

**LOPE ENTRE VOZ Y SILENCIO.
NOTAS SOBRE TEATRALIZACIÓN Y DRAMATURGIA EN LA
ESPAÑA DE LA TEMPRANA EDAD MODERNA**

TAMÁS ZOLTÁN KISS

Universidad de Pécs

Abstract

The principal goal of this essay is to deliver study materials for the interpretation of the prescriptive norms regulating the dramatic text in the early modern age. Without entering the debate on the spectrum and transcendence of the categories 'acotación' and 'didascalía', special attention will be paid to the playwright's role in the case of one of the most important creators in Spanish Baroque Drama, Félix Lope de Vega Carpio, who was born about 450 years ago, in 1562, in order to go into detail about the readers' complex interactions between production and reception of a written drama and theatrical performance.

En 2009 publica José-Luis García Barrientos, teatólogo del prestigioso Centro de Investigaciones Científicas (CSIC), dentro de una línea de investigación de enfoque de antropología cultural y análisis del discurso (sic), un estudio en honor al “maestro y colega” Luciano García Lorenzo. El título del sugestivo ensayo suena algo filológico o académico. *Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español*.¹ La problemática expuesta en el escrito modestamente dirigido a un “coto cerrado de *teatristas y teatreros*” (el subrayado en el original) a primera vista sí puede despertar nada más el interés de un reducido número de especialistas en el área, el análisis discursivo-dramatúrgico de las (posibles e imposibles) relaciones semánticas y conceptuales entre las nociones *acotación* y *didascalía* se convierte en una entusiasmada discusión sobre el actualísimo planteamiento de la cuestión que abarcan hoy *dramatología* y *teatrología* (si es que tiene sentido alguno la separación de las dos). Sin entrar mucho en la abundantísima polémica sobre el espectro y la trascendencia de las categorías *acotación* y *didascalía*, el objetivo fundamental de mi escrito es contribuir materiales de estudio respecto a ciertas interpretaciones de las normas y preceptivas acerca del texto dramático en la Edad Moderna o del llamado Siglo de Oro. Dedicaré una atención especial a la postura de dramaturgo de uno de

¹ José-Luis GARCÍA BARRIENTOS, “Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español”, in: Joaquín Álvarez Barrientos et al. (coord.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, CSIC, 2009, 1125-1139.

los más importantes creadores del drama nacional barroco, la *comedia nueva*, ya que en este año se cumple el 450 aniversario del nacimiento de Félix Lope de Vega Carpio. A causa de cuestiones de espacio no discutiré detalladamente aspectos de la crítica textual de las fuentes presentadas sino, en cambio, trataré de profundizarme un poco más en la compleja interacción entre producción y recepción lectoras y los espectáculos teatrales tal como se presentan por ejemplo mediante rótulos como *teatro de palabras* o *l'écriture du spectacle*, rótulos acuñados por Alfredo Hermenegildo y Véronique Lochert, respectivamente.² De una forma escueta, me restringiré a una sucinta exposición con el fin de esbozar problemas a partir de textos de origen y significado a veces bien diferentes.

* * *

Hay que afirmar que en los últimos 3-4 lustros se ha venido acumulando un considerable saber dramatólogo-teatrológico sobre las acotaciones y/o elementos didascálicos tanto en sus aspectos teóricos como en los de la historia teatral. Al contrario de lo que parecía válido hace 15-20 años, la naturaleza artística, el juicio estético, el status ontológico o las funciones dramáticas desempeñadas por parte de los elementos paratextuales dentro de la estructura compositiva del drama considerado ya como texto literario ya como componente de un evento teatral muy complejo y heterogéneo.³

Como García Berrio subrayó hace más de 30 años, el canon de la preceptiva respecto a la dicotomía horaciana *res-verba* con el predominio cabal de la faceta *res* disponía de una vigencia universal durante toda la edad moderna (que en este caso comprende ambas centurias del llamado Siglo de Oro). La idea del “inocuo apriorismo” y de la “voluntaria ceguera” de los humanistas aristotelianos, aplicada a la construcción teórico-literaria del género dramático, no excluye la tradición *diegética* a la hora de reflexionar sobre el discurso preceptivista.⁴ Esta definición del drama, concebida por Diomedes Grammaticus (siglo 4 d. C.) en su *Ars grammatica*, tiene como punto de partida una plástica diferenciación entre los diferentes géneros según el comportamiento de la instancia narrativa o autorial.

² Entre otras monografías de índole resumidora me refiero a Alfredo HERMENEGILDO, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001 y Véronique LOCHERT, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVIe et XVIIe siècles*. Genève, Librairie Droz, 2009.

³ Véanse aquí Tamás Zoltán KISS, “Instrukció vagy széljegyzet? Közelítések a drámai instrukció poétikájának kérdéséhez a spanyol Arany században”, in: *Filológiai Közlemények*, tomo XXIX, 1993, 240-249, y “A drámai instrukció poétikájának problémái”, in: *Literatura*, tomo XXI, 1995/4, 362-385.

⁴ Antonio GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*. tomo 1, *La tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977, Cupsa, 422 *passim*.

En realidad, se trata de una interpretación de la *Poética* del Estagirita en la que el erudito latino de la Antigüedad tardía subraya la plástica importancia de un aspecto no solamente formal sino de carácter discursivo con relación a la estructura diegética (organización narrativa) de la obra dramática: “...*dragmaticon, uel actium est, in quo personae agunt solae, sine nulla poetae interlocutione*”.⁵

Este mismo concepto de la ausencia de la voz autorial como rasgo constitutivo del drama se intensifica en los comentarios terencianos escritos por José Badio:

*“Dragmatica [...] in quibus poeta ipse nusquam loquit: sed introducit loquentes et rem ipsam agentes et representantes. [...] et omnia in quibus auctor non loquit: sed solomodo persone per ipsum introduce.”*⁶

No pocas veces se repite este argumento en la literatura preceptivista española escrita entre 1580 y 1650, época de florecimiento de las poéticas en España. De modo que en las *Tablas poéticas*, Francisco Cascales, fiel seguidor de los patrones humanísticos, estima que la falta de la voz narrativa y la introducción de personajes que “representan activamente” es una de las más importantes peculiaridades de la mimesis dramática:

*“[...] como el cómico y el trágico hacen verdadera imitación, pues no meten narraciones, como el heróico, que habla de su persona propia, sino que introducen personajes que van representando las cosas activamente como ellas se suelen hacer [...].”*⁷

Semejante idea se refleja en la definición del vocablo *drama* en el *Tesoro...* de Covarrubias (1611):

*“Drama [...] vale representación fabulosa de comedia o tragedia, en que no interviene la persona del autor, sino que hablan los representantes o personajes introducidos.”*⁸

Hay que señalar que ya en el siglo XVI, período inicial del moderno preceptivismo de **empeño** normativista, se dedica considerable atención a la estructura discursiva (casi diría: narratológica) del texto dramático, que al mismo tiempo ofrece indicios de vigencia tanto formalistas como funcionalistas con respecto a la interpretación teórica (poética) del texto dramático. Todavía recordamos el ardor científico de la ortodoxia metodológico-epistemológica

⁵ Cito por DIOMEDES GRAMMATICUS, *Ars grammatica aliquis decem et nouem auctores infra notati post nouissimam Ioannis Tacuini impraessionem apprime recogniti...* Venetii, 1522. Capitulum III. De poematum generibus.

⁶ José BADIO (Badius Ascensius), “In publicum therentianum prenotamenta / Prenotamenta ascensiana”, Capitulum III, in: *Terentius cum commento*, París, 1512.

⁷ Francisco CASCALES, *Tablas poéticas*. [Murcia, 1617], in: Federico Sánchez Escribano–Alberto Porqueras Mayo (coord.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, 2ª ed., Madrid, 1972, 174.

⁸ Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Castalia, 1993, 831.

motivada por el afán individualista y separatista por parte de la todavía joven semiótica teatral postestructuralista que, por el afán de liberarse de la superioridad y primacía de los estudios literario-filológicos con el deseo de ser el enfoque integrador de una nueva teatrología general, rechazaba rotundamente todo tipo de análisis literario diegético-narratológico de la escritura dramática. Mientras ya sabemos que los al inicio del siglo XVI se hablaba, pues, de teatro, pero a la vez se hablaba (no cabe la menor duda) también de literatura, de determinadas estrategias de *escribir* y de determinadas estrategias de *leer*. Ya es, pues, en los albores de la formación del arte teatral láico en España cuando conceptos como comedia, tragicomedia, espectáculo, representación, histrionismo, escritura, edición, publicación, lectura etc. van juntos sin separarse o delimitarse conforme a ciertos criterios de un profesionalismo que se les atribuirá tres siglos después. El cambio paradigmático en este ámbito lo demuestra, entre otras cosas, la ambiciosa propuesta de Alfredo Hermenegildo sobre una historia del texto dramático y sus didascalias (incluyendo la llamada máquina teatral y el completo entorno institucional que rodea el espectáculo) que el catedrático de la Universidad de Montréal ha inventado como una historia de las representaciones en cuanto *historia de la teatralización del drama clásico español*.⁹

* * *

A la hora de hablar de la consolidación de los mecanismos del funcionamiento del arte teatral entre 1560 y 1635 y del desarrollo de las representaciones en los corrales, repetidas veces se hicieron alusiones al problema de una supuesta rivalidad entre dos tipos de comunicación dramática: texto impreso y puesta en escena en el corral o en otra forma teatral de la época. Los teatrólogos se mostraron inclinados a realzar dicha rivalidad tanto en la creación como en la recepción de la pieza dramática.¹⁰ Sin embargo, hablar de una competición económico-cultural durante la época de la Edad Moderna en general, es por lo menos una exageración apriorística de la situación. Sin embargo, se supone que —desde punto de vista del público— por motivos del alto precio del libro impreso y por la popularidad del espectáculo teatral en el corral, el espectador “promedio” casi nunca tiene alcance a la versión escrita del drama. Esto quiere decir que un espectador cotidiano y “promedio” muy raras veces podía convertirse en lector “promedio” de una colección impresas de dramas. Igualmente, para el dramaturgo de la época de Lope de Vega siempre

⁹ HERMENEGILDO, *op. cit.*, 14.

¹⁰ Véase por ejemplo José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1978, 262.

fue el factor más decisivo la representación a la que toda la organización teatral (texto dramático, autor de comedias, compañía, autoridades censoriales, industria escénica e histriónica del corral etc.) era sometida. La comercialización del espectáculo teatral, principal fuente de ingreso del comediógrafo, sólo paulatinamente llevaba consigo la mercantilización del drama escrito. Como el hecho teatral se organiza según las leyes de la oferta y demanda, el *autor de comedias*, figura clave en la vida teatral de la edad áurea, compra el texto (el guión o libreto de las futuras “puestas en escena”, si se quiere) al poeta y a precios mucho más elevados que el honorario pagado por el librero que se arriesgue imprimir comedias. La publicación generalmente necesitaba el patrocinio económico de una persona rica e influyente a la cual el libro habitualmente iba dedicado. Lógicamente, el analfabetismo universal tampoco favorecía la divulgación masiva de los libros de comedias, mientras que las entradas relativamente baratas garantizaban al teatro un verdadero aflujo de espectadores. La clientela de la comedia impresa la constituían, fuera de algunos aristócratas o nobles con aspiraciones literarias, “*los directores de segunda clase y compañías ambulantes*”.¹¹

Por otro lado, no debemos olvidarnos de la diversidad y complejidad de la institución teatrales (se dificultaría más el asunto si añadiésemos a esta estructura la modalidad de las representaciones palaciegas de la alta nobleza o del teatro litúrgico). Es también verdad que entre las fuentes principales para la teatrología, que es un estudio multidisciplinario por definición, la fuente principal ha sido y sigue siendo el drama escrito. “*Nunca sabremos cómo interpretaban los actores las acotaciones (...) de las comedias del siglo XVII*” afirmó John Varey cuya opinión reflejaba cierto escepticismo respecto a las posibilidades de una reconstrucción de los detalles de la puesta en escena.¹² Intentando localizar recursos para reconstruir –en 1988– todo el conjunto semiótico de una representación teatral de la edad moderna temprana en España, Alan Paterson señaló que “... *nuestra reconstrucción del significado nada debe a la experiencia, sino que se basa totalmente en el texto escrito como entidad literaria*”.¹³ El crítico británico apostó, pues, por una “activa colaboración” de los dos primordiales espacios de comunicación de la comedia, espectáculo y drama impreso, donde la preeminencia del libro, “...*efectiva tan pronto como se intentó contrarrestar la condición efímera del producto original...*”¹⁴ despertaba el interés de los propios dramaturgos ya desde principios.

¹¹ DÍEZ BORQUE, *op. cit.*, 263.

¹² John E. VAREY, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1987, 9.

¹³ Alan K. E. PATERSON, “¿Quién esta canción te ha dado...?”, in: *Edad de Oro*, tomo VII, 1988, primavera, 129.

¹⁴ *Ibidem*.

No obstante, los diferentes razonamientos al respecto que se nos han conservado en prólogos, prefacios, dedicatorias, comentarios editoriales o en cartas privadas, son frecuentemente incongruentes si no expresamente contradictorios. Para ilustrar la situación, evocaré dos juicios (bien conocidos) de Lope de Vega, opiniones que sólo aparentemente se contradicen.

Quejándose por la piratería editorial, el abuso de su nombre y la corruptela de los textos, Lope empieza a publicar sus comedias en las llamadas *Partes*. Es la *Novena parte* que se publica en octubre de 1617 bajo pleno control autorial del dramaturgo quien ha cosechado un éxito arrollador en las tablas. Dice el Fénix en el prólogo a esta *Novena parte*:

*“Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías [...] me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos...”*¹⁵

La “censura de los aposentos”, es decir, una manera detenida de la recepción a través de la lectura, supone algo absolutamente novedoso y desnaturalizado¹⁶ porque, como apunta Margit Frenk en el capítulo *¿Teatro oído y visto o teatro leído?* de su excelente monografía, la lectura solitaria de obras teatrales en *aposentos* y *rincones* trae consigo la “conciencia de una pérdida irreparable”.¹⁷ Podríamos añadir a esto el aspecto antropológico del la recepción (inter)activa de una representación teatral que es eminentemente comunitaria. Repetidas veces se refiere Lope a la práctica normal y habitual de que la intención original de *escribir* comedias no era la de publicarlas. Es uno de los momentos verdaderamente excepcionales cuando habla de su motivación económica con toda sinceridad en una carta fechada de 1604: “Si [...] algunos piensan que los [textos] escribo por opinión desengañéles *Vm. y dígales que por dinero*”.¹⁸ Esta motivación extraliteraria parece coincidir con la autodefinición del género (enlace infraliterario) en el *Arte nuevo...*:

*“...y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron”*¹⁹

¹⁵ FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO, *Doze comedias de Lope de Vega... Novena Parte*. Barcelona, 1618, π. 4^r.

¹⁶ Consúltese aquí Mercedes ALCALÁ GALÁN, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Madrid–Alcalá de Henares, 2009, Centro de Estudios Cervantinos, 204.

¹⁷ Margit FRENK, *Entre la voz y el silencio*, Madrid–Alcalá de Henares, 1997, Centro de Estudios Cervantinos, 79.

¹⁸ Cito por Enrique José RODRÍGUEZ-BALTANÁS, “Literatura y paraliteratura en Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, tomo L (1988), 90, 49.

¹⁹ Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo...* in: Juan Manuel ROZAS, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, 1976, SGEL, 182.

Escribo quiere decir escribir comedias para venderlas a autores de comedia, con el objetivo de representarlas en la escena. La entrada *escribir* en Covarrubias (jen 1611!) llega a reflejar una ampliación del significado que incluye ya el sentido de “*producir textos con fines de imprimir y publicarlas*”: “[...] algunas veces significa fabricar obras y dexarlas escritas e impresas...”²⁰

Claro está que no se trata de ninguna ruptura de la unidad comunicativo-estética o institucional entre el texto dramático y el espectáculo teatral. Tampoco se trata de la emancipación del drama escrito porque en la temprana edad moderna todavía no existe una verdadera jerarquía entre las dos formas la recepción. Lo que es cierto es que la intención primordial del dramaturgo es componer un texto teatral, destinado para la escena. El mayor éxito que puede desearse un comediógrafo es ver sus piezas representadas en las tablas (tras haber cobrado la retribución convenida con el jefe de la compañía de teatro). Con referencia a la lectura de unos sonetos, lo aprueba una cita sugerente del segundo acto de la comedia lopesca *El guante de doña Blanca* que parece haber sido una de las últimas piezas escritas por su autor y publicada póstumamente en 1636:²¹

*“que entre leer y escuchar
hay notable diferencia,
que aunque son voces entrambas,
una es viva y otra es muerta.”* 1602-1605

Leer la voz “muerta” y oír/escuchar la palabra viva no eran categorías compatibles, con acierto señala Margit Frenk la diferencia totalmente divergente entre participar en un acto común (oír) p leer algo a solas con las letras muertas sobre la página: “leer solo y sólo leer”.²²

Cervantes, en el conocidísimo prólogo al lector de sus comedias y entremeses (1615), con cierta amargura y envidia alude a Lope, al *monstruo de la naturaleza*: “...todas [sus comedias] que es vna de las mayores cosas puede dezirse, las ha visto representar, u oydo dezir, por lo menos, que se han representado...”²³ inferencia que sólo muy indirectamente puede referirse al éxito comercial.

Otro problema artístico podría es la voluntad de *eternizar* estos textos, problema que contribuye, poco a poco, a la reconciliación de los dramaturgos con la recepción lectora de sus obras. En el ya citado prólogo a la *Novena parte*,

²⁰ COVARRUBIAS, *op. cit.*, 541.

²¹ Consúltese aquí Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *Comedias della Vega del Parnaso, I. El guante de doña Blanca*, intr., texto crítico e note di M. G. Profeti, Firenze, 2006, Alinea, 25.

²² FRENK, *ibidem*.

²³ CERVANTES, “Prólogo al lector”, in: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Madrid, 1625, por la Viuda de Alonso Martín.

Lope (Frenk supone que “a regañadientes”²⁴) incluso destaca las ventajas de la lectura frente a los posibles accidentes de una función teatral:

*“Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo, como suele, pues en tu aposento donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra, y de la mujer desagradable por fea y mal vestida...”*²⁵

En 1632 Lope hasta llega a tener el libro por *más libre teatro* de lo que es la representación escénica de los corrales. En el prólogo a *La Dorotea* (que se publica en 1632 con el subtítulo “acción en prosa”) dice:

“...como lo podrá ver, quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la embidia de morder”.²⁶

Parece como si los dramaturgos de la edad moderna temprana hubieran tenido claro que lo que ellos produjeron no eran libros, sino textos que se convirtieron en objetos escritos, mientras es el espacio entre texto y objeto donde el significado propiamente dicho se construye.²⁷

En el otro lado de la balanza los dramaturgos eran conscientes de los “peligros” del debilitamiento del impacto escénico e histriónico de su creación. El poeta subraya la necesidad de un teatro interior, mental e imaginativo de un lector que, leyendo el libro, contribuye activamente a dar plasticidad de significado a la obra escrita/impresa:

*“... la diferencia [...] de la acción y voz viva a la escritura, donde es fuerza que el que lee, no sólo entienda, pero se mueva con los accidentes a la conmiseración, a la alegría y a los afectos...”*²⁸

Probablemente Lope conoció aquel pasaje de la *Poética*, en el que Aristóteles relega la exclusividad de la escenificación teatral para alcanzar el objetivo final (estética y psicológicamente) de la tragedia que es la catarsis: *“Pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores.”*²⁹

* * *

²⁴ FRENK, *op. cit.*, 80.

²⁵ Cito por FRENK, *op. cit.*, 80.

²⁶ Félix LOPE DE VEGA CARPIO, *La Dorotea*, Ed. a cargo de Edwin S. Morby. Madrid, Castalia, 1958, 46

²⁷ Véase Roger CHARTIER, *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Trad. por Lydia G. Cochrane, Stanford, 1994, Stanford UP, 10.

²⁸ Dedicatoria en la comedia *El Sol Parado* de la *Decimoséptima Parte* (1621), in: Alan S. TRUEBLOOD, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge (Mass.), 1974, Harvard UP, 338.

²⁹ “...nam tragoediae vis et sine certamine et histrionibus est...” in: *Poética de Aristóteles (Aristotelis Ars Poetica)*, 1450b, 18-20. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, 1988, 150-151.

Si durante mucho tiempo, hasta la segunda mitad del siglo XIX, el concepto de rivalidad entre libro y escena no es sino una bella metáfora para expresar una dualidad realmente existente, ¿cuál es, entonces, la adecuada relación entre libro y representación, y cómo podríamos enfocarla? Dentro de cambiantes prácticas culturales durante la edad moderna, hay que prestar especial atención a la “nueva legibilidad” en aquella época, una nueva disposición tipográfica que facilitaba considerablemente el manejo del libro moderno en general, así como el uso cada vez más frecuente del drama impreso.³⁰ No olvidemos que por ejemplo la *Partes* de Lope se publicaron en tamaño octavo que era el formato más popular y divulgado de la época.

Pero ¿tenemos una idea o se nos han conservado fuentes sobre las prácticas de leer dramas? Debido que la lectura en privado pertenecía a la vida personal, conservamos muy pocos testimonios fidedignos acerca de ella. Uno de los escasísimos testimonios es la descripción costumbrista de Zabaleta. Estamos en la segunda mitad del siglo XVII (1660), en la casa de una joven, un domingo por la tarde:

*“Acaba de comer la doncella recogida el día sagrado. No ha de salir de casa quella tarde, no ha de coger la ni aun por la ventana, y toma un libro para etretenerse. ¡Qué bueno, si fuese bueno el libro! Toma uno de comedias. Erró la tarde. Empieza a leer blandamente. Vase encendiendo la comedia, y ella, revestida de aquel afecto, va leyendo y representando.”*³¹

Leyendo y representando. El significado conjunto de esta frase con referencia a un solo acto, al de la lectura del texto dramático, parece ser uno de nuestros puntos de partida en cuanto al entendimiento de la comedia como literatura. Todo el teatro ficticio, imaginativo visualizado en la fantasía del lector sirve para sustituir la experiencia *real* de una representación teatral *en vivo*. En esto no se diferencia esencialmente el modo de la recepción del drama *puesto en página* de cualquier otra lectura. Lo que tiene mayor importancia es el hecho de que los dramaturgos cuenten con esta manera de leer, conscientemente. Todo eso puede tener varias consecuencias. A fines del siglo XVII el drama impreso alcanza su nivel moderno de institucionalización literaria: tanto los dramaturgos (y/o editores) como los lectores obran con conocimiento de las posibilidades que les ofrece la comedia como literatura impresa, lo aceptan generalmente como modalidad (género) de producir y recibir drama. Por otro lado, en gérmenes aparecen ya testimonios que en determinados casos hacen posible la aparición del drama como obra exclusivamente literaria, destinada eminentemente a la lectura.

³⁰ CHARTIER, *op. cit.*, 11.

³¹ Juan de ZABALETA, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Ed. por Cristóbal Cuevas García, Madrid, 1983, 384-385.

* * *

¡Es de Lope...! Este aforismo se debe a uno de los discípulos más devotos del Fénix, Juan Pérez de Montalbán. El seguidor y gran amigo de Lope inserta una descripción detallada del extraordinario entierro que Madris otorgó al dramaturgo difunto. La mayoría de los gastos la pagó el duque de Sessa, mecenas de Lope desde hace mucho tiempo ya. Según dice Montalbán: *“Y así, viendo una mujer tanta grandeza, dijo con mucho donaire: ‘Sin duda este entierro es de Lope, pues es tan bueno’ ”*.³²

³² Juan PÉREZ de MONTALBÁN, *Fama póstuma a la vida y muerte del Dr. frey Lope Félix de la Vega Carpio...* Cito por Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega*, Woodbridge, Tamesis, 2006, 237.