

Con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa
Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de
Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.
Reservados todos los derechos.

TC/12



DIFERENTES Y ESCOGIDAS

*HOMENAJE AL PROFESOR
LUIS IGLESIAS FEIJOO*

© Iberoamericana, 2014
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2014
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-819-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-364-7 (Vervuert)

Depósito Legal: M-12902-2014

Cubierta: Carlos Zamora
Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

Dibujo de Luis Iglesias Feijoo de Amabel Míguez de la Sierra.

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA (ED.)

- RUANO DE LA HAZA, J. M., «Introduction» a la edición de M. McGaha, *The Devil's Slave*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989.
- «Unparalleled Lives: Hagiographical Drama in Seventeenth-Century England and Spain», en *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, ed. Louise Fothergill Payne, Lewisburg, PA / London, Bucknell University Press & Associated, 1991, pp. 252-266.
- «Una interpretación de *El esclavo del demonio*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 87-100.
- «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979.
- SCHAEFFER, A., *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, Brockhaus, 1890.
- SOUILLER, D., «Les ambiguïtés du tentateur faustien», en *Diabla, diables et diableries*, ed. M. T. Jones-Davies, Paris, Touzot, 1988, pp. 165-181.
- TEULADE, A., «Théorie et pratique de la vraisemblance: le cas de la métamorphose extraordinaire dans la comedia de santos», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Coloquio Internacional Organizado por el Laboratorio de Investigaciones: Lenguas y Literaturas Románicas (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003)*, coord. I. Ibáñez, Anejos de Rilce, núm. 52, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 243-261.
- VALBUENA PRAT, Á. (ed.), A. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, en *Teatro I*, Madrid, Espasa Calpe, 1959.
- VILLANUEVA, J. M., *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- (ed.), A. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, en *Teatro completo; volumen IV*, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2004.
- WILSON, E. y D. MOIR, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1974.
- ZEITLIN, M. A., «El condenado por desconfiado y *El esclavo del demonio*», *Modern Language Forum*, 30, 1-2, 1945, pp. 1-5.

EL DIÁLOGO MILITAR A HONOR DEL MARQUÉS
DE ESPÍNOLA: LOPE DE VEGA Y EL AFÁN
DE PROYECCIÓN SOCIAL

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

La obra a la que me referiré en este trabajo se publicó póstumamente en *La vega del Parnaso*, en 1637. Pero ya en 1633 Lope tenía la idea de reunir en un volumen titulado *El Parnaso* algunas de sus composiciones anteriores. Así lo manifestaba en 1633 al dedicar a la reina de Francia, Ana de Austria, hermana de Felipe IV, su *Égloga Amarilis*, publicada ese año, y después incluida en *La vega del Parnaso*¹. En dicha dedicatoria, que ya no aparecerá en la edición de la *Égloga* inserta en *La vega*, Lope recordaba haber formado parte del séquito que la acompañó en 1615 a la frontera con Francia para su matrimonio con Luis XIII y, en un tono áulico, anunciaba a la reina el contenido de la primera parte de la *Égloga* «cuyo principio introducen dos pastores hablando, aunque rústicamente, de vuestros méritos»². Efectivamente Lope acompañó en aquella jornada al duque de Sessa, uno de los grandes nobles que formó parte de la comitiva. En la dedicatoria de la *Égloga* se percibe el tono de desaliento respecto a las pretensiones de obtención de premio en palacio, y en particular por mano de Felipe IV, que caracteriza la última época de Lope, esa a la que Rozas llamó ciclo de *senectute* y cuyo comienzo situaba en el año 1627, fecha en la que redactó su último tes-

¹ Sobre la égloga y la dedicatoria debe verse Rozas, 1990c, 479-530, y ahora el prólogo y edición de Pedraza Jiménez, 2010a.

² Vega Carpio, 2010a, p. 157.

tamento³. En ese contexto hay que comprender las palabras redactadas en 1633 en la dedicatoria de la *Égloga*, en la que se refiere a su proyecto titulado *El Parnaso*, del que la *Égloga* formaría parte como inicio del volumen, según se desprende de su propio testimonio:

no hay tan rigurosa tormenta por la mar como las que corre por la tierra un hombre, si la Fortuna, con obstinado disfavor le desampara. Ya tengo *El Parnaso* (título del libro) en estado, que presto besará vuestra mano impreso, y podría ser que yo también, llevándole (¡oh, quiéralo el cielo!), porque deseo hallar donde morir, ya que donde vivir no me permite mi fortuna y la poca suerte que, para sacarme de ella, debo a mis estudios.

En la primera grada de *El Parnaso* que os dedico, cristianísima reina, estaba esta *Égloga* [...]⁴.

Son palabras que traducen el desaliento y la frustración respecto a las viejas aspiraciones palaciegas de Lope y, en consecuencia, el deseo de alejamiento de la patria, a la búsqueda de otro cobijo cortesano. Pero se trata tan solo de un juego de la imaginación, como el mismo autor sabía y expresaba por boca de su heterónimo Burguillos en la composición que cierra la edición suelta de la *Égloga*, en la que ironiza sobre ese supuesto viaje: «Por iros a Francia andáis / Lope; más yo no lo creo, / porque muy sin pies os veo, / si no es que en los versos vais. / ¿Tan desesperado estáis? / ¿Tanta es la cólera? ¿Tanta? [...]»⁵.

Aunque, como es sabido, el núcleo central de la *Égloga* se construye a partir del sentimiento por la pérdida de Marta de Nevares, sucedida un año antes, el 6 de abril de 1632, Lope no deja al margen alguno de los temas obsesivos de la última época, manifestados por boca de los pastores. Así, la necesidad de premio, expresada por el pastor Silvio: «¿Cómo podrá cantar un desdichado, / Olimpio, bien oído y mal premiado? / [...] ¿no ves que en la opinión queda ofendido/ el ingenio sin premio»⁶. O el sentimiento de haber sido relegado por los jóvenes poetas, expresado en su respuesta por el pastor Olimpio: «Canta, y da-

³ Rozas, 1990a, pp. 76-79.

⁴ Vega Carpio, 2010a, pp. 157-158.

⁵ Vega Carpio, 2010a, pp. 209.

⁶ Vega Carpio, 2010a, pp. 160, 161.

rás envidia / a los pájaros nuevos, que fastidia / el canto de los dulces ruiseñores»⁷.

Rozas argumentó en favor de una composición en dos fases de la *Égloga*, en enero y en los meses de primavera de 1633. Más recientemente Pedraza ha planteado la posibilidad de que pudiera comenzar a redactarse en mayo de 1632⁸. En todo caso la dedicatoria que acompaña a esta primera edición de la *égloga* debió redactarse en el mismo año 1633, poco antes de su publicación, que debió de producirse a fines de primavera o durante el verano. Hoy, a todos los disgustos, tanto personales como los relacionados con esa frustración de Lope por no recibir el premio esperado por sus servicios en forma de patronazgo regio⁹, hay que añadir uno más que podría contribuir a explicar esa «cólera» a la que se refería Burguillos y el deseo de Lope de buscar otra protección, incluso viajando a otro país y a otra corte, aunque fuese tan solo en su imaginación. Si la dedicatoria, como es muy probable, se redactó en 1633, Lope debía tener reciente un humillante episodio sobre el que he llamado la atención en otro lugar¹⁰. A fines de enero de 1633, se estrenó en uno de los corrales de Madrid una obra del Fénix, hoy perdida, que había levantado una gran expectación y que tenía como tema la muerte del rey de Suecia, Gustavo Adolfo II, que tuvo lugar en noviembre de 1632 en la batalla de Lützen, en el marco de los enfrentamientos entre católicos y protestantes. La obra ocasionó el enojo de Olivares y del propio Felipe IV, que había asistido en secreto a su estreno, el 26 de enero, junto con su valido, y la inmediata prohibición de su representación por orden del Consejo Real, fundada en la excesiva libertad con la que el dramaturgo trataba de algunos asuntos políticos y alteraba alguna circunstancia. El propio rey acabó instando a la enmienda por parte de

⁷ Vega Carpio, 2010a, pp. 160-162. Sobre la preocupación de Lope por la preponderancia de los «pájaros nuevos» en la última etapa de su vida, puede verse González Cañal, 2002.

⁸ Rozas, 1990a, pp. 91-92 y 1990c, 507-511, y Pedraza Jiménez, 2010a, pp. 12-17.

⁹ La idea del sentimiento de frustración de Lope, que se consideraba insuficientemente premiado en palacio, se ha convertido ya en lugar común entre la crítica. Si bien es cierto que Lope no obtuvo de la Corona la recompensa que creía merecer frente a otros poetas, sus obras seguían representándose en palacio y, junto a algún encargo que todavía en la última época recibió (el mismo año de su muerte, en 1635, se representó en palacio *El amor enamorado*), hay que tener en cuenta el número de sus obras que, en forma de particulares, fueron representadas en palacio desde el ascenso al trono de Felipe IV y hasta su muerte. Véase Ferrer Valls, 2013.

¹⁰ Sobre este asunto trato en Ferrer Valls, 2012.

Antonio Hurtado de Mendoza de los supuestos desafueros cometidos por Lope, y la prohibición se alzó poco después, representándose incluso como particular en palacio. Es lógico que el Lope que se afanaba por ser reconocido en la corte y por crearse una imagen de poeta culto y buen conocedor de la historia, que había aspirado desde antiguo a un puesto como cronista real, se sintiese corrido y agraviado por este suceso, un disgusto que debió digerir con dificultad y que venía a sumarse, además, a su ya arraigado sentimiento de falta de recompensa en palacio.

El escándalo debió de contribuir a aumentar la «cólera» de Lope, a la que se refiere su heterónimo Burguillos, y que se traduce en la propia dedicatoria de la *Égloga Amarilis*. No extraña que en torno a 1633 Lope gestase el proyecto de construir una especie de memorial de servicios prestados a la Corona, a la Iglesia y a los poderosos para reivindicarse y para proyectar una imagen de poeta serio, una intención que se traduce claramente en una parte importante del material que reuniría en *La vega del Parnaso*. El proyecto se retrasó por razones que se desconocen, y posiblemente en 1633, cuando escribe la dedicatoria a Ana de Austria, era más bien un proyecto que un texto preparado para su inmediata publicación. Lope añadiría algunas composiciones anteriores, pero otras son posteriores a la composición de la *Égloga Amarilis*, lo que indica que fue engrosando y ampliando la perspectiva de su idea inicial, como ha observado Pedraza¹¹. En cualquier caso, según parece, el volumen estaba preparado en vida del autor y el 27 de agosto de 1635, cuando sorprendió la muerte a Lope, el manuscrito estaba pasando el proceso para su publicación, según testimonia el maestro Valdivieso en su aprobación, aunque la publicación todavía se demoraría dos años. La recopilación, que vio la luz en 1637, promovida por Luis de Usátegui, el yerno de Lope, no debió ceñirse, como ha señalado Pedraza, al volumen preparado por Lope, y al menos parece que las ocho comedias que la acompañan podrían haber sido interpoladas por Ortiz de Villena¹². La finalidad áulica de bastantes de las obras poéticas incluidas en esta reco-

¹¹ Véase el prólogo de F. Pedraza Jiménez, 1993, pp. VIII-XVI a la edición facsimilar de esta obra de Lope, y la aprobación de la obra, a la que me referiré enseguida, en dicha edición.

¹² Pedraza Jiménez, 1996, pp. 113-115, y n. 15, quien argumenta en contra de la opinión de Profeti, según la cual las comedias habrían formado originariamente parte del volumen.

pilación y la reivindicación propia frente a la Corona, patente en otras, la convierten, como he apuntado, en una suerte de memorial de servicios literarios prestados a los poderosos por parte de Lope. Allí se recogen diferentes composiciones escritas en elogio no solo de nobles como el marqués Espínola, objeto de la obrita a la que me referiré enseguida, de don Gonzalo de Córdoba, hermano del duque de Sessa, o del duque de Osuna, sino también otras dedicadas a varios miembros de la familia real (*Al nacimiento del príncipe [Felipe IV], Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos, Al serenísimo señor don Fernando de Austria*), o de circunstancias cortesanas (*A la primera fiesta del palacio nuevo*), o referidas a acontecimientos o personalidades religiosos que tuvieron resonancia en la corte (*A Francisco de Borja, que fue duque de Gandía y dejó tres capelos, A san Pedro Nolasco, Oración que frey Lope de Vega hizo en el certamen de los recoletos agustinos...*). No todas las composiciones poéticas reunidas son de carácter panegírico, pero estas, unidas a otras más relacionadas con circunstancias personales, y al intenso tono reivindicativo respecto a su propia labor como escritor que se percibe en algunas de ellas (*Epístola a Claudio, El Siglo de Oro, Huerto deshecho, Égloga Amarilis...*), han de entenderse, como Rozas ya apuntó, en el contexto del ciclo de *senectute*, en donde la obsesión por la reivindicación de la propia imagen y el lamento por la falta de compensación a sus méritos en palacio se hacen más intensos¹³. La misma *Égloga Amarilis*, que en la idea inicial de Lope hubiese abierto el proyectado *Parnaso*, si bien tiene como objeto central la elegía a la muerte de la amada, no deja de contener en su primera parte una fuerte dosis de panegírico dirigido a la figura de Ana de Austria, como se ha visto.

Desde el ascenso al trono de Felipe IV, en 1621, Lope había intensificado sus esfuerzos de acercamiento a la corte, ahora en busca de la protección del nuevo monarca. Algunas de sus estrategias editoriales en estos años se pueden entender mejor en el marco de esa ansiada obtención de recompensa y del intento de dignificación de su propia imagen. Florence d'Artois¹⁴ ha analizado la composición y dedicatorias de la *Parte XVI* y de la *Parte XX* de sus obras dramáticas en este contexto. En las dedicatorias de la *Parte XVI*, publicada en 1621, el mismo año del ascenso al trono del nuevo monarca, se observa una orientación muy marcada hacia el entorno de la corte. Recordemos que

¹³ Véanse especialmente Rozas, 1990a, 1990b, 1990c.

¹⁴ 2009.

a Olivares dedica *El premio de la hermosura*, o al Duque de Pastrana su *Adonis* y *Venus*, ambas representadas en circunstancias cortesanas, antes del ascenso al trono de Felipe IV, y que en esta misma *Parte* incluye también la *Fábula de Perseo*, una obra que fue también representada en las mismas circunstancias. Además siete de las comedias incluidas en esta *Parte* son de tema mitológico, precisamente una de las materias más acordes con los gustos de la corte. Es evidente que, al comienzo del reinado del nuevo monarca, Lope utilizaba la publicación de estas comedias para recordar sus cualidades como dramaturgo áulico. D'Artois ha señalado la orientación hacia el género trágico y los temas históricos que evidencia la *Parte XX*, publicada en 1625 y una de cuyas obras, *La discreta venganza*, con la que se abre esta *Parte*, está dedicada Isabel de Guzmán, hija de Francisca de Guzmán¹⁵. Asimismo ha observado la investigadora que justo este mismo año Lope, que había fracasado en intentos anteriores —manifestados al menos al menos desde 1611— en su objetivo de conseguir un puesto de cronista real, aspiraba a conseguir el de cronista de Indias. Relacionada la *Parte XX* o no con esta aspiración, resulta evidente en cualquier caso la voluntad del Fénix por estos años de proyectar una imagen de sí mismo como buen conocedor de la historia y buen divulgador de los grandes hechos de la nobleza y de la monarquía¹⁶. «Este interés conjunto por la tragedia y la historia —recuerda D'Artois— no es un fenómeno puntual, limitado a la *Parte XX*, sino que parece haber sido una de las preocupaciones de los años 1625-1627, unos años en los que Lope compuso y publicó *La corona trágica*»¹⁷. Precisamente el propio autor, en carta de principios de 1628, escribía al duque de Sessa anunciándole el envío de *La corona trágica*, publicada a fines de 1627, justificando su inclinación hacia los asuntos graves en relación con su edad y, podríamos añadir, con su estrategia de construcción de una imagen que juzgaba conveniente para alcanzar el favor de los poderosos: «los versos quieren verdes años, aunque los asuntos graves no se disponen mal a sangre fría [...] Así pues, saliendo

¹⁵ D'Artois se refiere por error a ella como hija del conde-duque de Olivares, pero era hija de Francisca de Guzmán y de Gabriel Núñez de Guzmán, marqués de Toral. Era hermana de Ramiro Núñez de Guzmán, segundo marqués de Toral y yerno de Olivares, casado con su hija María de Guzmán, que moría de parto en 1626.

¹⁶ Ferrer Valls, 1998.

¹⁷ D'Artois, 2009, pp. 299-300.

a sangre fría este escrito, le estimó su Santidad, de modo que me hizo merced...»¹⁸.

En la última etapa de la vida de Lope, el proceso de auto-reivindicación va unido a una estrategia de composición, recuperación y publicación de textos considerados graves y elevados por su autor. Dentro de esta estrategia de auto-promoción, ha ubicado Giaffreda *La corona trágica*, publicada en 1627: «il Fénix le reserva un luogo de primo piano all'interno della produzione letteraria legata all'ultimo periodo della sua lunga e fruttuosa carriera, inserendola nel progetto di autopromozione socioculturale che portava avanti ormai da alcuni anni»¹⁹. En ese mismo contexto Profeti inserta el *Laurel de Apolo*, publicado en 1630: «Nelle strategie impiegate da Lope per la creazione della propria imagine, il *Laurel* costituisce un momento di grande rilievo, che l'autore sottolinea con messaggi paratestuale»²⁰. Recordemos que esta miscelánea poética incluye *La selva sin amor*, obra representada en palacio en 1626, con escenografía de Cosme Lotti. Por otro lado, *La vega del Parnaso*, como Pedraza ha señalado, muestra la intención por parte del poeta de reunir obras de asuntos graves y carácter panegírico, algunas de las cuales, como la *Égloga Amarilis*, habían sido ya publicadas en los años inmediatamente anteriores a la muerte del poeta²¹.

No podemos simplificar la complejidad de la producción de Lope y desestimar su capacidad de renovación, aun es sus últimos años, reduciendo a una única motivación sus creaciones de la última etapa. Ahí están *La Dorotea* o las *Rimas de Tomé de Burguillos* para recordárnoslo, y comedias como *El castigo sin venganza* o *Las bizarrías de Belisa*. Pero desde los trabajos pioneros de Rozas hasta los más recientes sobre su última producción, hoy se destaca de forma bastante evidente la orientación de una parte muy importante de sus esfuerzos en los últimos años, y especialmente desde el ascenso al trono de Felipe IV, hacia la búsqueda del patronazgo regio y de la protección de la corte y, como parte de este

¹⁸ Vega Carpio, 1935-1943, t. IV, p. 105. En la carta Lope deja en suspenso la relación de las mercedes recibidas de parte de Urbano VIII, que el duque, claro, conocía. En concreto, se refería al título de doctor en teología por el Colegio de la Sapiencia de Roma y al hábito de la orden de san Juan de Malta, recibido del pontífice.

¹⁹ Giaffreda, 2009, p. 7.

²⁰ Profeti, 2002, p. 7.

²¹ Ver Pedraza Jiménez, 1993, y también Vega Carpio, 2010b, edición en la que Pedraza reúne algunas composiciones publicadas entre 1631 y 1633, tres de ellas incluidas después en *La vega del Parnaso*.

objetivo, hay que entender la estrategia de publicación de determinadas obras o sus dedicatorias. Recordemos, por ejemplo, las dedicatorias encaminadas en estos años a atraer la atención de Olivares y su entorno: así, *La Circe* vio la luz en 1624 dedicada al propio Olivares, los *Triunfos divinos*, en 1625, a su esposa, Inés de Zúñiga, la *Égloga panegírica al epigrama del infante Carlos*, en 1631, a su yerno, Felipe Núñez de Guzmán, o *Huerto deshecho*, a su sobrino, Luis de Haro²².

Pues bien, en este contexto y etapa de la producción de Lope hay que inscribir el *Diálogo militar a honor del excelentísimo marqués Espínola*, que se inserta en 1637 en la edición póstuma de *La vega del Parnaso*. Por su carácter panegírico y su probable representación en el ámbito de la corte, como enseguida veremos, es bastante plausible que fuera una de las composiciones incluidas por Lope originariamente en el volumen presentado a aprobación en el momento de su muerte. La obra guarda relación con el éxito obtenido por Ambrosio Espínola tras el sitio de Bredá, el 5 de julio de 1625, una hazaña que pasaría a formar parte de la mitología oficial, fundada en la propaganda de las grandes gestas bélicas de la monarquía promovida por Olivares, y que tuvo su reflejo en la galería pictórica ideada para el Salón de Reinos del Buen Retiro²³. Son años en que teatro y pintura confluyen en la exaltación de algunos de estos acontecimientos. Recordemos que Calderón escribió *El sitio de Bredá* y Velázquez pintaría después su conocido cuadro sobre este mismo hecho para el Salón de Reinos²⁴. Si *La vega del Parnaso* fue un proyecto ideado en buena medida como una suerte de memorial de servicios, se entiende pues que una obra como el *Diálogo militar*, que exaltaba a un personaje admirado por Felipe IV y por Olivares, y de gran prestigio como militar en la corte, encontrase su sitio en esta recopilación. Además, el sobrino y protegido de Olivares, Diego Messía de Guzmán, que combatió junto a Espínola, acabaría emparentado con el héroe de Bredá, por su matrimonio en 1627 con la hija de este, Policena Espínola.

El *Diálogo militar* no es una obra dramática en tres actos, a la manera de las obras de armas y hazañas heroicas, como *El sitio de Bredá* de

²² Sobre las circunstancias de composición de las dos últimas composiciones mencionadas, incluidas después en *La vega del Parnaso*, véase Pedraza Jiménez, 2010b, pp. 25-26, 59.

²³ Ver Brown y Elliott, 1988, pp. 149-201.

²⁴ Ver Vosters, 1973.

Calderón, y muchas de las obras del propio Lope, sino más bien una especie de égloga dramática laudatoria, compuesta en 780 versos, una de esas experimentaciones a las que Lope no renunció ni aun al final de su vida. Quizá contó con acompañamiento musical, como supuso Menéndez y Pelayo, aunque no tengamos pruebas de ello²⁵. El *Diálogo* tiene como protagonistas a la ninfa Marbela y a sus hermanas las serranas Amarilis y Gerarda, y a un soldado, Julio, recién llegado de Flandes. La acción se ubica en un entorno campestre, bucólico, en el que la ninfa Marbela, hija de «un río siempre humilde», que «baja / a besar los palacios / del claro Sol de España», pronuncia un parlamento en favor de la diosa Paz, «madre de la abundancia, / descanso de la vida», a quien se encomienda, deseosa de huir de la guerra de amor y acogerse al culto de la diosa Diana, un motivo este muy del gusto de la tradición cortesana pastoril:

Amor se llama guerra,
traición sus esperanzas.
Pues si le basta el nombre,
¿qué más razón y causa
para que le aborrezca
quien libre vida pasa?²⁶

El soldado Julio, que se dirige a la «corte de España» tras haber participado en el sitio de Bredá, se ha extraviado de su compañía en las cercanías de la corte, en donde encuentra a la ninfa Marbela. Desconocedora esta de la nueva, el soldado le relatará los grandes hechos del marqués, su ascendencia y descendencia. Tras el relato, y viendo que la noche se acerca, será acogido por ella y sus hermanas, no sin antes manifestar las muchachas sus reservas, a causa de la fama de mujeriegos de los soldados: «¿qué doncella retirada / de soldado está segura? / Promete, enamora y jura, / y después no cumple nada»²⁷. La obrita finaliza cuando los cuatro se encaminan a la casa de los padres de las muchachas, justo antes de la cena, mientras Julio promete «que algún

²⁵ Menéndez Pelayo, 1927, pp. 263-264: «Creemos que en la representación del *Diálogo militar* hubo de intervenir la música. Los armoniosos y elegantes versos en loor de la paz, que recita la ninfa Marbela [...] tienen todo el carácter de una pieza lírica, de un himno destinado al canto».

²⁶ Las citas en Vega Carpio, 1993, pp. 231 y 232.

²⁷ Vega Carpio, 1993, p. 233v.

día / en lira más bien templada, / la voz al canto obligada / hará más dulce armonía»²⁸.

Como ya señaló Menéndez Pelayo, el *Diálogo* solo pudo tener sentido como obra de encargo para una representación privada²⁹. A ello apuntan no solo la forma dialogada, característica también de la tradición de la égloga poética, y que por sí misma no implicaría la representación de facto, sino el uso de la frase «Hablan en él [el *Diálogo*] las personas siguientes», expresión habitual que precede al elenco en los textos dramáticos de la época³⁰, o el empleo de un sistema de acotaciones de salidas y entradas de personajes, alguna de ellas con mayor elaboración de cara a la representación³¹, acotaciones que no encontramos, por ejemplo, en las églogas contenidas en *La vega del Parnaso*. Además, a pesar del algún parlamento de carácter panegírico más extenso, como el que relata la ascendencia, descendencia y hazañas de Espínola, la pieza posee el dinamismo propio de una obra pensada para la representación. Menéndez Pelayo creyó que podría haber sido representada en casa del propio Espínola, «durante la residencia que hizo en Madrid desde 1627 a 1629, en que fue nombrado gobernador de Milán y jefe del ejército español en Italia»³². Probablemente supuso que en la obra se aludía a este nombramiento por boca del soldado Julio. Pero, como veremos, Julio se refiere a su hijo, Felipe Espínola, que sirvió en Milán, antes de que su padre recibiera el mencionado nombramiento. La hipótesis de Menéndez Pelayo no resulta plausible, pues Ambrosio Espínola no regresó a España hasta comienzos de 1628 y no sería nombrado gobernador de Milán hasta el 16 de julio de 1629³³, lo que retrasaría la fecha

²⁸ Vega Carpio, 1993, p. 236v.

²⁹ Menéndez Pelayo, 1927, pp. 262-263.

³⁰ Así, el elenco de personajes de las ocho comedias incluidas en *La vega del Parnaso* va precedido por la frase «Hablan en ella las personas siguientes».

³¹ Así, esta: «Sale Julio, soldado, con muchas plumas, banda roja, y botas, y espuelas de camino» (Vega Carpio, 1993, p. 232r).

³² Menéndez Pelayo, 1927, p. 262.

³³ Sobre la figura de Ambrosio Espínola continúa siendo importante, por la documentación que aporta, el clásico trabajo de Rodríguez Villa, 1905. El librito de Yebes, 1947, es un breve retrato, cuya fuente principal es la obra de Rodríguez Villa (1905), y no añade datos de interés. Sobre el regreso a España de Ambrosio Espínola, tras su estancia en Flandes, y su nombramiento como gobernador general del estado de Milán y jefe del ejército español en Italia véase Rodríguez Villa, pp. 475-479, 543. Menéndez Pelayo, p. 266, sitúa por error la muerte de Espínola en 1628, pero ocurrió durante su servicio en Italia, en el sitio de Casale, el 25 de septiembre de 1630.

de composición hasta julio de 1629, al menos. En un primer momento pensé que la composición de la obra podía avanzarse hasta 1627, y su representación podía estar relacionada con el matrimonio de Policena, hija del marqués, celebrado en palacio en 1627³⁴. Pero hoy creo, a partir de ciertas alusiones internas incluidas en la obra, que debió de ser compuesta en fecha no muy lejana al éxito de Bredá, plaza que se rindió el 5 de junio de 1625³⁵. Me referiré tan solo a aquellas que, sumadas, nos permiten estrechar el círculo de composición de la obra:

1) Por boca del soldado Julio, Lope expone el origen genovés de Ambrosio Espínola, su ascendencia, los méritos militares de su hermano, Federico Espínola, quien sirvió en Flandes y murió prematuramente, para adentrarse de inmediato en los servicios prestados por el propio Ambrosio en Flandes, su protagonismo en el sitio de Ostende, entre 1603 y 1604, y en diversas batallas, su papel como embajador ante el emperador Matías, en 1612, su nombramiento como «capitán general / para socorro y defensa / del gran César Ferdinando» y su victoria en la guerra del palatinado, para la cual había sido nombrado efectivamente en 1620 capitán general³⁶. El relato de sus hazañas se detiene significativamente en el sitio de Bredá, «con que ganando su plaza / su ilustrísima cabeza / ciñe obsidional corona / de muros dorados hecha»³⁷. Por otro lado, al comienzo del *Diálogo*, el soldado Julio refiere a la ninfa Marbela que acaba de llegar de Flandes, y sitúa temporalmente la acción del diálogo poco después del sitio: «vengo de Flandes, halléme / en el sitio de Bredá, / adonde el marqués está»³⁸. De sus palabras se desprende que el Marqués no pudo estar presente durante la representación como supuso Menéndez Pelayo, y que esta debió de producirse, como mínimo, antes de su regreso a España, que no tuvo lugar hasta febrero de 1628,

³⁴ Así lo expresé en Ferrer Valls, 2012 y 2013, aunque sin entrar en un estudio más atento de la obra, que no era el objeto de mi trabajo entonces.

³⁵ La noticia fue de inmediato conocida en la corte, ver sobre estas circunstancias Rodríguez Villa, 1905, pp. 431-441.

³⁶ La relación de méritos en boca de Julio, en Vega Carpio, 1993, pp. 234v-235v. La cita en p. 235r. Su trayectoria militar y nombramientos y título recibidos están bien documentados en Rodríguez Villa (1905). El nombramiento de capitán general en la guerra del palatinado, se hizo efectivo el 4 de septiembre de 1620 (Rodríguez Villa, 1905, p. 363).

³⁷ Vega Carpio, 1993, 235r.

³⁸ Vega Carpio, 1993, p. 234v.

tras diez años de ausencia de la corte³⁹. Por boca de Julio se mencionan las mercedes y títulos otorgados por la corona en época de Felipe III y Felipe IV: el Tusón de Oro, el reconocimiento como Grande de España, su pertenencia al Consejo de Estado y la confirmación por parte de Felipe IV, al ascender al trono, de las mercedes y títulos recibidos⁴⁰. El éxito obtenido en Bredá le deparó la concesión de la Encomienda Mayor de Castilla, el 29 de junio de 1625⁴¹. Llama la atención que Lope no lo mencione en la obrita, pero sería aventurado tan solo por este dato suponer que Lope la compuso inmediatamente después de la victoria (el 5 de junio) y antes de difundirse la concesión de la encomienda (el 29 de junio).

2) Por otro lado, el soldado Julio, al enumerar la descendencia de Ambrosio Espínola, hace referencia a su hijo, don Felipe, que «de los hombres de armas hoy / gobernando el cargo queda / de Milán en el Estado»⁴². Sabemos que el hijo de Espínola participó en el sitio de Bredá, tras el cual fue enviado a España por su padre, y se le nombró entonces general de caballería del Estado de Milán⁴³. Aunque no he podido localizar la fecha exacta de su nombramiento, en el poder otorgado por Felipe a su hermano Agustín para la negociación del matrimonio de la hermana de ambos, Policena, el 20 de marzo de 1627, Felipe se comprometía a aportar para su dote «19.000 escudos de a diez reales

³⁹ Sobre su regreso, véase Rodríguez Villa, pp. 474-479. Partió de Bruselas el 3 de enero. Sabemos que no había estado durante años en la corte, porque así lo manifiesta el propio Espínola en carta a Olivares, ídem, p. 510. De hecho, el soldado Julio alude también, a «diez años» servidos en Flandes, Vega Carpio, 1993, p. 234v. Lope en su *Epistolario* también dio cuenta del regreso del marqués, en carta de 14 de febrero al duque de Sessa: «Su majestad, que Dios guarde, está en el Pardo, donde no hay cosa nueva ni, aunque la hubiera, la supiera yo; que ya sabe Vuestra Excelencia mi retiro y encogida condición. Viene el Marqués Espínola que, detenido en Francia, no ha llegado» (Vega Carpio, 1935-1943, t. IV, p. 109).

⁴⁰ Rodríguez Villa inserta en su estudio una carta de Ambrosio Espínola de 30 de abril de 1621, en que recuerda al nuevo rey los méritos y mercedes recibidas con anterioridad, y que no siempre se hacían efectivas con puntualidad. De hecho no fue hasta la llegada de Felipe IV que se concretó su título como marqués de los Balbases, el 17 de diciembre de 1621 (Rodríguez Villa, 1905, pp. 395-96 y 399).

⁴¹ Rodríguez Villa, 1905, 433-434, 441.

⁴² Vega Carpio, 1993, p. 235v.

⁴³ Rodríguez Villa, 1905, pp. 283-284. Cuando en 1629 su padre fue enviado como gobernador general del Estado de Milán a la guerra en Italia, su hijo conservaba ese puesto y participó en varios episodios (1905, pp. 548-562). También en 1634 es mencionado como tal, Arroyo Marín, 2012, p. 258.

que se le debían por sus sueldos en los servicios que había prestado en el estado de Milán hasta marzo de 1627»⁴⁴. Agustín Espínola, hermano de Felipe, también es mencionado por el soldado Julio, que se refiere a él como cardenal. Efectivamente lo era, por nombramiento de Paulo V, desde el 1 de enero de 1621⁴⁵.

2) En la obra se alude a Policena, la hija del marqués, y hermana de Felipe y Agustín, del siguiente modo: «Mas ya desde el gran palacio / una dama de la reina, / hermana suya, me llama»⁴⁶. Efectivamente, Policena había entrado en palacio como dama de la reina Isabel de Borbón el 3 de octubre de 1622, de la mano de Inés de Zúñiga y Velasco, esposa de Olivares, y de Leonor de Guzmán, hermana del valido. Así lo recoge en su gaceta Gascón de Torquemada: «Este día entró por dama de la reina; nuestra señora, doña Policena Espínola, hija del marqués Espínola, que está en Flandes; lleváronla a palacio mi señora la condesa de Olivares y mi señora la condesa de Monterrey, con toda la nobleza de la corte»⁴⁷. Años después contraería matrimonio con Diego Messía, que había luchado en Flandes y en el palatinado junto a Espínola. Era sobrino del conde-duque de Olivares, a cuya sombra se promocionó de manera fulgurante⁴⁸. Este matrimonio, celebrado 17 de junio de 1627, fue un acontecimiento en la corte, del que se hace eco el mismo

⁴⁴ Arroyo Marín, 2012, pp. 565, 568.

⁴⁵ Aranda, 1683, pp. 75-76. Su padre, Ambrosio Espínola, había solicitado al rey su intercesión de cara a la obtención para su hijo del capelo cardenalicio, ver Rodríguez Villa, 1905, pp. 284, 396-397. A esta circunstancia puede aludir Lope en el diálogo, cuando al referirse a Agustín Espínola, en quien compiten «su virtud y sus letras», añade «Filipe / fue Paris de esta contienda, / pues no con manzana de oro, / pero con granada premia / la diosa de su virtud» (Vega Carpio, 1993, p. 235v).

⁴⁶ Vega Carpio, 1993, p. 235v.

⁴⁷ Gascón de Torquemada, 1991, p. 134.

⁴⁸ Sobre este personaje, debe verse ahora el documentado trabajo de Arroyo Marín, 2012. Diego Messía de Guzmán formaba parte de la red clientelar de Olivares. Era hijo de Leonor de Guzmán y Conchillos y de Diego Messía de Ovando. Gracias al rey y su valido, consiguió grandes beneficios, partiendo de un lugar modesto, como cuarto hijo de una familia que, siendo noble, no se encontraba en primera línea del poder. Consiguió el título de marqués de Leganés, y como su tío el conde-duque de Olivares, cambió su apellido, en honor de Felipe IV, por el de Diego Felipe de Guzmán: «Felipe de Austria y Gaspar de Guzmán se convirtieron en la referencia patronímica de su linaje, relegando a un segundo lugar a sus referentes de "sangre"». Con ello, dejaba patente su intención de mostrar que «se trataba de un nuevo linaje, de una nueva estirpe, merecedora del honor de perpetuarse en el tiempo por los méritos alcanzados en el servicio de sus señores: el rey y su "hacedor", por su fundador». El matrimonio con Policena, fue un

Gascón de Torquemada: «Este día se desposó en palacio don Diego Messía, marqués de Leganés, gentilhombre de la Cámara del Rey y de su Consejo de Estado, con la señora doña Policena Espínola, dama de la reina nuestra señora, hija del marqués de Espínola; dicen tiene de dote doscientos mil ducados»⁴⁹. Las celebraciones festivas se demoraron, sin embargo, ocho meses. El mismo Torquemada, daría cuenta de las velaciones, celebradas el 28 de febrero de 1628: «se veló en palacio el marqués de Leganés con la señora doña Policena Espínola, hija del marqués de Espínola y dama de la reina nuestra señora»⁵⁰. Ambrosio Espínola había regresado por entonces ya a la corte. De hecho ratificó días después, el 4 de abril de 1628, las capitulaciones matrimoniales suscritas en nombre de la familia por su hijo el cardenal Agustín Espínola⁵¹. El mismo Lope de Vega informaba de la boda a su señor el duque de Sessa, entonces desterrado de la corte, en ese tono procaz, tan ajeno a sus composiciones panegíricas, en una carta de 1628, probablemente del día 29 de febrero:

Ayer fue la boda del excelentísimo señor don Diego Mexia, regocijada de la disimulación y vestida de la lisonja. Dícenme que es caballero de grandes partes. No le estarán mal a la novia, que las italianas son anchas de conciencia. Hoy ha sido el plato. Ya vuestra excelencia habrá visto algunos de estos días. Todo lo merece el marqués Espínola, a quien debe España mucha parte de la reputación de sus armas, sin quitar nada al señor don Gonzalo [de Córdoba, hermano del duque de Sessa], hoy segundo Gran Capitán a su casa⁵².

De nuevo en carta de fines de febrero o principios de marzo escribe a Sessa, siempre celoso de su acercamiento a otros nobles, sobre este asunto:

paso más de la estrategia de acceso de Diego Messía a los círculos de poder, propiciada por Olivares. Ver Arroyo Marín, 2012, pp. 123 y 124.

⁴⁹ Gascón de Torquemada, 1991, p. 68.

⁵⁰ Gascón de Torquemada, 1991, p. 283. Rodríguez Villa, p. 573, señala la falta de fundamento de la afirmación de la condesa de Yebes, 1947, pp. 38-39, al suponer que los festejos tuvieron lugar en 1627, pues dos días después, el novio, Diego Messía partía para Flandes. Probablemente fue esta la razón de que se demoraran.

⁵¹ Rodríguez Villa, 1905, p. 572.

⁵² Vega Carpio, 1935-1943, t. IV, pp. 106-107.

Ya escribí a Vuestra Excelencia la boda y el convite; resta la máscara, que habrá de ser hoy por fuerza, si no lo estorba el agua; aunque ya he oído que se deja para el primer domingo de Cuaresma. Todos estos días se prueban caballos en la carrera del Prado, y vi al de Medinaceli bien airoso, que cierto es gallardo señor, aunque no le he hablado. Vuestra Excelencia sabe mi condición⁵³.

Como antes indicaba, las celebraciones en palacio por los esponsales podrían haber sido un contexto adecuado para la representación de una obrita encomiástica de las características del *Diálogo militar*. Pero de ser así, resulta extraño que Lope no se refiriera a la representación de una obra suya en palacio al aludir a los festejos en carta a Sessa. Y es que hay una referencia interna más que apunta a que la obra fue representada con anterioridad, como vengo proponiendo. Se trata de otra mención a Policena puesta en boca del soldado Julio, de la que se deduce, además, la presencia de la dama durante la representación. Es la siguiente:

Pues ya doña Policena
sale a honrar vuestro apellido,
que de los reyes espera
felicísimo himeneo⁵⁴.

En estos versos se alude a la costumbre de que los reyes interviniesen en los conciertos matrimoniales de las damas de palacio, pero no se hace referencia en absoluto al matrimonio de Policena con Diego Messía, porque parece evidente que todavía no había sido concertado. Lope no hubiese perdido oportunidad de referirse a él en una ocasión como esta, y más tratándose de una estrella en veloz ascenso, de la mano de Olivares, como lo era el novio. El momento en el que pudieron iniciarse las negociaciones, en las que tuvo un papel clave el conde-duque de Olivares, se desconoce, pero al menos ya estaban en marcha desde el 20 de marzo de 1626, fecha en la que su hermano Felipe Espínola otorgó poder a Agustín Espínola, hermano de ambos, para convenir las condiciones. Las capitulaciones matrimoniales entre Diego Messía y Agustín Espínola, en representación de su hermana, se firmaron el 17 de junio de 1627, y serían ratificadas por el padre, como se ha dicho, el 4 de abril de 1628, a su regreso a la corte. Felipe IV concedió a la novia una

⁵³ Vega Carpio, 1935-1943, t. IV, p. 111.

⁵⁴ Vega Carpio, 1993, p. 235v.

dote de 3.000 ducados de renta de por vida, y una merced de 16.000 ducados por sus servicios como dama de la reina, y por los de su padre⁵⁵.

Si sintetizamos los principales datos expuestos, podemos concluir que en el momento de la representación de la obra el matrimonio con Policena, que empezó a fraguarse en 1626, todavía no era un hecho difundido en la corte; que su hermano Felipe se encontraba sirviendo en Italia, destino que sabemos que obtuvo a su regreso a España, tras participar con su padre en el sitio de Bredá; que el propio marqués Espínola se encontraba en Flandes todavía cuando se produce la representación. Si a esto añadimos que, por boca de Julio, Lope sitúa la acción del diálogo en un momento inmediatamente posterior al acontecimiento de Bredá, en el que Julio dice haber participado y tras el cual se encuentra de regreso a la corte, creo que todo ello apunta a una representación del *Diálogo* como consecuencia del éxito de Bredá (5 de junio de 1625), en fechas no muy lejanas a que este se produjese, en alguno de los meses posteriores de este mismo año o primeros del siguiente.

Hay indicios que apuntan, a mi parecer, a una representación palaciega de la obra, quizá por damas de la reina Isabel de Borbón, a cuyo escogido grupo de hijas de la nobleza pertenecía Policena. Las referencias al «gran palacio», desde el que Julio dice que le llama Policena, así como la plausible presencia de la dama durante la representación apuntan en esa dirección. En el primer encuentro de Julio con Marbela, al preguntar este por la corte, lo hace del siguiente modo:

¡Ah, ninfa o serrana, a quien
dé amor próspera fortuna!,
¿voy bien....? Mas vuestra hermosura
ya me dice que voy bien.
Voy a la corte del Sol
y perdí la compañía⁵⁶.

El elogio de la belleza de Marbela en realidad es un elogio de la belleza de las damas de la corte del Sol, de las damas de corte de Felipe IV, quizá porque Marbela fuera una de ellas. El elogio del dramaturgo cobra su pleno sentido ante un público entre el que estarían presentes damas de la corte. Además, el regocijo que según Marbela y sus her-

⁵⁵ Rodríguez Villa, 1905, pp. 564-570 y 576.

⁵⁶ Vega Carpio, 1993, p. 232v.

manas recibirán sus padres con esta celebración podría aludir a la propia representación por parte de damas de la corte ante la presencia de sus familiares: «¡Oh, cuánto contento y gloria / a nuestros padres daremos, / cuando juntos celebremos / del marqués la dulce historia!»⁵⁷.

Por otro lado, como en otras ocasiones en obras de este periodo, Lope no pierde oportunidad de evocar la figura de Virgilio: «¡Oh, venusino famoso, / oh, Virgilio!, si vivieras / para escribir la vitoria / que le ha de dar fama eterna / con el sitio de Bredá»⁵⁸. El elogio se proyecta sobre el propio Lope, que se presenta así indirectamente cual otro Virgilio, bajo la máscara del soldado Julio, como cronista de las hazañas del marqués. Las bromas del autor sobre sí mismo (la ninfa Marbela bromea sobre la edad del soldado Julio⁵⁹), o las alusiones a su relación con el duque de Osuna («un Girón tengo español»⁶⁰), son algunos elementos de la biografía de Lope trasladados a su personaje. Lope sabía que la máscara de soldado que había combatido en Bredá no se ajustaba a sus circunstancias personales, y por ello introduce también un punto de ironía en las palabras de Marbela, al cuestionar su presencia en tal batalla: «¿Que vos habéis visto a Flandes? / En algún mapa sería [...] / Si vos habéis visto a Holanda / en camisas pudo ser»⁶¹.

Pero la máscara del soldado Julio le sirve al autor sobre todo para introducir una de las constantes de la última etapa de su vida, especialmente presente en obras dirigidas a palacio: la petición de recompensa por sus servicios. Así, ante Marbela y sus hermanas Julio expresa su temor por no haber referido adecuadamente las grandes hazañas de Espínola («de no referirlas bien, / pido, que es justa razón, perdón a este

⁵⁷ Vega Carpio, 1993, p. 236r.

⁵⁸ Vega Carpio, 1993, p. 235r.

⁵⁹ «Debéis iros al Jordán [...] / por acá más fácilmente / se remozan las edades», Vega Carpio, 1993, p. 233r. Marbela alude a la creencia de que un baño en las aguas del Jordán rejuvenecía a quien lo tomaba, y se refiere jocosamente a otros métodos más sencillos, empleados «por acá», en la corte, para rejuvenecerse.

⁶⁰ Así, al preguntarle Marbela por su nacionalidad responde jugando con el apellido del duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, de quien Lope había recibido algunas mercedes: «un Girón tengo español, / fuera de haberle servido, / y haber nacido en España», p. 232v. Recordemos como en una conocida carta al duque de Sessa, del 6 de mayo de 1620, Lope se refiere a un donativo de 500 escudos que le había enviado desde Nápoles el duque de Osuna (ver Vega Carpio, 1935-1943, t. IV, pp. 53-54). Al duque dedicó precisamente su composición «A la venida del duque de Osuna de Italia a España», incluida también después en *La vega del Parnaso*. Ver Anibal, 1934.

⁶¹ Vega Carpio, 1993, p. 236r.

gran soldado»). En la respuesta de Marbela se traduce el autoelogio y el orgullo de Lope en relación con su propia obra: «Basta el haberlas cifrado / con prudencia y discreción». Pero también, en la de Gerarda, la reclamación respecto a la satisfacción que debiera recibir por sus servicios como soldado (en realidad como poeta):

JULIO	De estas guerras que refiero vengo a la corte.
GERARDA	Hacéis bien porque en ella premio os den.
JULIO	De su Majestad le espero ⁶² .

La petición se ubica claramente en el marco de la obsesión del Fénix por alcanzar la protección de la nobleza, pero sobre todo, en el último periodo de su vida, por alcanzar el mecenazgo real.

En conclusión, el *Diálogo militar* es una pieza que cobra pleno sentido en el contexto de la última etapa del Fénix, y que probablemente se compuso para ser representada en palacio, no mucho después del éxito de Espínola en Bredá. Hay que sumarla a otras tantas experimentaciones que Lope ensayó en sus últimos años, tanto en el ámbito de la poesía como del teatro. En este caso, a pesar del título que trata de destacar el carácter bélico del acontecimiento celebrado, Lope volvió los ojos hacia la égloga dramática, un género de remota raigambre cortesana. La obra, por sus características y brevedad, quizá contó con algún acompañamiento musical, como propuso Menéndez Pelayo. La extensión del *Diálogo militar* (780 versos) recuerda la de *La selva sin amor* (670 versos), una obra que fue enteramente cantada y estrenada en la corte el 18 de diciembre de 1626, con aparato escénico de Cosme Lotti⁶³. Salvando las distancias, por las novedades que *La selva sin amor* incorporó en su representación, tanto musicales como escénicas, el *Diálogo militar*, transitaba por el mismo camino.

⁶² Para estas últimas citas Vega Carpio, 1993, pp. 235v-236r.

⁶³ Vega Carpio, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- ANIBAL, C. E., «Lope de Vega y el duque de Sessa», *Modern Language Notes*, 49, 1914, pp. 1-10.
- ARANDA, G. de, *Inmortal memoria del eminentísimo señor y excelentísimo príncipe el señor don Agustín Spinola, cardenal de la santa iglesia de Roma*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1683.
- ARROYO MARÍN, L. de, *Poder y nobleza en la primera mitad del siglo XVII: el I marqués de Leganés*, Madrid, Universidad Carlos III, 2012, tesis doctoral.
- BROWN, J. y J. H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- D'ARTOIS, F., «Hacia un patrón de lectura genérico de las partes de comedias: tragedias y tragicomedias en la *Partes XVI y XX* de Lope de Vega», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Bellaterra, Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 285-322.
- FERRER VALLS, T., «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario de Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 40-62.
- «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teatro de Palabras, Lope de Vega y el teatro clásico español: nuevas estrategias de conocimiento en Humanidades*, 7, 2013, pp. 173-192.
- GASCÓN DE TORQUEMADA, J., *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.
- GIAFFREDA, Ch., Prólogo a L. de Vega Carpio, *La corona trágica. Vida y muerte de la serenísim reina de Escocia María Estuarda*, ed. C. Giaffreda, Firenze, Alinea Editrice, 2009, pp. 7-94.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Lope, la corte y los "pájaros nuevos"», *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, 139-162.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo VI, Madrid, Victoriano Suárez, 1927, pp. 262-267.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Hacia una edición crítica de *La vega del Parnaso*», *Anuario de Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 11-127.
- Prólogo a *La vega del Parnaso*, ed. facsímil, Madrid, Editorial Ara Iovis, 1993, pp. VIII-XVI.
- Prólogo a L. de Vega Carpio, *Amarillis Égloga*, Cuenca / Pamplona, Fundación Caja Castilla-La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO, 2010a, pp. 11-86.
- Prólogo a L. de Vega Carpio, *Elegías y elogios cortesanos* (facsímil de las ediciones príncipe, hacia 1631-1633), Cuenca / Pamplona, Fundación Caja

- Castilla-La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO, 2010b, pp. 11-79.
- PROFETI, M. G., Prólogo a L. de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, ed. C. Giaffreda, introd. M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2002, pp. 7-97.
- RODRÍGUEZ VILLA, A., *Ambrosio Spínola, primer marqués de los Balbases*, Madrid, Est. Tip. de Fortanet, 1905.
- ROZAS, J. M., «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990a, pp. 73-131.
- «El género y significado de la *Éloga a Claudio*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990b, pp. 169-197.
- «*La Éloga Amarilis*, Lope de Vega en el contexto del ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990c, pp. 479-517.
- VEGA CARPIO, L. de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols.
- *La vega del Parnaso*, ed. facsímil y prólogo de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Editorial Ara Iovis, 1993.
- *La selva sin amor*, introducción, texto crítico y notas de M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 1999.
- *Laurel de Apolo*, ed. notas, catálogo e índices de C. Giaffreda, introd. de M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2002.
- *La corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, ed. C. Giaffreda, Firenze, Alinea Editrice, 2009.
- *Amarilis Éloga*, ed. facsímil, con edición moderna y prólogo de F. B. Pedraza Jiménez, Cuenca / Pamplona, Fundación Caja Castilla-La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO, 2010a.
- *Elegías y elogios cortesanos* (facsímil de las ediciones príncipe, hacia 1631-1633), estudio y edición moderna de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Fundación Caja Castilla-La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO, 2010b.
- VOSTERS, S. A., *La rendición de Bredá en la literatura y en el arte de España*, London, Tamesis, 1973.
- YEBES, Condesa de, *Spínola, el de las lanzas y otros retratos históricos*, Madrid, Espasa Calpe, 1947.

TORCUATO TARRAGÓ Y LA PASIÓN AMOROSA DEL CLÉRIGO DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA (1857)

Luciano García Lorenzo
CSIC, Madrid

Está comprobado: a veces es dura la convivencia de dos artistas (dos escritores, dos pintores, ...) en una ciudad pequeña. Torcuato Tarragó y Mateos (1822-1889) y Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) nacieron en Guadix (Granada) y, aún con la diferencia de edad, compitieron en sus comienzos literarios aunque, bien es verdad, pronto el reconocimiento y el éxito de todo tipo de Alarcón hicieron de Torcuato Tarragó un hombre de vida con frecuencia bañada en la amargura y habitual sensación de fracaso¹.

Tarragó pasó su vida adulta en Madrid y es autor de más de sesenta novelas, publicadas la mayor parte en entregas semanales². Son obras de tipo histórico, de aventuras, costumbristas..., muy en la línea de las publicaciones folletinescas no pocas y de escaso rigor histórico las que vuelven al pasado, un pasado sobre todo español. El escritor, aparte de esta prolífica labor narrativa, colaboró en publicaciones periódicas, fundando, con Alarcón, *El Eco de Occidente* en Cádiz, dirigiendo *La Verdad* y *El Popular* en Madrid, fue responsable del folletín de *La Correspondencia de España* y también compartió dirección con Manuel Fernández y González y Ortega y Frías de *El periódico para todos*.

¹ Para la biografía y el mejor conocimiento de Tarragó deben consultarse los estudios de Carlos Asenjo que citamos en la Bibliografía.

² Juan Ignacio Ferreras recuerda a Cejador, que recogió más de cien obras del escritor; Ferreras recopiló hasta sesenta, aunque sorprende que afirme que, como mucho, se le «han escapado» diez o veinte (Ferreras, 1972, pp. 148-153). Remitimos a Asenjo (1995) como la fuente más solvente para todo lo relacionado con su paisano.