

Lope de Vega y la Emblemática: entre la tradición y la innovación

Mayra Ortiz Rodríguez

CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Lope de Vega, en su período de madurez creadora, fue testigo de los festejos organizados para celebrar la boda del futuro rey Felipe IV. En ese momento escribió tres comedias que incluyen una síntesis fragmentada y secuencial de estos acontecimientos cruciales para el reino: el cambio de las princesas (*Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid*), el encuentro de los esposos en el Prado (*La portuguesa y dicha del forastero*) y la llegada de la princesa Isabel a la corte (*Al pasar del arroyo*). También refiere a estos hechos un poema que aparece en *La vega del Parnaso*, titulado “Versos a la primera fiesta del Palacio Nuevo”. En todos los textos se aborda y se utiliza de diferentes modos el caudal de conocimientos de la época relacionado con la Emblemática; de esta manera, el poeta retoma la tradición clásica pero con un sesgo particular –en íntima relación con sus percepciones culturales y socio-históricas– y la resignifica al impregnarla de nuevas connotaciones.

Durante los años del período de madurez de su producción dramática.¹ Lope de Vega escribió tres comedias que hacen alusión a distintos hechos secuenciales relacionados con los preparativos y festejos celebratorios de la boda del futuro monarca Felipe IV, de los cuales fue testigo presencial. Al margen de las dilucidaciones posibles en torno a las relaciones de estos textos literarios con el campo de los estudios sociohistóricos, así como de su anclaje dentro del modelo dramático en evolución del poeta, resulta llamativo que en todas las obras se aborda y se utiliza de diferentes modos el caudal de conocimientos de la época relacionados con la Emblemática. De esta manera, el poeta retoma ciertos elementos iconográficos que provienen de una tradición que le es distante tanto temporal como espacialmente, pero lo hace con un sesgo particular –en íntima relación con sus percepciones culturales y sociopolíticas– y la resignifica al impregnarla de nuevas connotaciones.

La primera de estas comedias se titula *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid*, y alude al intercambio de las princesas Ana de Austria e Isabel de Borbón en el año 1615 para contraer matrimonio con los príncipes francés y español respectivamente, como estrategia diplomática que intentó poner de manifiesto el fin de las hostilidades entre España y Francia. Esta obra fue editada por el propio autor en 1618 en la librería de Alonso Pérez y figura en la *XI Parte de Comedias*; de la correspondencia que Lope mantiene con el Duque de Sessa se deduce que habría sido finalizada para el 19 de diciembre de 1615, fecha del arribo de Isabel de Borbón a Madrid (Marín López, [1988] 1994).

La segunda comedia de este corpus es *La portuguesa y dicha del forastero*, que refiere a la llegada de Isabel de Borbón a El Pardo, poco antes de hacer solemne entrada a la Villa como esposa del joven Felipe, en ese momento Príncipe de Asturias. El texto se menciona en la segunda lista

1 Frida Weber de Kurlat (1976), al analizar el corpus textual de comedias de Lope de Vega, habló de dos períodos dramáticos discernibles entre sí, considerando el abordaje de los tópicos y las cuestiones formales. De ese modo abrió un camino para que las últimas líneas de investigación y aproximaciones de la crítica, entre las que se encuentran los trabajos insoslayables de Joan Oleza (1986, 1997, 2003), Felipe Pedraza Jiménez (1998, 2003) y María Grazia Profetti (1992, 1996, 1999), afirmen la existencia de un modelo dramático en evolución escindido en una periodización tripartita. Esas tres etapas fueron identificadas *ut supra* como Lope-preLope, Lope-Lope y Lope-postLope, esta última también llamada por Juan Manuel Rozas (1990) *de senectute*, aunque resulta cuestionable la denominación dado que la producción del poeta en su ancianidad de ningún modo puede relacionarse con la decadencia u opacamiento de la edad, más bien todo lo contrario. La evolución dramática de los distintos períodos se ligó a un proceso de madurez escritural, a la búsqueda de su propia afirmación como dramaturgo y a la formación de un espectador capaz de decodificar las propuestas cada vez más complejas de Lope de Vega; todo ello constituye una prueba irrefutable de la progresión de un modelo teatral fijado en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

de *El Peregrino en su Patria*, publicado en Madrid en 1618, y aparece en la parte III de las *Comedias escogidas*, también publicadas en Madrid, en 1952. De acuerdo con Morley y Bruerton (1968), esta obra habría sido compuesta hacia fines de 1615 o comienzos de 1616; en el mismo texto hay referencias que permiten arribar a tal conclusión: la acción dramática tiene lugar en las instancias en las que el cortejo real pasa por El Pardo en su viaje a la Villa y Corte, siendo que la princesa Isabel llega a Madrid el 19 de noviembre de 1615.

La última obra abordada es *Al pasar del arroyo*, que refiere la llegada de la princesa Isabel a la Corte española como esposa del futuro Felipe IV; se encuentra fechada el 23 de enero de 1616 en el manuscrito autógrafo del dramaturgo.

Hablar de los usos iconográficos de los que se apropia Lope de Vega en estas comedias implica considerar cuestiones inherentes al ámbito de la simbología provenientes de períodos precedentes y que cobran un caudal particular durante el Barroco. Si puede afirmarse que el Renacimiento desencanta en cierta medida el mundo del símbolo y que el Barroco lo reencanta, se debe considerar la multiplicidad de elementos que confluyen en este sistema, generados a partir de la revalorización de los jeroglíficos, de la amplia circulación de los libros de emblemas y del uso de la alegoría como principio centralizador, que ya se encontraba en la Edad Media y en el Renacimiento, pero que el Barroco reivindica aun a extremos.

En relación con la iconografía, es notable el modo en que en *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid* se construye el discurso a partir de la confluencia de imágenes visuales, metafóricas en muchos casos. Este aspecto se intensifica y se aproxima al plano de lo simbólico notoriamente en tres instancias: cuando los personajes hacen referencia a sus propios sentimientos; al aludir a la primera temática propuesta por el título, la del intercambio de las princesas española y francesa; y al tratar el segundo eje planteado por dicho título: el de los usos de las flores en la cultura social de la Villa. Asimismo, es destacable que en la obra se hacen menciones específicas –y la acción se condensa en esas instancias sobre los conceptos– de las nociones de *jeroglífico*, *enigma* y aun de las predicciones de antiguos astrólogos y su importancia simbólica; en suma a que la relación del intercambio es clausurada por una alegoría, personificación final de la Paz, con una túnica roja y azul y con lirios de oro, castillos y leones, símbolos de ambas naciones.

La portuguesa y dicha del forastero presenta un uso de lo simbólico acotado particularmente a la escena histórica de la que se efectúa relación: en el momento en que se relata el paseo de Isabel de Borbón por El Pardo, el acontecimiento es referido en un ámbito signado por la armonía y por la conjunción del amor. Allí confluyen asimismo imágenes de dioses y personajes alegóricos, que en varios aspectos se emparentan con las *picturas* de los emblemas. El personaje de Don Juan oficia como narrador que comunica un mensaje cargado de connotaciones ideológicas y articulado por un discurso en el que convergen elementos visuales y verbales; estos últimos son los que presentan e interpretan a los primeros, de modo que si no llegan a los receptores de la obra las composiciones iconográficas presentes en las construcciones efímeras de la boda, sí pueden apreciar a través del discurso –cargado de simbología– segmentos posibles de sus *picturas*.

Al pasar del arroyo también plantea un trabajo específico sobre el plano de lo simbólico, en el que asimismo confluyen las referencias al aparato efímero –soporte de material iconográfico y propio de las celebraciones aludidas– vislumbradas en las dos comedias anteriores. La relación del hecho histórico es efectuada por un labrador que relata de modo exhaustivo la entrada de Isabel de Borbón en Madrid, excusándose por ser villano, pero reconociendo a todos los miembros de la nobleza y valiéndose del uso de imágenes en todo su caudal para nutrir su narración. La naturaleza se hace parte constitutiva de este uso de lo simbólico y recorre toda la obra, más allá de que nuevamente la visualidad se condense en el evento monárquico, ante el cual ya desde un primer momento se muestran expectantes los personajes, preocupados por tener ventanas y balcones para ser testigos del mismo.

El empleo particular de las imágenes en estos textos, en definitiva, impregna la totalidad de las obras pero cobra notoria preponderancia en los momentos en los que se efectúa la relación de los hechos históricos allí referidos. En esas instancias, en las que el uso iconográfico se imbrica con los objetivos del dramaturgo de ocupar el lugar de cronista real (Rozas, 1990), se condensan saberes de diversa procedencia, y en varios aspectos es factible determinar su contacto con las nociones constitutivas del mundo de la Emblemática.

Si la lectura general de la época, al menos al comienzo, era que la imagen es más valiosa que las palabras, el dramaturgo es consecuente con esta cosmovisión. Y si el gran tema del libro de emblemas (género que se consolida justamente en el siglo XVII y se lee con amplia difusión) es la prudencia, ello asimismo va de la mano con el sesgo moral (al menos en un primer nivel) de las obras de Lope, que se refleja en el discurso de varios de sus personajes, como lo hace en *La Portuguesa...* el personaje de Beltrán, que reflexiona largamente acerca de la discreción.

En lo referente a la moralidad, la ideología subyacente a las obras de Lope es consecuente con la propuesta de la emblemática, dado que “generalmente estas obras constituían verdaderos tratados de moral o de política, encaminados a la formación doctrinal del hombre” (González de Zárate, 1987: 3). Tal como lo plantea Maravall (1975), los emblemas amalgaman doctrina y plasticidad con una finalidad didáctica en la cultura barroca. De este modo, no hay que perder de vista que “El emblema no deja de ser para la época un medio de formación del hombre en el plano moral. La Emblemática española tiene una finalidad, incluso religiosa, pues todas sus enseñanzas están encaminadas a la observación de las costumbres cristianas (...) tuvo como finalidad una transmisión de contenidos morales y religiosos conformes al cristianismo” (González de Zárate, 1987: 22-24), de forma que la imagen era considerada como un vehículo educativo y un elemento pedagógico.

Peter Daly² reconoce tres sistemas de representación de los motivos en los emblemas: el que denomina *topológico* (de forma “natural”), el *alegórico* (personificaciones) y el *jeroglífico* (combinación de elementos usualmente no asociados, de dimensiones contrastantes, que da lugar de modo inorgánico a una noción general). Lope construye imágenes que se corresponden con los tres tipos de representación. El primero de ellos es evidente, por ejemplo, en la obra recién mencionada, Celia traduce su dilema a la imagen de encontrarse en el mar y solo tener la alternativa de alcanzar la costa o morir. El segundo sistema de representación también se visualiza en esta obra. Al narrar la entrada de la princesa, se hacen presentes Venus y Amor, así como Faetón, Febo, la Primavera, cupidillos y los símbolos de las dos casas reales que confluyen en el ámbito festivo, y aparecen alegorías que acompañan a las deidades. Las alegorías a la Paz y a la esperanza vuelven a aparecer y la referencia a los símbolos de las naciones se reiteran: Isabel es *el lirio de oro* y se describen *tarjetas doradas / pintadas de leones y castillos*, posible referencia asimismo a los jeroglíficos festivos simbólicos.

Finalmente, el tercer sistema de representación de motivos se encuentra presente en múltiples instancias en las que se cruzan dimensiones disímiles. Aquí confluyen los términos y es posible arribar al concepto de imagen jeroglífica emblemática: “son aquellas ilustraciones artificiosas en las que se combinan o yuxtaponen de forma irreal elementos que no podrían hacerlo por su naturaleza o función; factores que suelen contribuir a esta artificialidad son la sensible desproporción entre los motivos representados, o su ‘suspensión’ injustificada en el campo de representación” (García Arranz, 2002: 250).

Lope de Vega hace un uso de las imágenes que asimismo se aproxima a los emblemas, con un sesgo particular dado que (al igual que ocurría con las traducciones de los libros

2 La referencia la efectúa García Arranz, *op. cit.*, p. 249 y corresponde a Daly, Peter M. *Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*. Nendeln: KTO Press, 1979, p. 79 y ss.

de Emblemática) recurre a sutiles modificaciones en una estrategia temática e ideológica de acuerdo con sus objetivos escriturarios. Pero su uso de la iconografía claramente persigue los mismos procedimientos que el emblema: generar atención, interés a través del desciframiento, afinidad sentimental y, finalmente, acción, a la vez que se utiliza la capacidad de evocación automática que poseían estas imágenes para los receptores de la época. Por ello, aquí no se propone buscar puntos de contacto entre los textos del dramaturgo y un libro de emblemas en particular, sino sobre los conocimientos generales acerca de la Emblemática que Lope detenta y su construcción específica de las imágenes en relación con los mismos.

Ya mucho se ha dirimido en torno a los aspectos que relacionan íntimamente emblemas con jeroglíficos (González de Zárate, 1987). En relación a estos últimos, es notable cómo Lope hace uso en estos textos de la cultura simbólica visual, abierta y pública de los jeroglíficos festivos, que excedía los límites del libro llegando hasta lienzos en paredes y telones en los teatros y cuyo recorrido a través de elementos simbólicos tenía un objetivo propagandístico, traducidos en descripciones cargadas de una pluralidad de significados y ostentación de poder. De igual modo, las imágenes metafóricas visuales en los textos de Lope cumplen la función intrínseca al jeroglífico festivo de captar la atención rápidamente al mismo tiempo de conllevar una característica lúdica que recorre todo el Siglo de Oro.

A su vez, los jeroglíficos presentan puntos de confluencia con las empresas o divisas, y de ello también se vale el dramaturgo en su composición de las imágenes. Ambas formas iconográficas presentan una estructura gráfica que a su vez los relaciona con la heráldica, la numismática y la medallística (García Arranz, 2002: 243); en las obras de Lope hay una marcada importancia en el empleo de las imágenes en torno al linaje y a los blasones. En *Las dos estrellas trocadas...*, un lacayo promete a su amo que en su jardín hallará sus *armas dibujadas*; en la segunda comedia abordada, Don Juan dice que el galán se destaca *con blasones / del timbre de los nobles Aragones*, y luego Don Juan reconoce la casa a través de una imagen, en la que identifica *ser armas de Aragones*. Por último, en *Al pasar del arroyo...*, sobre uno de los condes presentes en la celebración, se aclara que sus *blasones excelsos / tomó de los pies del sol*.

Pero en lo que respecta a los usos de las imágenes en relación con los emblemas, hay referencias que ligan las obras de Lope con elementos propios de los libros de emblemas. Alciato es considerado como “creador” de este género al publicar en 1531 su *Emblematum liber*, con gran beneplácito de los intelectuales de la época y numerosas ediciones, aunque como el verdadero “padre” de la emblemática se considere a Horapollo.³ Sin embargo, también trascendieron otras obras, como la de Piero Valeriano, con grandes correspondencias entre sí.⁴ El análisis habitual se realiza sobre los emblemas de Alciato por ser la base del género, aunque Lope debía tener conocimiento de los otros textos dada su gran circulación. Pero no tiene sentido buscar cuál es la influencia específica puesto que es prácticamente imposible (muchos emblemas son réplicas de otros o se inspiran en la tradición gráfica de las artes, siendo que era bastante común que el propio autor desconociera la fuente más pretérita) y no conduce a ninguna revelación particular. “La imagen semántica de los emblemas estaba en el ambiente artístico del siglo XVI y XVII” (González de Zárate, 1991: 29) y el autor está imbuido en toda una cultura emblemática, reflejada en su uso de las metáforas visuales.

3 Sobre los diversos sentidos e impacto de la *Hieroglyphica* como único testimonio legado por la Antigüedad que trata de recoger aspectos de la cultura jeroglífica sistemáticamente, cf. González de Zárate (1991). Este texto resulta apropiado a este trabajo dado que menciona datos que también pueden ponerse en contacto con la obra de Lope, como el considerar que Horapolo detenta conocimientos de la Historia Natural a través del comportamiento animal y vegetal. También son interesantes las disquisiciones interpretativas a lo largo de la Historia, dado que los jeroglíficos fueron considerados como “escritura sagrada”, y el Humanismo los interpretó como un “código secreto” (González de Zárate, 1991: 19-21).

4 En el ámbito español contemporáneo a Lope (y previo a su muerte) se destacan Juan de Borja y sus *Empresas morales* (Praga, 1581), Juan de Horozco y los *Emblemas morales* (Segovia, 1589), Hernando de Soto y sus *Empresas moralizadas* (Madrid, 1599), S. de Covarrubias y sus también *Emblemas morales* (Madrid, 1610), y Pérez de Herrera y los *Proverbios morales y consejos cristianos* (Madrid, 1618). Sobre la difusión de Alciato en España y la proliferación en este país de obras de materia emblemática, cf. Bernat Vistarini y Cull, 2008: 351 y ss.

En primer lugar, temáticamente las múltiples referencias efectuadas en estas comedias al mundo de la botánica pueden ser puestas en contacto con la llamada *serie de los árboles*⁵ de Alciato. En segunda instancia, en lo que respecta al tópico amoroso, hay alusiones que se reiteran a lo largo de las obras de Lope y que también son referidas en estos emblemas: el amor como fuego (en relación con la *suscriptio*⁶ del emblema CVII, *Vis Amoris*) pero también asociado al dolor (lo cual también se manifiesta en los emblemas CV, donde se refiere a él como una cruel calamidad); CXII, en el que Venus le señala que produce heridas terribles; y CLIV, donde se evidencia que el Niño Amor posee un arma que produce la muerte.

Sin embargo, en el corpus propuesto aparecen aun otras referencias de conexión más directa con los emblemas. Por ejemplo, en la primera comedia, Rosela menciona: *por asir / el cabello a la ocasión*, imagen a la que también alude Benito, en *Al pasar del arroyo: No en balde a la ocasión / pintaron desnuda y calva*. El emblema CXXI, *In Occasionem*, retrata esta misma figura, aunque evidentemente ya constituía una imagen lexicalizada. Asimismo, además de los dioses referidos en las comedias que pueblan los emblemas de Alciato en todo su recorrido, aparecen seres del ámbito de la mitología también presentes en ellos. En *Las dos estrellas trocadas...*, las mujeres en manto son comparadas con *sirenas en el golfo del mar Partenopeo*, del mismo modo que en *La portuguesa...* se destacan los atractivos de la Villa comparándola con un mar donde *suspenden / tantas sirenas las almas*. Estas imágenes se remiten al emblema CXV, *Sirenes*, y la figura de Circe también forma parte de la serie emblemática en reiteradas oportunidades.

Claro que el empleo de la iconografía en relación con la emblemática no solo se restringe al ámbito del mito clásico, sino que también se abordan otros temas. En la primera comedia del corpus Marcelo indica que *Una fuente en un delfín / que es de tormentas señal*, simbología que remite tanto en la *pictura* como en la condensación de significado de la *suscriptio* al emblema CLXVI. Sirva como último ejemplo, en *La portuguesa...* Beltrán critica al viejo que ama a una joven (*¡Qué seso de hombre mayor!*), en consonancia con lo propuesto por el emblema CXIV, *Senex Puellam Amans*.

Se debe considerar que los contenidos de la emblemática analizaban aspectos de orden moral, político y religioso, y que sus fuentes eran las siguientes: la mitología, la literatura clásica, las Historias Naturales, la Biblia y los Padres de la Iglesia, las leyendas y narraciones históricas, los jeroglíficos, la literatura medieval y los libros de viajes (González de Zárate, 1987: 10 y ss.).⁷ Es claro que Lope toma contacto con esas mismas fuentes, y que a ellas alude en su construcción de imágenes visuales.

En consecuencia, si la Emblemática es un género que absorbe otras formas literarias y a partir de allí se genera una enciclopedia particular (iconográfica, de lugares comunes, de frases hechas, de refranes) que se retroalimenta con la enciclopedia de lugares comunes del Renacimiento para dar lugar a la recirculación, Lope conforma líneas de contacto con todo este caudal. Dada la circulación del dramaturgo en los ámbitos ceremoniales así como su afán de conocimiento (aunque sin pretensiones de erudición) y considerando que estaba imbuido por cuestiones de época en estas manifestaciones, es indiscutible su cercanía con el género emblemático (posiblemente por emblemas festivos tanto como por las colecciones impresas). Ello se refleja en su uso peculiar de sentencias y en su aproximación a diversos saberes, pero mayormente se puntualiza en la calidad visual de las escenas.

Lope se vale de la Emblemática en cuanto a sus principios artísticos y comunicativos, considerando las imágenes alusivas que van más allá de lo literal, el encantamiento del lenguaje cifrado, la expresión a través de metáforas visuales (muchas veces material lexicalizado) y breves

5 Fueron consultadas las diferentes ediciones que aparecen en <http://www.studiolium.com/es/alciato> más Alciato, *Emblemas*, Edición de Santiago Sebastián, Akal, Arte y Estética, Madrid, 1985.

6 Sobre las relaciones entre las partes de la estructura del emblema, cf. Daly, 2008: 48 y ss.

7 Además, se debe tener en cuenta que "Alciato's Emblemata were first and foremost epigrams. Their subjects were drawn from Greek and Roman history, mythology, and natural history. In this process the Greek Anthology played a large role" (Daly, 2008: 69).

sentencias que condensan significado, la fusión de la cultura clásica y la cultura popular, y la voluntad preformativa de mover los ánimos del receptor. En definitiva, se apropia y da un nuevo giro a las formas de construcción simbólica, bajo el empleo de imágenes llamativas que al ser reveladas dan cuenta de un sentido más profundo.

La búsqueda central de este trabajo pretendió hacer foco en el sentido de estas influencias, en lo que, primordialmente, cabe destacar que en las tres comedias se recrean ciertas iconosferas que implican un reconocimiento particular que debe efectuar el espectador/lector. Dentro de estas recreaciones ligadas al ámbito de la cultura visual, es notable que los mismos personajes refieren al mundo de las artes plásticas. El caballero de *La portuguesa...* establece un discurso poético estructurado a partir de imágenes, al punto que se concibe a sí mismo como un pintor: *no quiero entretenerte / en los pinceles de afliciones más*. Estas referencias a las artes plásticas se reproducen en esta obra y en las demás. En la relación de la entrada de la princesa efectuada en *Al pasar del arroyo*, Benito busca *Pintaros de qué manera / iba aquel ángel...*, y en su fin señala: *Y advertid que esta pintura / es solamente un bosquejo...* De esta manera, se produce una exégesis de un universo pictográfico –en suma al mitológico y a los demás saberes abordados– afín a los discursos culturales vigentes en el período, para poner en relevancia la imagen de los miembros de la Monarquía así como los hechos históricos retratados.

El empleo del caudal emblemático aquí refuerza y recrea, confluyendo en la evocación de un repertorio de imágenes. Los símbolos abundan y dan más peso al mensaje del texto, de modo que funcionan como claves para profundizar lo que se está diciendo y potencian los sentidos velados del texto. El uso del material emblemático, en consecuencia, habla de los mecanismos escriturarios del autor; en las obras de este corpus hay una apropiación de este material con miras a la propagación popular de eventos históricos, que se suma a la puesta en relevancia de las marcas cultas y laudatorias en la infructuosa búsqueda de Lope de constituirse como cronista real. En este proceso plasma una galaxia de imágenes solidarias que exceden la referencia a una imagen emblemática particular (antes estudiadas a modo ilustrativo) dado que los conceptos que tienen conexión emblemática también remiten otras fuentes.

En definitiva, la configuración discursiva de las obras se liga a la representación de imágenes, que toman puntos de contacto con *picturas* y *suscriptios* para arribar a un valor específico mediado por los objetivos particulares en la profesión del escritor. El uso de la enciclopedia de jeroglíficos y emblemas implica la irradiación del sentido hacia un lugar determinado, con la cuestión intrínseca de la ejemplaridad de este género⁸. De esta manera, las asociaciones entre las obras literarias y la emblemática operan como una caja de resonancia para profundizar la lectura textual bajo una matriz simbólica.

Los textos propuestos presentan una hibridación genérica de base, dado que las obras se imbrican con las relaciones festivas⁹ en las que se incorpora material simbólico desde el plano de lo literario –al ser relatos enmarcados– pero simbología que también era parte esencial de dichos eventos. Así, el uso iconográfico confluye en la función panegírica (inherente al deseo de Lope por constituirse como cronista real) y aún la noticiosa o periodística, de modo que la relación de sucesos se inserta en los tres textos dramáticos como anclaje verosimilizador pero asimismo para difundir de forma masiva lo ocurrido, a la vez que da cuenta de los modos de celebración de la fiesta barroca. A través del discurso de un narrador, de esta manera, un *evento efímero* pasa a la posteridad mediante el canal de la memoria (Núñez Orjales, 1999: 277), con todo el caudal de circulación de temas e imágenes que determinan al Barroco español.

8 En este punto no se debe dejar de lado que la Emblemática española tiene un sesgo fundamental de moralidad, dado que buscaba que el lector sea de una idea y actúe en consecuencia a ella.

9 Sagrario López Poza (1999) refiere al instrumento que constituyeron las relaciones de sucesos durante los siglos XVI y XVII para difundir actos y procedimientos celebratorios fuera del lugar en que tuvieron lugar.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio. 1995. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
- , 1999. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. 2008. "The Emblem in Spain: History and Characteristics", en Daly, Peter M. (ed.). *Companion to Emblem Studies*. Nueva York, AMS Press, pp. 347-368.
- Daly, Peter M. 2008. "Emblem Theory: Modern and Early Modern", en Daly, Peter M. (ed.). *Companion to Emblem Studies*. Nueva York, AMS Press, pp. 43-78.
- Défourné, Marcelin. 1965. *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*. Paris, Hachette.
- De Marinis, Marco. 1982. *Semiótica del teatro*. Milán, Bompiani.
- Diago, Manuel V. y Ferrer, Teresa (eds.). 1989. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia, Universitat de Valencia, Departament de Filologia Espanyola.
- Diez Borque, J. M. 1988. "El espectáculo teatral en el siglo XVII", en *El teatro en el siglo XVII*. Madrid, Taurus.
- , 1998. *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid, Teatro Clásico.
- Diez Borque, J. M. y Alcalá-Zamora, José (coords.). 2003. *Congreso Internacional "Proyección y significados del teatro clásico español"*. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón. Madrid, mayo.
- Dimler, Richard. 2008. "The Jesuit Emblem", en Daly, Peter M. (ed.). *Companion to Emblem Studies*. Nueva York, AMS Press, pp. 99-128.
- Domínguez Ortiz, Antonio. 1978. "El sistema jerárquico y las clases privilegiadas", en *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza, cap. 6.
- Egido, A. 1989. *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Elam, Keir. 1980. *The semiotics of theatre and drama*. Methuen/Londres.
- Elias, N. 1982. *La sociedad cortesana*. México.
- Elliot, John. s/f. "Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII", en *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona, Crítica, cap. 6.
- Féral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.
- Férrer Valls, Teresa. 1993. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, UNED.
- , 1998. "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)", en Díez Borque, J. M. (ed.). *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, pp. 215-31.
- , 2004. "El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza" en Arellano, Ignacio y Vitse, Marc. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Universidad de Navarra, Vervuert.
- García Arranz, José Julio. 2002. "La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones" en Bernat Vistarini, A. y Cull, J. (eds.). *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*. Palma de Mallorca, Olañeta-UIB, p. 229-256.
- González de Zárate, J. M. 1987. "Introducción" a *La Emblemática. Una cultura visual y filosófica*. Madrid.
- , 1991. "Introducción" a *Horapolo. Hieroglyphica*. Madrid. Akal.
- González Mezquita, M. L. (comp.). 2007. *Estudios de Historia Moderna. Contextos, teorías y prácticas historiográficas*. Mar del Plata, EUEM.
- Ingarden, Roman. [1973] 1989. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Northwestern University Press. Trad. esp. parcial en "Concreción y reconstrucción. Enunciados básicos acerca de la estructura esencial de la obra literaria de arte", en Warning, R. (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, pp. 35-53.
- Kowzan, Tadeusz. 1969. "El signo en el teatro- Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Ávila.
- López Poza, Sagrario. 1998, "Introducción" a Jorge Báez de Sepúlveda: *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la majestad de la reina nuestra señora doña Anna de Austria en su felicissimo casamiento*

- que en la dicha ciudad se celebró, edición y notas de Sagrario López Poza y Begoña Canosa Hermida. Segovia, Fundación Don Juan de Borbón.
- , 1999. "Peculiaridades de las *Relaciones festivas* en forma de libro", en López Poza, Sagrario y Pena Sueiro, Nieves (eds.). *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*. Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, pp. 213-222.
- Lotman, Jurij. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Shukman, Ann (trad.). Eco, Umberto (introd.). Londres/Nueva York, I. B. Tauris & Co Ltd.
- Maravall, J. A. 1972. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones.
- , 1975. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ed. de la Flor.
- Marín López, Nicolás. [1988] 1994. "Lope de Vega a través de sus cartas", en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*. 2a ed. aumentada a cargo de A. de la Granja. Granada, U de Granada, pp. 423-458.
- Moreno Vargas, Bernabé. 1622. *Discursos de la nobleza de España*. Madrid.
- Morley, G. y Bruerton, C. 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Morley, G. (revisión trad.). Madrid, Gredos.
- Núñez Orjales, Raquel. 1998. "Notas sobre unas justas celebradas por el nacimiento del Bautista: *Los Pastores de Belén* de Lope de Vega", en López Poza, S. y Pena Sueiro, N. (eds.). *La fiesta. Actas de II Seminario de Relaciones de Sucesos*. La Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, SIELAE, pp. 271-280.
- Oleza, Joan. 1986. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en Oleza, Joan (ed.). *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Londres, Tamesis, Books, pp. 251-308.
- , 1997. "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo", en *Edad de Oro XVI*. Madrid, UAM, pp. 235-251.
- , 2003. "El Lope de los últimos años y la materia palatina", en *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata*. Criticón. N° 87-88-89. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 603-620.
- , 2004. "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope", en Díez Borque, J. M. y Alcalá Zamora, J. (eds.). *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid, SEACEX, pp. 257-276.
- Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael (eds.). 1996. *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico*. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- , 1998. "Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega", *Criticón*, 74, pp. 109-204.
- Profeti, Maria Grazia. 1992. "Essere vs apparire nel teatro barocco", en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università degli studi di Verona, Reichenberger, pp. 32-42.
- , 1997. "El último Lope", en Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael (eds.). 1997. *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico*. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-39.
- , 1999. "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega", en Profeti, Maria Grazia. *Nell'officina di Lope*. Firenze, Alinea editrice, pp. 11-44.
- Rennert, Hugo y Castro, Américo. 1998. *Vida de Lope de Vega*. Lázaro Carreter, Fernando (notas adicionales). Salamanca, Anaya.
- Rozas, Juan Manuel. 1990. "Lope de Vega y Felipe IV en el *Ciclo de senectute*", en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, pp. 73-131.
- Ruano de la Haza, J. M. 2000. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia.
- Sebastián, Santiago (ed.). 1985. *Alciato, Emblemas*. Madrid, Akal, Arte y Estética.
- Ubersfeld, Anne. 1981. *Lire le théâtre*. París, Editions Sociales.
- Vila Vilar, Enriqueta. 2009. "Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Debates. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index52533.html>

Villarino, Marta. 2000. "Tres comedias de Lope de Vega y una relación en episodios", en *Olivar. Memoria Académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata*. año 1, N° 1, pp. 145-160.

Villarino, M. y Fiadino, G. 2007. "Del escenario al 'respetable': el camino hacia un modelo dramático en evolución", *Aristas. Revista de estudios e investigaciones de la Facultad de Humanidades. Monográfico "Los escenarios de la lectura. Teorías, prácticas, legitimaciones"*. Romano, Marcela (coord.), IV, 4, pp. 53-72. Mar del Plata: EUDEM.

Weber de Kurlat, Frida. 1976. "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, XII.

<http://www.studiolum.com/es/alciato/005.htm>

CV

MAYRA ORTIZ RODRÍGUEZ ES PROFESORA EN LETRAS POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA. DESDE 2000 SE DEDICA A LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO EN EL GRUPO G.LI.S.O. DE DICHA UNIVERSIDAD (PARTICULARMENTE SOBRE LAS COMEDIAS URBANAS Y GENEALÓGICAS DE LOPE DE VEGA). ACTUALMENTE BAJO UNA BECA DOCTORAL DEL CONICET. SE ENCUENTRA EN VÍAS DE FINALIZACIÓN DEL DOCTORADO EN LETRAS (UBA).