de ellos se relaciona con más de un paradigma literario. En detalles, don Lope es un Ulises castellano que se aleja de su patria y de su Penélope, Lucinda, para no volver, a diferencia de su modelo clásico, quedando enredado en los encantos de una dama sevillana, Laura, con la cual acabará casándose. En este sentido el patrón que lo conforma al final de la pieza es el de Eneas, destinado a encontrar a una nueva mujer en una patria diferente. En íntima relación con este esquema, que constituye el núcleo fundamental de la acción dramática, Lucinda viene a ser, por un lado, la Dido de la *Eneida* o, en todo caso, la mujer abandonada de abolengo ovidiano; por otro, es una especie de Orlando femenino que, por los celos, estaría dispuesto a destruirlo todo y a vengarse cruelmente de los dichosos amantes. Laura, además de ser una Sirena o una ninfa capaz de detener la peregrinación de don Lope, al socorrer al galán herido, sigue las pautas ariostescas de Angélica curando a Medoro».

otras cosas, en clave autobiográfica, puesto que sus amores turbulentos y destinados a fracasar remiten con claridad al tema de *La Dorotea*.

Veamos, pues, en detalle cómo se articula el paradigma italiano en el enredo de la pieza. El galán, natural de Medina del Campo, a punto de embarcarse para las Indias con motivo de un chasco sentimental y de una pendencia con la justicia vinculada al mismo, se prenda de una dama sevillana, Laura, quien consigue detenerlo y casarse con él.

Don Lope, tal como reconoce en el acto inicial la tía de la dama, Urbana, «parece hombre de bien / y de muy poco dinero» (vv. 829-830), lo que acerca su estatuto social al del pobre soldado moro del que se prenda Angélica. El hecho de no marcharse a las Indias, donde hubiera podido acumular riquezas, no hace sino confirmar su precaria condición económica.

Como queda dicho, el caballero es castellano, pero la presencia de varios figurantes moros en la urbe hispalense puede funcionar como índice de la intertextualidad correspondiente. Tampoco me parece casual la dirección donde vive Laura: «los Baños / de la Reina Mora» (vv. 1725-1726).

El amor que surge entre los dos protagonistas es inmediato y expresado poéticamente en términos muy parecidos a lo que ocurre en *Angélica en el Catay*, donde la Princesa, retomando una trillada idea del neoplatonismo que informa las letras coetáneas, afirma tajante: «No hay más hechizo que amor / y conformidad de estrellas» (vv. 578-579). Exclama don Lope de forma análoga: «No es elección, que es estrella; / esto es amor, no es antojos» (vv. 852-853).

Justo después de haber confesado los sentimientos que Laura le ha suscitado, el galán sufre el atraco de cuatro embozados que le roban y huyen, dejándolo herido. El fragmento en que la dama lo descubre maltrecho y lo socorre sigue al pie de la letra las pautas del episodio ariostesco. Así se desespera la mujer sevillana al hallar a su enamorado: «¡Triste de mí! ¡Si está herido!» (v. 935), pero el galán la consuela como si fuera Medoro en brazos de la princesa del Catay:

No, mi bien, que vivo estoy
solo en tocando ese pecho

[...]

No presumo que es mortal
la herida.

(*El Arenal de Sevilla*, vv. 945-946, 955-956)

Por lo que la dama se tranquiliza y ordena llevarle a su casa, que va a ser otra versión urbana del pastoral albergue: «¿No? Pues yo vivo; / que en el alma la recibo / y tiene vida inmortal» (vv. 956-958). Cabe destacar en las réplicas de los protagonistas el juego metafórico sobre la herida física de Medoro y la herida amorosa que tanto él como Angélica van experimentando conforme al modelo del *Furioso*: «Quivi a Medoro fu per la donzella / la piaga in breve a sanità ritratta: / ma in minor tempo si sentì maggiore / piaga di questa avere ella nel core» (XIX, 27, 1206). El Fénix había ensayado ya la reescritura de esta lírica circunstancia en *Angélica en el Catay*:

BELARDO	Temo que el mozo peligre, que está mortalmente herido.
ANGÉLICA	¡Pluguiera a Dios que estuviera como él la que aquí le mira, que presto remedio hubiera!
MEDORO	¡Señora, tu amor me admira!
ANGÉLICA	Hoy mata amor una fiera. No temas que yo sé bien cómo curarte, y tan bien que sanarás en dos días, porque a las heridas mías remedio tus manos den. (<i>Angélica en el Catay</i> , vv. 1248-1259)

En *El Arenal de Sevilla Urbana* se preocupa por las posibles reacciones celosas de Fajardo, quien galantea en balde a la sobrina: «¿Quieres que en casa le tope / el capitán?» (vv. 975-976). De hecho, el que este militar bien podría desempeñar el papel de Orlando despechado lo sugiere el propio personaje en el acto intermedio, cuando su compinche Castellanos le instila la duda de que el mozo que Laura está cuidando en su casa no sea realmente su primo:

CASTELLANOS	Ese parentesco ignoro; mas, para mí, a fe de honrado, que pienso que le ha curado como Angélica a Medoro.
-------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

FAJARDO ¡No quiera Dios tal suceso!,
aunque de él estoy temblando,
porque vendré a ser Orlando
en la venganza y el seso.
(*El Arenal de Sevilla*, vv. 1133-1140)

Pero, en realidad, quien corre el riesgo de enloquecer por la frustración amorosa en el enredo dramático de esta comedia es Lucinda, la antigua enamorada de don Lope. No es por azar si la segunda dama, recién llegada a la ciudad del Betis, topa precisamente con Fajardo y le lee la mano, fingiendo ser una gitana. En cierto modo, los dos personajes se intercambian el rol o, mejor dicho, representan dos caras del mismo. El vínculo que los ata se pone al descubierto cuando el capitán revela a la dama castellana que don Lope:

En una casa, en que adoro
una mujer, se ha curado,
donde ha sido regalado,
y dicen que fue Medoro. (vv. 1541-1544)

A raíz de esta revelación, cuando Lucinda da con Laura, sabiendo que se trata de su rival, así reflexiona: «Justamente pierde el seso, / y yo he de perder el mío» (vv. 1604-1605). También, mediante una serie de apartes, va confesando la alteración paulatina de su estado de ánimo: «¡Ardiéndome estoy de celos!» (v. 1652); «¡Quisiératela morder [la mano] / por eso que estás diciendo!» (vv. 1689-1690); «Aún no sabes / los tormentos que te diera» (vv. 1703-1704). Más tarde, ya en casa de la dama sevillana, llega a hablarle a don Lope y le pronostica con rabia: «pero si te goza Laura, / mueras en llegando a ella» (vv. 1863-1864), y en el remate del acto intermedio exclama: «¡Hoy muero!» (v. 1931).

En una secuencia dramática del último acto, estando Lucinda y don Lope frente a frente, el galán la rechaza con fuerza, echándole en cara su pasión por la mujer hispalense. Quedando a solas, la heroína de esta épica amorosa negativa se porta como Orlando, no solo poniendo el grito en el cielo, sino también amenazando con destruir el pastoral albergue urbano:

Romped el freno, pasiones,
 desatad la lengua muda,
 decid a voces feroces
 mi desventura inmortal,
 [...]
 ¡Oh, puertas! ¡Oh, casa, infierno
 donde no puedo sacar,
 con cantar ni con llorar,
 aquel mi tirano eterno!
 ¿Qué haré?, que estoy como loca. (vv. 2275-2285)

Comparemos la reacción de Lucinda respectivamente con la del protagonista de *Los celos de Rodamonte*, del Roldán de *Angélica en el Catay*, y del Carpanto de *La hermosura de Angélica*, es decir de las tres principales reescrituras que Lope lleva a cabo de este específico motivo del episodio ariostesco:

¡Oh, malditas paredes,
 alcahuetas famosas!
 (*Los celos de Rodamonte*, p. 293)

[...] ¡Oh, vil casilla
 alcagüete crüel!
 (*Angélica en el Catay*, vv. 1907-1908)

los techos altos y cimientos bajos
 acuchilla con tajos y reveses,
 y, como a los reveses y los tajos
 no resisten escudos ni paveses,
 lo que halla corta y cuanto ven los ojos:
 puertas, ventanas, rejas y cerrojos.
 (*La hermosura de Angélica*, canto XVII, vv. 251-256)

No obstante, la traza de su criado Florelo, quien, disfrazado de alguacil, hace creer a Laura que don Lope es un gitano y ladrón, además de ser el marido de su rival, mitiga temporalmente la furia vengadora de la dama castellana. De cualquier forma, al final todo se aclara y Lucinda se tendrá que casar con Alberto, es decir el

caballero con el cual, por su culpa, don Lope había reñido en un duelo, teniendo luego que escapar de Medina.

Según se echa de ver, los motivos del hombre herido, de la curación por parte de la dama y del estallido de la furia celosa, o sea de los tres principales ingredientes del episodio del pastoral albergue del *Furioso*, se imbrican con ingeniosidad en una trama cuyo trasfondo urbano no quita un ápice de su eficacia poética y dramática, más bien todo lo contrario.

De forma parecida a lo observado a partir de *La viuda valenciana*, los motivos ariostescos analizados en *El Arenal de Sevilla* se hallan asimismo de manera aislada o en combinación con otros en muchas comedias de ambientación ciudadana, sin que Lope crea necesario cada vez esparcir en los versos alusiones directas al intertexto correspondiente. Llamemos la atención sobre un par de ejemplos.

En *La prisión sin culpa*, pieza también ambientada en Sevilla y que, dicho sea de paso, presenta una serie de analogías temáticas y situacionales con *El Arenal*, Lucinda y Carlos están destinados a casarse, tras varias vicisitudes. Casi al final del acto intermedio el criado del galán interpreta con los lentes del *Furioso* la desesperación amorosa de su amo, quien en ese momento no sabe dónde se encuentra su amada: «más que Orlando furibundo, / vienes discurrendo el mundo, / con ánimo de buscarla» (vv. 2319-2321). Y con su buen humor, conforme al patrón literario subyacente, bromea insinuando que la joven debe de estar «En el Catay, con Medoro» (v. 2324).

En *El amante agradecido* Lucinda, al igual que Angélica, es pretendida por tres galanes: don Juan, Clenardo y Gerardo; al final, la protagonista se casará con el primero, quien, en una secuencia dramática del último acto, se portará como un Orlando enloquecido, al descubrir que su tío Pedro ha echado a la joven por considerar inoportuna su presencia en casa del sobrino. Veámos la réplica en que el galán amenaza con destruir el edificio en términos muy parecidos a los recortados en relación con el análisis de *El Arenal de Sevilla*:

¡Vive Dios, que pierdo el seso!
¿Adónde está mi mujer?
[...]
Las puertas haré pedazos.
Gente infame, ¿qué habéis hecho?
[...]

Del cimientto al techo
las desharé con los brazos.
(*El amante agradecido*, vv. 2986-2993)

A los que estamos familiarizados con el idiolecto literario lopesco no se nos puede escapar la referencia intertextual correspondiente que, sin más, inserta este fragmento en la cadena de reescrituras ariostescas del Fénix. Por supuesto, análogas consideraciones se pueden formular a propósito de todos los pasajes en que, de manera explícita u oblicua, Lope de Vega recurre a los motivos que conforman el episodio del pastoral albergue en su amplio repertorio de comedias de ambientación urbana ensamblándolos genialmente con otros heterogéneos intertextos con el objetivo de idealizar las hazañas amorosas de sus damas y galanes, así como de solicitar en el público entendido el reconocimiento de los ecos de la obra maestra del canon de Ferrara.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palazzo*, Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «Introducción», en Vega Carpio, Lope de, *El acero de Madrid*, Castalia, Madrid, 2000, pp. 7-58.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. bilingüe C. Segre y M.N. Muñoz, Cátedra, Madrid, 2002, 2 vols.
- BIGEARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne. 1500-1650*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1972.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 1968.
- FERRER VALLS, Teresa, «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro (9-11 de julio de 2002)*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2003, pp. 191-212.
- FUCILLA, Joseph G., «Lope's *Viuda valenciana* and its Bandellian Source», en *Superbi colli e altri saggi*, Carucci, Roma, 1963, pp. 157-162.
- GRILLI, Giuseppe, *Intrecci di vite. Intorno a La Dorotea di Lope de Vega*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Nápoles, 2008.
- HEIPLE, Daniel L., «Lope furioso», *The Modern Language Review*, LXXXIII 3 (1988), pp. 602-611.
- MONTI, Silvia, «Il mito di Psiche e il suo rovesciamento: tre testi barocchi», en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, ed. M.G. Profeti, Franco Angeli Libri, Milán, 1990, pp. 17-46.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 208-52.
- RULL, Enrique, «Creación y fuentes de *La viuda valenciana*, de Lope de Vega», *Segismundo*, IV 1-2 (1968), pp. 9-24.
- THACKER, Jonathan, «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega»,

- en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2004, vol. II, pp. 1717-29.
- TORRES, Milagros, «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 323-333.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El viejo Lope se divierte: parodia y sátira literaria en *La Gatomaquía*», en *Per ridere. Il comico nei Secoli d'Oro*, ed. M.G. Profeti, Alinea Editrice, Florencia, 2001a, pp. 183-209.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, ed. C. Strosetzki, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2001b, pp. 1275-1285.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VII (2004a), pp. 11-38.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en *Cervantes y su mundo*, ed. K. y E. Reichenberger, Edition Reichenberger, Kassel, 2004b, vol. I, pp. 407-438.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 32), Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, 2005.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La resemantización en las tablas de un episodio del *Furioso*: el pastoral albergue», en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. V. Nider, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2012, pp. 99-128.
- VACCARI, Debora, «Aproximación al contenido de una carpeta inédita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/9)», en *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006a, vol. 1, pp. 466-474.
- VACCARI, Debora, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea Editrice, Florencia, 2006b.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Castalia, Madrid, 2000.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El amante agradecido*, eds. O. Sanz y M.D. Gómez Martín, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, UAB / Editorial Milenio, Barcelona / Lérida, 2010, vol. II, pp. 631-767.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Angélica en el Catay*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, UAB / Editorial Milenio, Barcelona / Lérida, 2009, vol. III, pp. 1387-1505.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, ed. M. Cornejo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, UAB / Editorial Gredos, Barcelona / Madrid, 2012, vol. II, pp. 459-610.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los celos de Rodamonte*, en *Obras de Lope de Vega, XXIX, Comedias novelescas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, 234), Madrid, 1970, pp. 253-307.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Clásicos Castalia, Madrid, 1987.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los melindres de Belisa*, ed. J. León, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, UAB / Editorial Milenio, Barcelona / Lérida, 2007, vol. III, pp. 1467-1597.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mesón de la corte*, en *Obras de Lope de Vega, I*, ed. E. Cotarelo y Mori, RAE, Madrid, 1916, pp. 278-306.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prisión sin culpa*, ed. R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, UAB / Editorial Milenio, Barcelona / Lérida, 2009, vol. II, pp. 871-984.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993, 2 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. T. Ferrer Valls, Castalia, Madrid, 2001.
- VIGIER, Françoise, «Folie et exclusion dans les "comedias" de Lope de Vega», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles). Idéologie et discours. Colloque International (Sorbonne, 13-15 de mayo de 1982)*, ed. A. Redondo, Publications de la Sorbonne, París, 1983, pp. 239-55.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, PUM, Toulouse, 1990.
- ZABALA, Arturo, «El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. Vicente Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, Valencia, 1991, pp. 143-164.