

SOBRE ALGUNAS PORTADAS DE LA *ARCADIA* DE LOPE DE VEGA

IGNACIO ARELLANO (Universidad de Navarra, GRISO)

CITA RECOMENDADA: Ignacio Arellano, «Sobre algunas portadas de la *Arcadia* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 329-366.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.411>>

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2020 / Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2020

RESUMEN

Se analizan las portadas de las ediciones de *Arcadia. Prosas y versos de Lope de Vega*, aparecidas en vida del poeta, aclarando los grabados, sus fuentes y posibles simbolismos.

PALABRAS CLAVE: *Arcadia*; Lope de Vega; portadas; grabados; Siglo de Oro.

ABSTRACT: About Some Book Covers of the *Arcadia*, by Lope de Vega.

This article analyzes the book covers of the editions of *Arcadia. Prosas y versos* by Lope de Vega, published during the poet's lifetime, clarifying the engravings, their sources and potential symbolisms.

KEYWORDS: *Arcadia*; Lope de Vega; Books covers; Engravings; Golden Age.

LOS GRABADOS PARATEXTUALES DE LA *ARCADIA*

La innegable importancia de los elementos gráficos (portadas, retratos, grabados emblemáticos) de los libros, y en particular de las ediciones de obras de Lope de Vega, ha llamado la atención de los estudiosos,¹ que han llegado a ver en el caso de Lope un programa sistemático y consciente de construcción de una imagen con fines de promoción de la propia fama y del negocio editorial, en un momento de transición a una «plena conciencia autorial, a un campo literario totalmente independiente y a una economía capitalista» (Sánchez Jiménez 2016:162).

Sin negar, por supuesto, estos objetivos lopianos, creo, sin embargo, que no todos los casos obedecen a una misma lógica tan rigurosa, y que se producen diversas situaciones y empleos de los materiales gráficos paratextuales, cuyo itinerario no es fácil de perseguir en algunas ocasiones.

Escribe, por ejemplo, Víctor Mínguez [1999:267], que «[e]s el escritor el que elige el ilustrador, lo cual evidencia que el grabado ya nace supeditado a la intención ideológica del autor», lo cual puede afectar a diversos grabados o categorías de grabados, pero no a todos, y no siempre, desde luego: difícilmente podría Lope controlar una marca de imprenta de un impresor que sacara al público una obra lopianas sin la autorización o revisión del autor, lejos del ámbito en el que el poeta pudiera intervenir.

Que Lope tuviera el propósito (bastante claro sin duda) de desarrollar «un verdadero programa estético» (Ortiz Rodríguez 2015:50) no significa que siempre lo pudiera aplicar.²

1. Sobre los retratos de Lope han escrito, por ejemplo, Lafuente Ferrari [1935], Portús Pérez [1992; 1999], Profeti [1999a], McGrath [2008], Navarrete Prieto [2010], Sánchez Jiménez [2006, 2011], Arellano [2020].

2. Ortiz Rodríguez hace un recorrido por prólogos y algunos grabados en obras de Lope que evidencian estos propósitos del poeta: «resulta notorio que las estrategias de autorrepresentación y promoción de Lope trascienden el plano textual y son llevadas a cabo también desde la iconografía que acompañó la impresión de sus obras y en la que claramente el autor intervino» (Ortiz Rodríguez 2015:49); «Paratextos verbales e iconográficos forman parte de un mismo programa escriturario y ambos determinan pautas identitarias del escritor y marcas de autenticidad de sus obras. De esta manera, queda aquí expuesto que Lope concretó una serie de estrategias de autorrepresentación

Un ejemplo interesante lo proporcionan las sucesivas ediciones del libro, muy exitoso, de la *Arcadia. Prosas y versos de Lope de Vega Carpio*, cuya edición príncipe aparece en 1598.

Intentaré observar algunos aspectos de las portadas y retratos de las ediciones de la *Arcadia* aparecidas en vida de Lope, centrándome en algunos casos que implican ciertos problemas o plantean cuando menos cuestiones curiosas que quizá merezcan una breve glosa de minúscula erudición.

Sánchez Jiménez ha recogido en 2012 la sucesión de dichas ediciones,³ con algunos comentarios que me servirán de pauta para los míos.

PORTADAS MENOS NOTABLES

De las dieciocho ediciones concernidas no todas son relevantes para mis objetivos: varias coinciden en el uso de los grabados paratextuales de manera que se pueden agrupar dentro del mismo modelo, y otras presentan unos materiales que no parecen implicar especiales propósitos simbólicos.

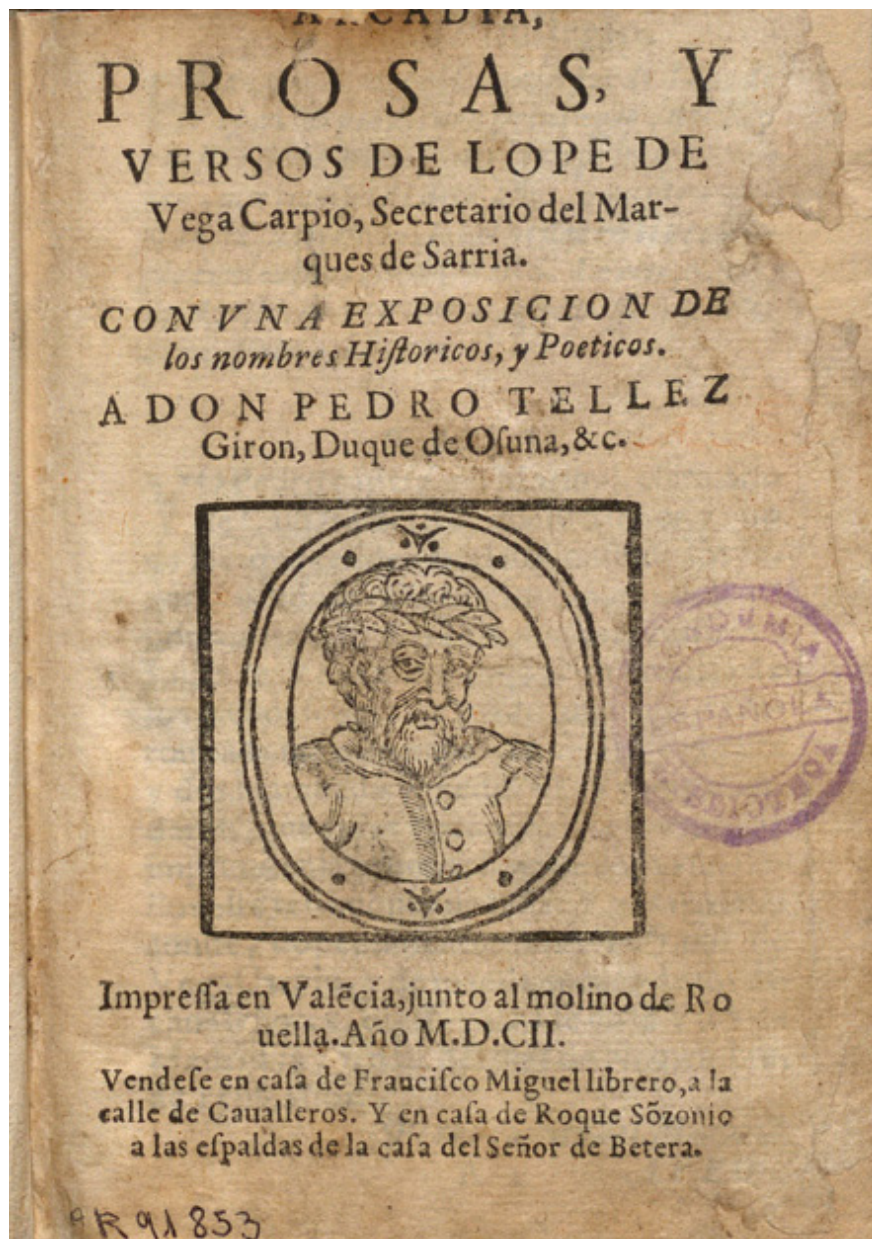
En este sentido pasaré sin mayores exégesis por algunas portadas en las que no percibo dichos significados, y a las que me limito a añadir algunos breves comentarios.

Arcadia. Prosas y versos, Francisco Miguel/Roque Sonzonio, Valencia, 1602.

Trae en la portada una figura masculina barbada y sin identificar, coronada de laureles, probablemente una figura genérica para representar al autor. (Sánchez Jiménez 2012:730)

textual y paratextual en búsqueda de promoción y canonización, de manera que aprovechó y optimizó múltiples instancias de sus composiciones artísticas para construir una sólida imagen de sí mismo y así legitimarse» (Ortiz Rodríguez 2015:53). En los prólogos queda más claro el grado de intervención que en los grabados, marcas de imprenta, y otros paratextos gráficos que en muchas ocasiones no estarían al alcance de Lope. Para este asunto de las estrategias lopianas de afirmación de su obra en el mundo estético y comercial de la época véase Profeti [1999b].

3. Son las siguientes, que menciono arriba con sus datos completos: Madrid, 1598; Madrid, 1599; Madrid, 1602; Barcelona, 1602; Valencia, 1602; Madrid, 1603; Madrid, 1605; Amberes, 1605; Madrid, 1611; Lérida, 1612; Barcelona, 1615; Amberes, 1617; Madrid, 1620; Madrid, 1621; Cádiz, 1621; Cádiz, 1626; Segovia, 1629; Barcelona, 1630.



Real Academia Española, RAE 38-XI-25.

La corona de laurel apunta a un poeta o escritor, que por la barba y el sencillo atuendo quizá represente a un filósofo o humanista,⁴ más que «al autor» (no, desde luego, al autor Lope de Vega). En cualquier caso no parece contener un significado

4. Una cabeza parecida, en este caso de perfil, pero con corona de laurel y barba, se encuentra en la portada de la *Tercera parte de comedias de Lope de Vega y otros autores*, Miguel Serrano de Vargas, Madrid, 1613.

relevante para la intelección de la obra de Lope, que no intervino en esta edición, la cual inserta pasajes nuevos de autoría discutida. Roque Sonzonio, librero, trabajó con varios impresores, cada uno de ellos con sus marcas. Esta portada carece de relevancia para el programa lopiano de canonización de su obra.

Arcadia. Prosas y versos, Jerónimo Margarit y Luis Menescal, Lérida, 1612.

Trae en la portada un escudo coronado. (Sánchez Jiménez 2012:741)



Biblioteca Nacional de España, R/11570.

El impresor Jerónimo Margarit utiliza diversos grabados en sus libros, y este escudo con las barras de Aragón y lo que parecen tres flores de lis que surgen de un tronco común es uno de ellos. En otros casos como en el de las *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, Barcelona, 1630, trae una grulla sobre una pata con una piedra en la otra, emblema de la vigilancia; en el *Memorial o discurso hecho por el principado de Cataluña*, 1627, otro escudo con las barras de Aragón coronado por un yelmo con un murciélago —animal emblemático de algunas poblaciones del reino de Aragón, en especial de Valencia, por una leyenda relacionada con Jaime I el Conquistador—; en *Fisonomía y varios secretos de naturaleza*, 1614, usa un sol; en *El pasajero* de Suárez de Figueroa, 1618, un navío con las velas hinchadas por el viento, que podría aludir al viaje del «pasajero»; en los *Capitols del general del principat de Catalunya*, 1621, una cruz (cruz de San Jorge, marca de la Diputación de Barcelona) rodeada de las molduras habituales y coronada por una cara grotesca y otra de un ángel; en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso, 1631, el grabado de portada es más complejo, con un ave fénix y otros adornos, el mismo que había usado en 1620 en *Los treinta libros de la monarquía eclesiástica* de Juan de Pineda.⁵ Esta variedad de disposiciones gráficas, muchas de las cuales parecen ilustraciones sin especial relación con los textos, apunta a que el escudo de la *Arcadia* no tiene mucho recorrido simbólico en el marco del sugerido proyecto de publicidad y autorización de las obras lopianas.

Arcadia. Prosas y versos, Pedro y Juan Belleró, Amberes, 1617.

Esta edición

Trae en la portada un emblema que muestra un caduceo y a ambos lados de este un cuerno de la abundancia. Le rodea una cartela que dice «Concordiae fructus». (Sánchez Jiménez 2012:742)

Es de nuevo una marca de imprenta, en este caso del impresor Pedro Belleró —inspirada en el emblema 118 de Alciato—, que aparece en muchos de sus libros y

5. El taco del ave fénix lo usa como marca también el impresor zaragozano Juan de Bonilla, que participó en el negocio editorial de Barcelona en los últimos años del xvi y primer tercio del xvii, y compra a Cormellas libros y papel, y los instrumentos necesarios para grabar esta ilustración, por ejemplo en *Flos sanctorum. Cuarta parte*, en 1602. El grabado del ave fénix que usa Bonilla conoce varias versiones parecidas. Véase Botanch Albó [2015:286]. Es decir que estos grabados tienen unos itinerarios a veces bastante variados y complicados, y concebir un uso programático y un sentido preciso de los mismos en estos casos no es fácil.

en los impresos por sus herederos, como *La Araucana*, 1575; *Las transformaciones de Ovidio*, 1595; *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1597; *Las obras de Cristóbal de Castillejo*, 1598; *Las obras de C. Cornelio Tácito* (herederos de Pedro Bellerio, 1613), etc. No hay especial relación con la obra de Lope ni en particular con la *Arcadia*.



Biblioteca Nacional de España, U/3984.

<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

Arcadia. Prosas y versos, Juan de Borja, Cádiz, 1621.

Trae en la portada un grabado que representa a Hércules con su clava y la piel del león de Nemea. (Sánchez Jiménez 2012: 744)



Biblioteca Nacional de España, R/11137.

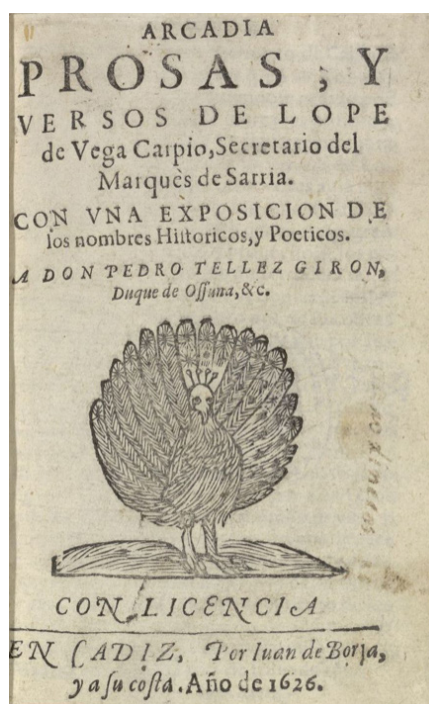
No tiene mayor relación con la obra de Lope en sí. Hércules, como figura heroica, vencedor de sus famosos trabajos, imagen del hombre virtuoso según habituales lecturas alegóricas como las de Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* (pp. 443-444) es ilustración frecuente en el mundo de los emblemas y grabados. En ocasiones⁶ su exé-

6. Por ejemplo en la portada de Juan Antonio de Vera, *El Fernando, o Sevilla restaurada*, Henrico Estéfano, Milán, 1632, donde es Olivares el representado en figura de Hércules a los dos lados de la portada, desnudo, y con la piel del león, soportando el globo terrestre en sus hombros. En la *Enciclopedia de emblemas* de Bernat y Cull [1999] se recogen unos setenta emblemas con Hércules en distintos motivos.

gesis simbólica es más clara que en este caso de la *Arcadia* donde parece una referencia muy general sin especiales implicaciones en relación con el texto o la imagen del propio poeta, y más bien marca de imprenta de Juan de Borja, impresor de Cádiz, ciudad, no se olvide, cuya fundación mítica se atribuía a Hércules. Es el mismo grabado de la portada de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas (Juan de Borja, Cádiz, 1625).⁷ El Hércules de esta edición es pues, cosa más de Borja que de Lope.

Arcadia. Prosas y versos, Juan de Borja, Cádiz, 1626.

Como indica Sánchez Jiménez «Trae en la portada un grabado con un pavo real» [2012:744]. El grabado no es muy elaborado y parece mero motivo ornamental, sobre todo si se tiene en cuenta que el valor emblemático del pavón alude generalmente a la vanidad y necedad, valor simbólico que no se actualiza en esta portada, que no debió de estar bajo el control de Lope en ninguna medida.



Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, L 45.

7. Para algunos problemas de este volumen que ahora no me atañen véase Moll [2009], epígrafe «El ejemplar manipulado» (sin paginación en la edición de la Biblioteca Virtual Cervantes).

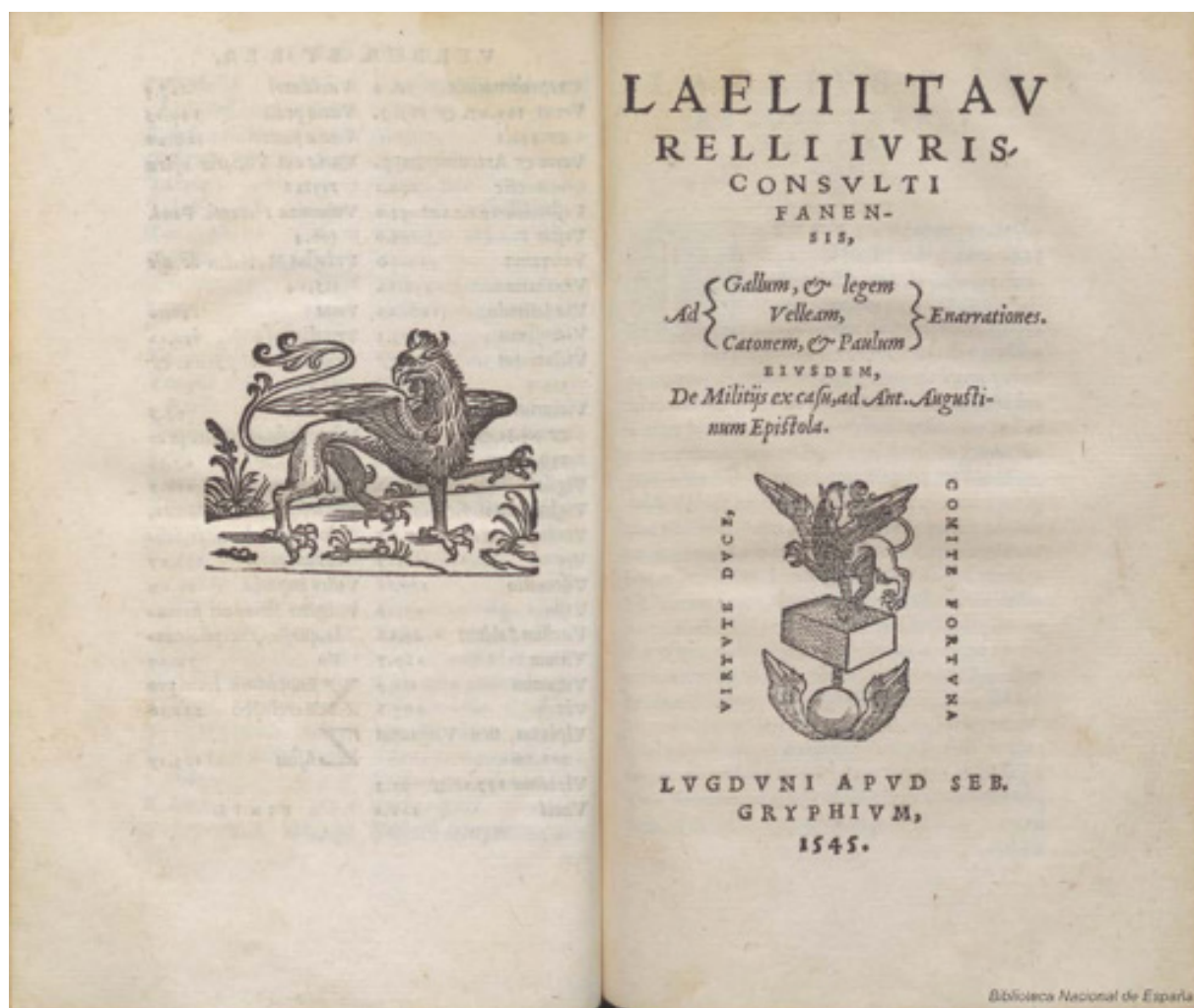
Arcadia. Prosas y versos, Diego Flamenco, Segovia, 1629.

Es posible que aluda a sus habituales significados simbólicos de fuerza y valor el grifo⁸ de la portada de Segovia, 1629, semejante a la marca del famoso impresor Sebastián Gryphius, fundador en Lyon del Atelier du Griffon:



Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, L 46.

8. No es una quimera, como afirma Sánchez Jiménez: «Trae en la portada un grabado con una quimera» [2012:744], sino un grifo, de cabeza y alas de águila y cuerpo de león. La Quimera tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón, aunque reviste otras varias formas en diversos repertorios, siempre mezclas monstruosas y tiene sentido siempre negativo (véase el emblema 14 de Alciato «Que con buen consejo y valor se vence a la Quimera, es decir, a los más fuertes y embusteros»). La imitación por otros impresores de la marca de Gryphius, el animal mitológico, fue frecuente: véase Botanch Albó [2015:254-255].



Biblioteca Nacional de España, 2/35953(2).

Arcadia. Prosas y versos, Margarit, Barcelona, 1630.

Se le puede aplicar lo dicho para la edición de Margarit de 1612; esta de 1630 lleva una flor que no parece tener intenciones realistas de reproducir una especie vegetal concreta, quizá, como sugiere Sánchez Jiménez [2012:744], una rosa: «Trae en la portada un grabado que representa una flor difícil de identificar ¿una rosa?».

ARCADIA,
PROSAS, Y
VERSOS DE LOPE DE
Vega Carpio, Secretario del Mar-
ques de Sarria.

CON UNA EXPOSICION DE
los nombres historicos, y Poeticos.

A DON PEDRO TELLEZ GIRON
Duque de Ossuna, &c.



CON LICENCIA,

En Barcelona, Por Geronymo Margarit,
Año M. DC. XXX.

© Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España, R/7841.

<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

PORTADAS QUE REQUIEREN MAYORES COMENTARIOS

Arcadia. Prosas y versos, Luis Sánchez/Juan de Montoya, Madrid, 1598.

Esta edición príncipe ostenta los grabados preliminares más interesantes. Sánchez Jiménez [2012:728] describe la portada y añade que trae también un retrato de Lope:

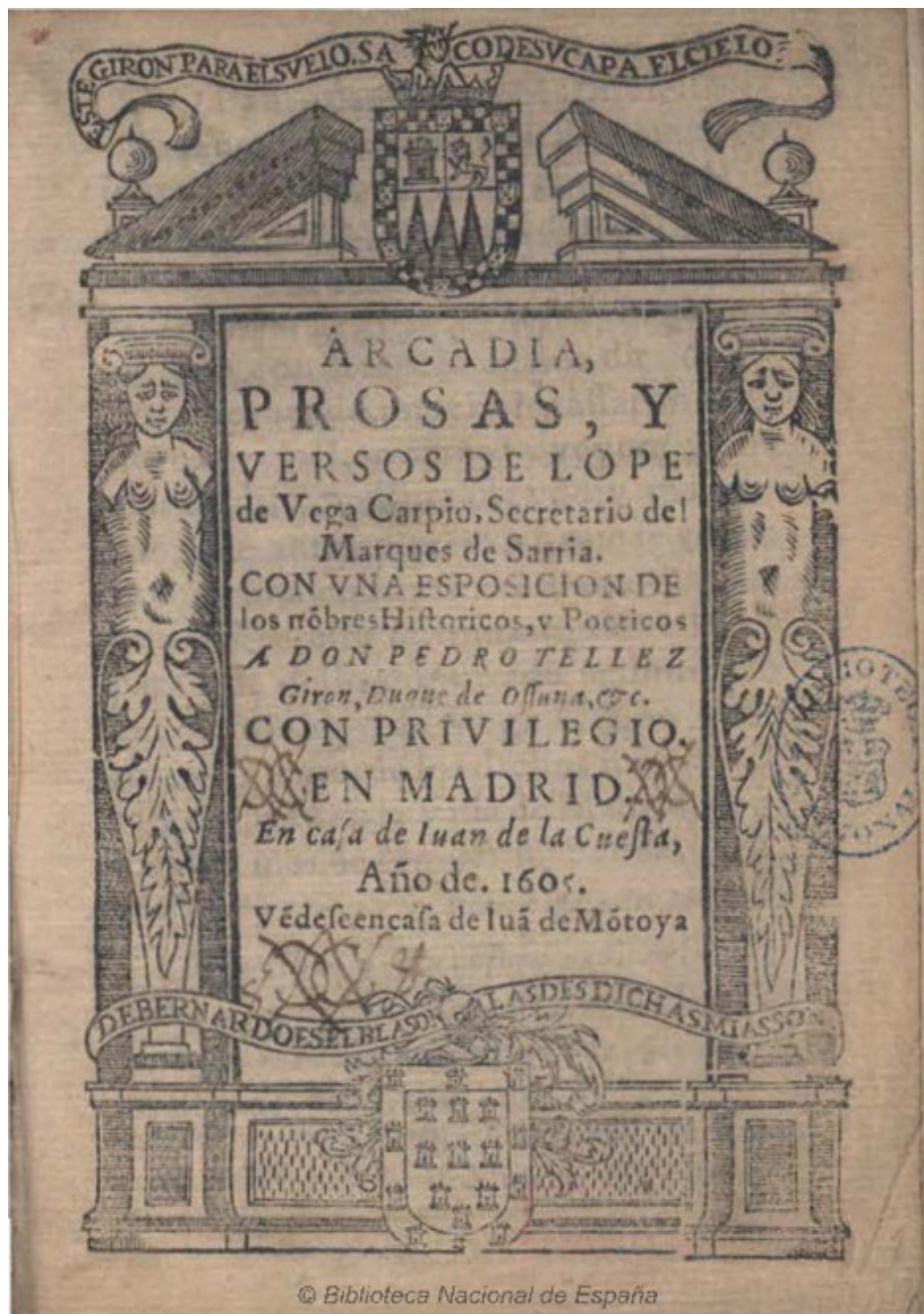
Trae en la portada un grabado con el escudo de los Girones, arriba, con una cartela con el lema «Este girón para el suelo sacó de su capa el Cielo» y el escudo de Bernardo del Carpio, con las diecisiete [sic]⁹ torres abajo, con una cartela con el lema «De Bernardo es el blasón, las desdichas, mías son». El libro trae un famoso retrato de Lope (*Quid humilitate, invidia?*).

Respecto a la portada me parece que se han exagerado mucho las supuestas ínfulas de nobleza de Lope al colocar el supuesto escudo de los Carpio en este y otros lugares. A Valle Arce [1953] y Sánchez Jiménez creen, en palabras de este último [2006:39], que «el poeta, hijo de bordador y por tanto plebeyo, se presenta como noble con escudo de armas», pretensiones destruidas, según dicho estudioso, por el soneto de Góngora «Por tu vida, Lopillo, que me borres»,¹⁰ y no faltan estudiosos que señalen que Lope pretendía ser descendiente de Bernardo. No hay motivos para pensar que Lope fuese tan ingenuo que creyera posible hacerse pasar por noble descendiente de Bernardo del Carpio. Creo que esas supuestas pretensiones de nobleza que muchos comentaristas toman en serio son invenciones críticas, y que Lope simplemente juega, quizá con fantasías proyectadas en su imaginación de una nobleza que ni tiene ni pretendería en serio hacer pasar por cierta a nadie. Lope era personaje famoso, muy bien conocido, y su vida y milagros patentes a todos, de manera que me permito dudar

9. Son diecinueve torres, claro, las que se ven en el escudo. Góngora las cuenta bien en su soneto satírico «Por tu vida, Lopillo, que me borres», contra la *Arcadia*.

10. «El poeta cordobés revela y destruye la estrategia de auto-representación lopesca con este mordaz soneto» (Sánchez Jiménez 2006:39). Sánchez Jiménez imprime «Por tu villa, Lopillo», que es errata o una lectura falsa («villa» por «vida») que curiosamente se repite en muchos otros trabajos que citan este soneto de Góngora. La idea de las pretensiones nobiliarias de Lope es corriente en la crítica y no hace al caso citar aquí opiniones numerosas en este sentido. Pero pensar que la estrategia de auto-representación de Lope consistía en hacerse pasar por descendiente de Bernardo del Carpio y perteneciente a las altas jerarquías nobiliarias no me parece procedente.

que las diecinueve torres —blasón «de Bernardo», no de Lope, solo dueño de las desdichas, según la leyenda de la misma portada de este escudo—, fueran más que un juego de ilusión onomástica que ha provocado sesudas disquisiciones en los estudios modernos, y por supuesto, las burlas en los rivales poéticos del Siglo de Oro.



© Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España, R/13282.

<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

Es más complejo y significativo el retrato:



Imagen tomada de Portús [2008:141].

Sánchez Jiménez, que se ha dedicado en distintas ocasiones a estudiar los retratos, motivos pictóricos y grabados relacionados con la obra de Lope, hace una primera estimación de este grabado:

En la *Arcadia*, un motivo vegetal envuelve su retrato [...] pero no podemos afirmar con certeza que sea un laurel, y además no descansa sobre las sienes del poeta. (Sánchez Jiménez 2006:225)

El retrato deja ver claramente una sierpe que muerde por abajo el tallo de una caña y enlaza su cola con el ápice, dibujando el motivo del *ouroboros*, bien conocido en la emblemática.

Sánchez Jiménez corrige su percepción en un artículo posterior [2015:32-33], donde capta ya la imagen de la caña como símbolo de la humildad y de la sierpe como símbolo de la envidia:

Por consiguiente, y dado el lema alusivo a la envidia del grabado que nos interesa, podemos volver al marco del retrato lopesco e identificar en él y a la izquierda de la imagen una serpiente, símbolo de la envidia. En cuanto al motivo vegetal a la derecha en el mismo marco del retrato, es una caña, que podemos interpretar con el contexto arriba señalado. La serpiente ataca a la humildad, representada por la caña, pero no puede hacer nada contra ella, como ocurría con los vientos huracanados que arrancaban de cuajo los más fuertes árboles pero se veían impotentes ante la flexible y humilde caña. Mediante este icono y mediante constantes reapariciones de los motivos de la caña humilde y de la envidia, Lope les recordaba a sus contemporáneos quién era él, por qué tenía tantos enemigos y por qué no recibía las recompensas que merecía. Con la caña y la serpiente, Lope cultivó la imagen del genio humilde, idea que consideraba que le caracterizaba y que le permitía censurar los excesos de sus conciudadanos, como hizo en «A mis soledades voy».

Pero esta interpretación, correcta en lo que se refiere a los motivos analizados y que ya había explicado Brito [1996], no es suficiente. El lema, que se puede traducir ‘¿Qué consigues frente a la humildad, Envidia?’, permite completar la perspectiva del grabado emblemático.

En Horapolo (*Hieroglyphica*, pp. 46-48) la serpiente que se muerde la cola significa el Universo o la eternidad. En Ripa se lee que:

La serpiente revuelta sobre sí misma muestra cómo la eternidad de sí misma se alimenta [...] Este símbolo entre los antiguos significaba el mundo y también el año... (*Iconología*, I, pp. 392-393)

El círculo serpentino (*ouroboros*) como símbolo de la eternidad o el tiempo es bien conocido¹¹ y se multiplica en repertorios como el de Borja (*Emblemas morales*) o en los

11. Véase Bernat y Cull [1999:n.ºs 513-514].

escritores del Siglo de Oro. En unas fiestas madrileñas de las canonizaciones de San Isidro, San Francisco Javier, Santa Teresa y San Ignacio, según describe Monforte,¹² una culebra mordiéndose la cola ilustra la figura de la Buena Fama, pues es la Fama la que proporciona la inmortalidad. Es exactamente la misma idea e iconografía que había propuesto el famoso repertorio de Alciato en el emblema 132 «Que del estudio de las letras nace la inmortalidad», con la figura de un tritónregonero de las glorias del humanista, cercado del *ouroboros*, emblema glosado por Daza Pinciano:

Tritón que es de Neptuno trompetero
 medio hombre y medio pez, está cercado
 de una serpiente que por lo postrero
 tiene su cola asida de un bocado.
 La Fama favorece al hombre entero
 en letras y pregona así su estado...

En suma, el grabado expresa a la vez la queja por los envidiosos que muerden la humildad del poeta y el fracaso de sus ataques, que paradójicamente, en vez de perjudicarlo, le proporcionan la inmortalidad de la fama.¹³

Carlos Brito [1996:358] había comentado el retrato de la *Arcadia* señalando el valor simbólico del círculo («una caña y una serpiente enlazadas orlan a un Lope brioso y engolado y le otorgan la inmortalidad estipulada en los repertorios iconológicos»), y también Bouzy [2017:17], que aclara mejor las dos partes del óvalo (serpiente y caña) en relación con el mote latino:¹⁴

12. Monforte y Herrera, *Relación de las Fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid*, f. 63rA.

13. La envidia es motivo tópico en el universo literario, y recurrente en Lope (no solo en Lope), que hace del tema uno de los centrales, por ejemplo, de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Para el tema véase Portús [2008:138], que incluye su última versión del comentario sobre un cuadro que tenía Lope, alusivo a los envidiosos, «en que estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla, y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos, y los otros le ladraban, y él escribía sin hacer caso dellos».

14. Para la caña como símbolo de humildad véase el emblema de Borja, «Superbis resistit, humilibus dat gratiam» (Bernat y Cull 1999:n.º 322): «así como el viento arranca el árbol, si le resiste, por grande que sea, y a las cañas, que se sujetan y se le humillan no les daña, de la misma manera el impaciente soberbio queda castigado y no enmendado con la tribulación y trabajo que Dios le da, y por el contrario el humilde, que con aprovechamiento recibe el castigo queda consolado». Ripa (*Iconología*, I, pp. 341-44) describe a la Envidia como «Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndolo una sierpe [...] la serpiente [...] simboliza el remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón del envidioso...».

a Lope de Vega le gustaba hacerse representar en retratos emblemáticos, en la edición *princeps* de la *Arcadia* y de otras obras, donde toma un aspecto a la vez altanero y sonriente, con el cuello erguido en una aristocrática lechuguilla. El busto, de tres cuartos, viene encerrado dentro de un óvalo formado por una serpiente que mantiene en la boca una caña cuya extremidad está ligada a su cola; el mote en latín reza «*Quid Humilitate Invidia*» [«¿Por qué envidiar la humildad?»]. Además de su simbólica fundada en la oposición-asimilación entre la serpiente, símbolo de la Envidia [...] y la caña, símbolo de la Humildad —ingeniosa *discordia concors* ilustrada—, el motivo iconográfico es una referencia evidente al *ouróouros* de los *Hieroglyphica* de Horapolo...

Las ediciones de Madrid, Luis Sánchez/Juan de Montoya, 1599, y Pedro de Madrigal/Juan de Montoya, 1602, traen los mismos elementos gráficos (portada y retrato) que esta de 1598, por lo que vale para ellas lo comentado de la príncipe.

Arcadia. Prosas y versos, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1602 [y 1615]
Esta edición

Trae en la portada un grabado con una figura femenina difícil de identificar que porta la cartela «*In Iovis usque sinum*». (Sánchez Jiménez 2012:729)

Para la edición de Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1615, Sánchez Jiménez comenta de nuevo para el mismo grabado, «Trae en la portada un grabado con una figura humana difícil de identificar y el lema “*In Iovis usque sinum*”» [2012:742].



Biblioteca Histórica de Madrid, L 37.

Si se examina con atención el grabado se percibirá que la figura no es femenina. Para identificarla se deben tomar en cuenta otros elementos iconográficos fundamentales: la corona del personaje —lo que indica que pertenece a la realeza—, las estrellas que lo rodean —se sitúa, pues, en un espacio celeste: es un rey celestial—, las ramas de laurel en su derecha y de palma en su izquierda, y, sobre todo, un águila, todo lo cual concuerda perfectamente con el lema relativo a Júpiter. En suma, esta figura es una representación de Júpiter con su ave emblemática.

El grabado es, en conclusión, una marca o florón del impresor Cormellas, que proviene de Claudio Bornat.¹⁵ Como señala Botanch Albó:

Els distintius de Claudi Bornat es distribueixen en dos grans models. El primer retrata el déu Júpiter , i el segon l'infant Jesús, amb una àliga [...] La marca A de Bornat [...] consiteix en un bust de Júpiter barbamec, precedit per una àliga amb les ales steses. A banda i banda del déu estels i plantes, entre elles una palma. L'escena està emmarcada per una corona de llorer, damunt de la qual hi ha la divisa, que alhora també descansa en un marc ornamental amb sanefes i una màscara [...] Aquest distitntiu de Bronat s'usa des de 1557 en l'edició de *Constitutiones Sacrorum Conciliorum Tarraconensium* [...] Al colofó d'aquesta edició s'inclou una sentència llatina, de ressons ovidians [...]

*En lauri palmaeque decus super aethera tollit
egregios animos in usque Iovis sinum*

[...]

La traducció «Guarnit amb llorers i palmes eleva els esperits egregis més enllà del cel fins al si de Júpiter». La marca tipogràfica apareix sota aquest passatge i inclou els últims mots del text: «In Iovis usque sinum» [«Fins al si de Júpiter»], que reapareix, dins d'un marc ornamental amb sanefes i màscara, en totes les representacions de Júpiter de Bornat. Així la identificació amb el rey dels déus queda clara, i li serveix també per reivindicar-se com a editor humanista. (Botanch 2015:248-249)

El lema se comprende mejor acudiendo al colofón de *Constitutiones Sacrorum Conciliorum Tarraconensium*, como explica Botanch.

Las construcciones de imagen, como se ve, pueden corresponder también a los impresores, de manera que los distintos programas pueden interferir unos con otros y no siempre es el poeta el interesado en los mecanismos de proyección pública o

15. Para el proceso comercial de la adquisición de esta y otras marcas tipográficas de Claudio Bornat que pasan a Cormellas, véase Botanch Albó [2015:291].

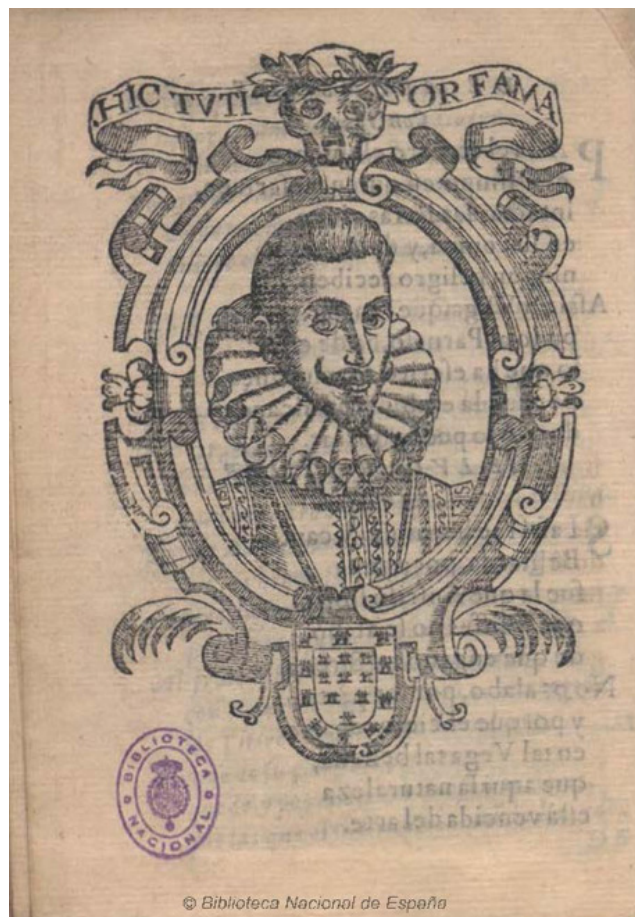
comercial. Por otra parte, muchos de estos elementos pasan de una imprenta a otra y no siempre obedecen a sus posibles objetivos originales.

Arcadia. Prosas y versos, Pedro de Madrigal / Juan de Montoya, Madrid, 1603.

En la portada se utiliza el grabado de la príncipe, pero con el retrato de la calavera coronada de laurel:

Trae en la portada el mismo grabado que 1598. El libro incluye el retrato de Lope que se publicó por primera vez en el *Isidro* (*Hic tutior fama*). (Sánchez Jiménez 2012:740)

Los mismos elementos aparecen en la edición de Juan de la Cuesta/Juan de Montoya, Madrid, 1605 y en la de Alonso Martín/Alonso Pérez, Madrid, 1611.



Biblioteca Nacional de España, R/13282.

<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

A propósito de los retratos del *Isidro* y del *Peregrino en su patria* —iguales al de esta edición de la *Arcadia*— comenta Sánchez Jiménez [2006:225]:

En los retratos del *Isidro* y el *Peregrino* la corona de Dafne reposa sobre una calavera, por encima del retrato de Lope. Una inscripción en una cartela aclara el significado del emblema: «Hic tutior fama» [‘Aquí está más segura la fama’]. El Fénix indica de este modo que todos los poetas vivos están siempre sujetos a la envidia, por lo que solo resuelve coronar de laurel a una calavera, renunciando al premio para sí mismo. Dos elementos más acompañan el grabado. Debajo del retrato encontramos el escudo de los Carpio, que presenta al poeta como miembro de la nobleza. Asimismo, apreciamos dos plumas situadas simétricamente a los lados del escudo, igual que en la imagen de 1634 [retrato de Tomé de Burguillos en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*]. En este caso, las plumas pueden aludir simplemente al oficio de poeta, pues no parece probable que en este momento Lope se describa como experto en dos géneros concretos, como es el caso del grabado de 1634. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que los dos dibujos no representen plumas en absoluto, sino dos alas, que quizás corresponderían a las metafóricas alas de la Fama o a las alas físicas del caballo Pegaso, que cabalgaban los poetas en estado de *enthousiasmós*, pues el animal estaba dedicado a Apolo. El resultado es un conjunto elegante y significativo, cuya concisión y equilibrio explican que Lope decidiera reutilizarlo para su edición del *Peregrino* algunos años más tarde.

Cumple señalar que el motivo gráfico identificado como dos plumas por el estudioso, consiste en realidad en dos ramos de palma. Sobre las pretensiones supuestas de nobleza implicadas en el escudo supuesto de los Carpio ya queda algún comentario.¹⁶ En cuanto a la calavera coronada, que en la citada exégesis se interpreta como un ente distinto del poeta (‘renuncia el poeta al premio y corona a una calavera’) parece mejor interpretarla referida al mismo poeta, al que solo se le permitirá gozar sosegadamente de la fama después de muerto, porque mientras vive los envidiosos roen como pueden su fama. La versión del retrato en *El peregrino en su patria*, que incluye algún texto aclaratorio, permite confirmar esta exégesis:

16. Indica Sánchez Jiménez [2018:37-38] que tal escudo no lo inventa Lope, sino que lo usaba el inquisidor Miguel Carpio, tío de Lope, y que está también en una tumba medieval de iglesia de San Martín de Salamanca. En cualquier caso es invención que Lope usa para su moderada y juguetona —a mi juicio— fantasía nobiliaria.



Imagen tomada de Portús [1999], disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/imagenes_retratos/imagen/imagenes_retratos_03_retrato_lope_1604/>.

Cayetano Alberto de la Barrera [1973:88] glosa este retrato de *El peregrino*:

un retrato de Lope grabado en madera; rodéale un marco; de la parte inferior del marco pende el escudo de las diez y nueve torres; en la superior hay una calavera coronada de laurel, y detrás una cinta con este lema: *Hic tutior fama*: (Aquí, en la calavera, en la muerte, está más segura la fama.) Alrededor del marco se lee, dividida en tres partes, esta sentencia: *Nihil prodest -adversus invidiam- vera dicere*. (Contra la envidia, de nada sirve decir la verdad.) Debajo del escudo este otro texto: *Quid difficilius quam reperire quod sit omni ex parte in suo genere perfectum?* Cice. in *Loelium*. (¿Qué hay más difícil que hallar cosa en su género del todo perfecta?).

Cayetano Alberto de la Barrera omite el detalle de que en el retrato se indica para «Nihil prodest adversus invidiam vera dicere» la fuente en «Demost. ex. 2. Epist.».¹⁷ El texto del pie de grabado es de Cicerón, *Lelio o sobre la amistad*, cap. 79, en donde se expresa lo raro que es conseguir ser amado por haber alcanzado la perfección (algo muy difícil), pasaje que aquí se adapta como una especie de falsa modestia para la *captatio benevolentiae*: ‘discúlpense los defectos de mi obra porque conseguir la perfección es muy raro’.

Arcadia. Prosas y versos, Martín Nucio, Amberes, 1605.

Trae en la portada un emblema con un ave zancuda [probablemente una cigüeña] alimentando a su cría y el lema «Pietas homini tutissima virtus». (Sánchez Jiménez 2012:741)



Biblioteca Nacional de España, R/8413.

17. Es decir Demóstenes, *Epístolas*, 2, 4, como apunta el erudito editor de *El peregrino en su patria*, Julián González Barrera [2016:90]. A Demóstenes se le atribuyen seis cartas de autenticidad discutida. La segunda, en cuyo párrafo 4 se trata en especial el motivo de la envidia, se considera auténtica.

Se puede identificar al ave zancuda con total seguridad ya que la misma portada incluye el detalle que lo confirma: «En casa de Martín Nucio, a la enseña de las dos cigüeñas». Por otra parte el lema¹⁸ (‘la piedad es la mayor virtud de los hombres’) corresponde exactamente a cierto rasgo característico de las creencias sobre las cigüeñas en la época, y que pasa a los repertorios de emblemas desde el 30 de Alciato «*Gratiam referendam*». La idea es que la cigüeña alimenta a sus crías, que devuelven la atención a los padres viejos cuidándolos con afecto filial. La piedad es la característica de una especie que retribuye el cuidado recibido. Daza Pinciano (*Los emblemas de Alciato traducidos*) glosa:

Insigne en la piedad, en alto nido
sus chicos pollos la cigüeña cría
esperando el galardón bien merecido
de aquella casta agradecida e pía.
Y no se engaña, que jamás olvido
del agradecimiento hubo en tal cría,
antes a la vejez el hijo al padre
torna a criar y la hija a la madre.

En este sentido algunos grabados de distintas ediciones de Alciato que representan a los padres alimentando a las crías no responden bien a la idea rectora del emblema, que es la de la piedad de los hijos hacia los padres ancianos. La ilustración más coherente es la de dos cigüeñas, la adulta joven llevando en sus espaldas al padre anciano al que alimenta volviendo la cabeza.

Como escribe Zafra a propósito del grabado de la edición de los emblemas de Alciato de Daza Pinciano que apareció en la Editora Nacional (Madrid) y que representa el nido con los polluelos alimentados por el padre:

Nótese que el grabado ilustra la primera parte de la glosa de Alciato (cigüeña alimentando a los polluelos), cuando realmente la idea del emblema (la piedad filial) se recoge en la segunda parte de la glosa, que es la que ilustra concretamente el grabado original [...] Todas las aves alimentan a sus pollos, pero solo la cigüeña lo hace con sus progenitores, motivo por el que se convirtió en el símbolo de la piedad filial que Alciato trata en este emblema. (Zafra 2002:3)

18. El lema es adaptación de un pasaje del poema *Etna*, de la *Appendix vergiliana*: «*Et merito pietas homini tutissima virtus*» (*Etna*, v. 634, en la edición manejada).

La versión que corresponde mejor al mensaje del emblema es la que aparece, por ejemplo, en la edición de Alciato de Lyon, Roville y Bonhomme, 1549, p. 23:



Universidad de Glasgow, GUL SM32 H5vo-H6ro.

Las dos cigüeñas componen la marca del impresor Martín Nucio, que la empezó a utilizar en 1544, y de la que, según Díaz Mas [2017:17]:

conocemos hasta siete variantes: el emblema de las dos cigüeñas, en la que el macho alimenta a la hembra llevándole en el pico un pescado o una anguila, a la que a partir de 1546 se añade la divisa «Pietas homini tutissima virtus».

En esas variantes de la marca del impresor antuerpiense se halla el motivo de los padres alimentando a las crías que están en el nido, el macho alimentando a la hembra y a los polluelos (caso de la portada del volumen *La lengua de Erasmo*) pero también el de los adultos que llevan a las espaldas a los padres ancianos, que es el preciso motivo al que corresponde la piedad exaltada por el mensaje emblemático, y la única variante en la que el lema se justifica. Las variantes se multiplican, como muestran los ejemplos siguientes de diversas portadas, entre muchos posibles:

LA VIDA DE
LAZARILLO DE
Tormes, y de sus for-
tunas y aduer-
sidades.



EN ANVERS,
Encasa de Martin Nucio.

1554.

Con Preuilegio Imperial.

Imagen disponible en: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Lazarillo-Amberes-Martin_Nucio.jpg>.

INSTITVCIÓN

DE VN REY CHRISTIANO, CO
LEGIDA PRINCIPALMENTE

de la santa Escritura, y de sagrados

Doctores, por el Maestro Felipe de la Torre:

Dirigida

A la S. C. R. Magestad d'el Rey Don Felipe, por diuina gracia Rey de España, Inglaterra, Francia, &c. nuestro Señor.

Beatus quem tu erudieris Domine, & de lege tua docueris eum. Psal. 93.



EN ANVERS,
En casa de Martin Nucio, à la enseña
de las dos Cigüeñas. Año de

1 5 5 6.

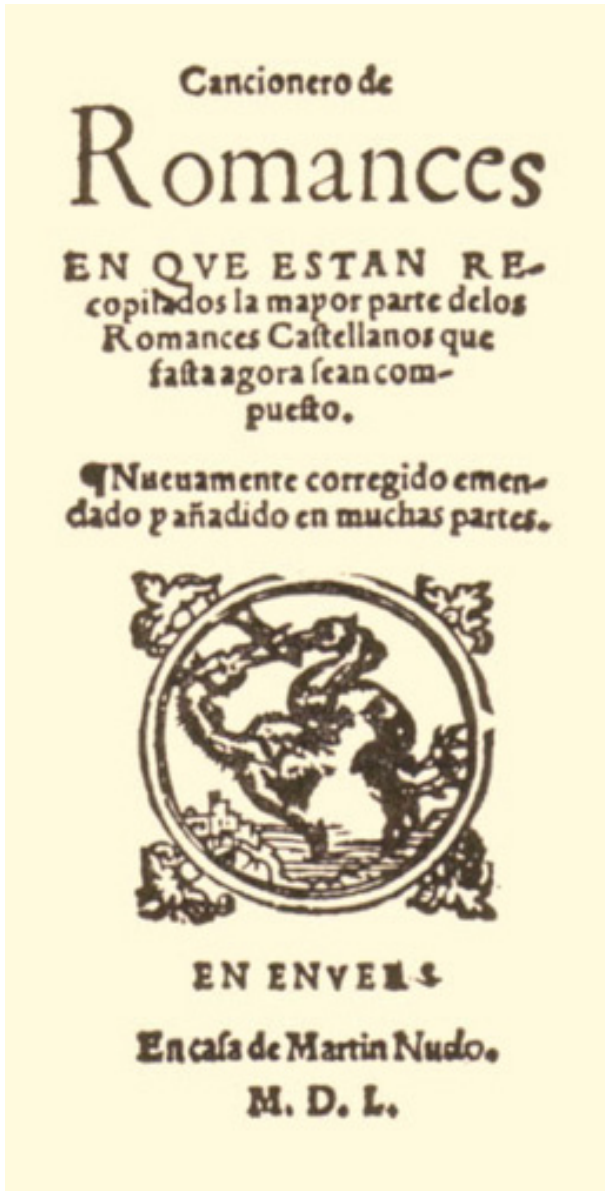


Imagen disponible en:
<http://www.spanisharts.com/books/literature/ampliaciones/romcam2g.htm>.

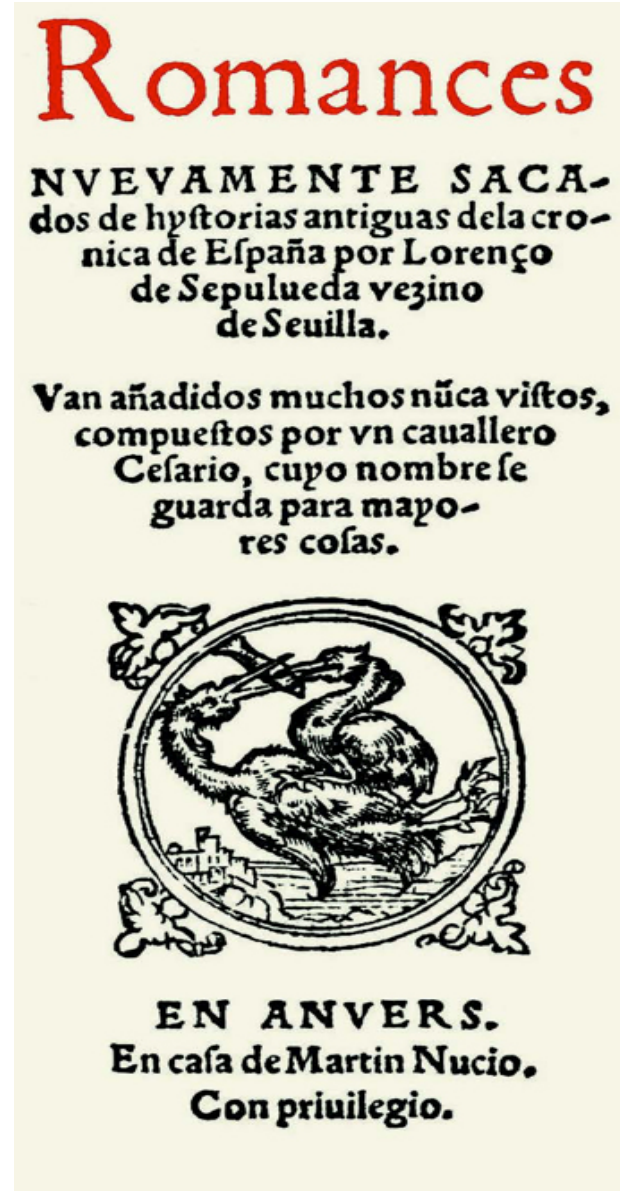


Imagen disponible en:
<https://d-nb.info/1167683617/34>.

LOS VEYNTE LIBROS
DE FLAVIO IOSEPHO, DELAS AN-
tigüedades Iudaycas, y su vida por el mismo escrip-
ta, con otro libro fuyo del imperio dela Razon,
enel qual trata del martyrio delos Macha-
beos: todo nueuamente traduzido
de Latin en Romance
Castellano.



H. H. L.

Con Gracia y Preuilegio dela Imperial Majestad,
que ningun otro lo pueda imprimir
por cinco años.

*En Anuers, en casa de Martin Nucio.
Año de*

M. D. LIII.



Biblioteca Nacional de España, U/2572.

 La lengua
 DE ERASMO
 nueuamente Roman-
 çada por muy
 elegante
 estilo.



M. D. L.

Impresso en Anueres, en casa de Mar-
 tin Nucio, Con Priuilegio Im-
 perial, por diez Años.

Biblioteca Nacional de España, U/1608.

<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

Arcadia. Prosas y versos, Alonso Pérez/Fernando Corea de Montenegro, Madrid, 1620.

Esta es la última portada que requiere un comentario de cierta extensión:

Trae en la portada un emblema con Sagitario (un centauro con su arco y flecha) rodeado por el lema «Salubris sagita a Deo missa». (Sánchez Jiménez 2012:742)



Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, L 44.

De este grabado se ocupa más demoradamente Sánchez Jiménez en un artículo de 2016, en el que lo glosa como significativa marca del autor, la cual mostraría, junto con un retrato alegórico «que el Fénix guardaba en su despacho y que fue muy conocido en su círculo de amistades»,¹⁹ el modo en que

Lope usaba material gráfico para promocionar una imagen determinada de sí y su obra, imagen acorde a la que producían sus textos. [...] el sagitario nos ilustra cómo el Fénix se adaptó al mundo de la producción masiva y la imprenta, mientras que el retrato alegórico muestra cómo se presentó en círculos mucho más restringidos. (Sánchez Jiménez 2016:153)

Bastantes estudiosos identificaron el centauro como marca de imprenta de Alonso Pérez, lo que niega Cayuela [2005], quien la interpreta como «marca de propiedad intelectual» de la que sería responsable el propio Lope.

Sánchez Jiménez añade a esta idea, apuntada por otros estudiosos como Novo [1998] o Pedraza [1993], una serie de hipótesis y especulaciones que llegan a relacionar el centauro con la economía capitalista. Sugiere que Lope pudo ver la marca en algún libro de los impresores Renaut, de Salamanca—que la usaban en su taller— durante su estancia salmantina entre 1592 y 1595 y le llamó la atención, quizá la dibujó y:

Tras tener el dibujo, Lope se habría hecho fundir un molde con el babuino en cuestión, pero o bien solo pudo disponer de la plancha a partir de 1604, o bien solo fue entonces, en Sevilla, cuando tuvo ocasión de usarla [...] Al sustituir el retrato por el sagitario, Lope y Alonso Pérez idearon un tipo de marca, un logo que representaba la autoría del Fénix. El mecanismo es revolucionario, pero las vacilaciones de autor y librero al no emplear el logotipo con coherencia absoluta resultan típicas de este momento de transición a una plena conciencia autorial, a un campo literario totalmente independiente y a una economía capitalista.²⁰

19. Se trata del retrato (perdido) de Lope asediado por perros y trasgos, símbolos de la envidia, del que ya se ha referido el comentario de Portús [2008].

20. Sánchez Jiménez [2016:161-162]. No parece necesario pensar en un Lope dibujando afanosamente un centauro, etc. La imagen del centauro se reitera en los repertorios emblemáticos y no haría falta suponer un itinerario tan aleatorio y especulativo que se acaba proponiendo como certeza infundada.

En cuanto a la justificación concreta del motivo elegido (el centauro) cree que puede basarse en la cualidad de taumaturgo (Quirón) en sí, además de ser sagitario el signo astrológico de Lope:

Es decir, el sagitario representa al propio Fénix y el lema que le acompañaba podía ser interpretado fácilmente en términos literarios, si entendemos que la saeta y la salvación a que alude pueden ser poéticas. Dentro de este registro, las figuras del marco representarían a los enemigos del autor, es decir, los envidiosos y maldicientes que destruirá la salutífera flecha del centauro. Este triunfo inminente dará rienda suelta al cuerno de la abundancia que representaría la fértil vega del escritor. Así, la marca de impresor salmantina se transforma en una marca de poeta que Lope comenzó a emplear en sus años sevillanos y que asentaba su presencia. (Sánchez Jiménez 2016:162)

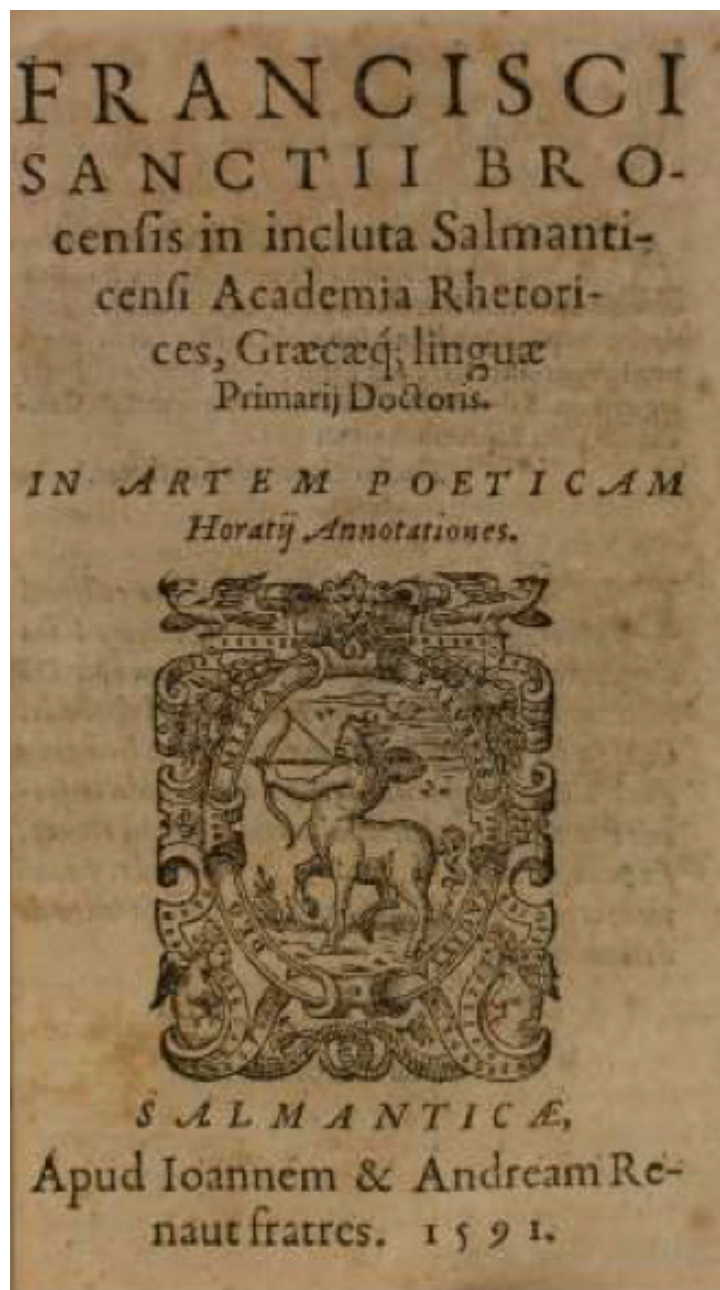
Pero este proceso y simbolismo imaginados tan en detalle son menos nítidos. Alonso Pérez ilustró con este grabado una serie de volúmenes de las *Partes de comedias* de Lope, pero no todas y «[t]ampoco podemos explicar por qué dejaron de usarla en 1625, pues Pérez costeó tres ediciones de la *Parte veinte* y ninguna de ellas viene con el centauro» (Sánchez Jiménez 2016:161).

Sea como fuere el proceso por el que Lope eligió —pues en este caso parece que fue el poeta quien decidió la ilustración— el centauro, y si su sentido va más allá del gusto estético del grabado, parecen razonables las valoraciones de Yolanda Novo [1998:276], que recuerda la relación de los centauros con Apolo y subraya el valor de autorrepresentación simbólica o firma de autoría, sin mayores exageraciones, o de Pedraza [1993:124], quien señala que el lema puede tener relación con el mundo poético, ya que los centauros, a menudo símbolos de barbarie, son también «depositarios de misteriosos saberes».²¹

Por lo demás el centauro era la marca de los impresores salmantinos Pedro Laso en 1572, y de Juan y Andrea Renaut, que imprimen libros hasta 1617 (Cuesta Gutiérrez 1960:41-42). Aunque Sánchez Jiménez [2016:158-159] apunta que «[n]o hemos dado con ninguna obra de los Renaut que incluya el sagitario, por lo que no podemos afirmar si la suya es exactamente la misma marca que la de Laso», se puede confirmar que efectivamente es la misma, como muestra por ejem-

21. Véase también Gutiérrez Valencia [2019].

plo el volumen del Brocense sobre el *Arte poética* de Horacio, impreso en 1591 por los Renaut,²² y que trae el mismo grabado de Laso:



Biblioteca de la Rioja, B 210/26(5).

22. Véase en <http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/busqueda_referencia.do?campo=editorlist&idValor=6714>.

FINAL

El empeño de identificarse o publicitarse con grabados, retratos y portadas es sin duda un objetivo presente en los escritores y en los impresores, y se manifiesta en Lope de Vega de manera intensa y clara. No conviene, sin embargo, exagerar la nota apelando al afán «ansioso» de «autorreflexión o, por lo menos autorrepresentación» (Sánchez Jiménez 2016:155), buscando en todos los casos una obsesión continua y sistemática.

El análisis de las portadas y retratos de la *Arcadia* es significativo: se advierten distintas categorías y niveles de significación. No hay que olvidar tampoco que en muchas ediciones Lope no habría tenido acceso al proceso editorial y por tanto no habría tenido parte en la elección de los paratextos visuales.

En las portadas de la *Arcadia* —como en las de otras obras—, por un lado están los grabados de valor ornamental en los que no se perciben objetivos de mayor profundidad, como la rosa, Hércules o el pavo real, en los cuales a veces quedan neutralizados los valores emblemáticos que revisten en otros contextos. Otra gama es la constituida por las marcas de imprenta que no corresponden al poeta, sino a los libreros/impresores, y que a su vez pueden tener valores más ornamentales o con significaciones más complejas (como el Júpiter de la edición de Cormellas, procedente de Claudi Bornat o las cigüeñas de Martín Nucio).

De las portadas y retratos en los que Lope pudo tener participación más decidida habría, en fin, casos como el centauro de los volúmenes que publica Alonso Pérez y que viene en la edición madrileña de la *Arcadia* de 1620, en el que se pueden ver algunas posibles connotaciones, aunque no con demasiada claridad, y otros ejemplos mucho más seguros como el retrato de la príncipe (1598) o el que lleva el lema «Hic tutior fama» de varias ediciones.

El itinerario de muchos de estos elementos gráficos, tanto de los que pasan de una imprenta a otra, como de los que conocen variantes (como las cigüeñas antuerpienses) o de los que reflejan decisiones del poeta, es siempre difícil de recorrer y no conviene distraerse mucho en el camino con reconstrucciones y conclusiones que deben más a las ideas de los estudiosos que a los procesos reales de los cuales no siempre conocemos suficientes detalles.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, Roville y Bonhomme, Lyon, 1549.
- ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, ed. R. Zafra, Olañeta, Palma de Mallorca, 2003.
- ARELLANO, Ignacio, «Sobre el retrato de Tomé de Burguillos y otros retratos de Lope de Vega», *Hipogrifo*, VIII 2 (2020), pp. 473-492.
- AVALLE ARCE, Juan Bautista, «Dos notas a Lope de Vega», *Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), pp. 426-432.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Atlas, Madrid, 1973.
- BERNAT, Antonio, y John CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid, 1999.
- BOTANCH ALBÓ, Eduard, *Marques tipogràfiques d'àmbit català [segles XV-XVII]*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015, en línea, <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/100042>>. Consulta del 2 de septiembre de 2021.
- BOUZY, Christian, «El “Libro V de las prosas y versos del Arcadia”, de Lope de Vega: una apoteosis emblemática sin imágenes», *Imago*, 9 (2017), pp. 15-38.
- BRITO, Carlos, «Odore enecat suo: Lope de Vega y los emblemas», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. S. López Poza, Universidad de La Coruña, La Coruña, 1996, pp. 355-377.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.
- CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa, *La imprenta en Salamanca*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1960.
- DÍAZ MAS, Paloma, Introducción a *Cancionero de romances*, facsímil de la ed. de Amberes, Martín Nucio, 1550, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2017.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Cátedra, Madrid, 2016.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina, *Procesos de configuración autorial en el Siglo de Oro: el caso de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2019, en línea, <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/52723>>. Consulta del 5 de julio de 2021.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. J.M. González de Zárate, Akal, Madrid, 1991.

- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Imprenta Helénica, Madrid, 1935.
- MCGRATH, David, «Lope as Icon», en *A Companion to Lope de Vega*, eds. A. Samson y J. Thacker, Tamesis, Londres, 2008, pp. 269-284.
- MÍNGUEZ, Víctor, «Imágenes para leer: función del grabado en el libro del Siglo de Oro», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, comp. A. Castillo Gómez, Gedisa, Madrid, 1999, pp. 256-284.
- MOLL, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009.
- MONFORTE Y HERRERA, Fernando, *Relación de las Fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, Luis Sánchez, Madrid, 1622.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por van der Hamen», *Ars*, 3 (2010), pp. 52-64.
- NOVO, Yolanda, *Las Rimas sacras de Lope de Vega, disposición y sentido*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998.
- ORTIZ RODRÍGUEZ, Mayra, «“Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio”: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos, dedicatorias y grabados», *Filología*, XLVII (2015), pp. 45-55.
- PEDRAZA, Felipe B., ed., Lope de Vega, *Rimas*, Universidad Castilla-La Mancha, Ciudad Real, Lope, 1993, vol. 1.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1995.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Universidad Complutense, Madrid, 1992.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Hondarribia, 1999.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2008), pp. 135-149.
- PROFETI, Maria Grazia, «I ritratti del Fénix de los ingenios», en *Nell'officina di Lope*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 1999a, pp. 45-72.
- PROFETI, Maria Grazia, «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell'officina di Lope*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 1999b, pp. 11-44.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Akal, Madrid, 1987, 2 vols.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo*, Tamesis, Woodbridge, 2006.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix. Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., *Lope de Vega, Arcadia, prosas y versos*, Cátedra, Madrid, 2012.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La humilde caña: fortuna de un motivo emblemático en Lope de Vega», *Filología*, XLVII (2015), pp. 23-36.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, X (2016), pp. 153-171, en línea, <<https://www.raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/v10-sanchez>>. Consulta del 5 de marzo de 2021.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- VEGA, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. González Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- VIRGILIO, atribuido, *Etna*, en línea, <<http://remacle.org/bloodwolf/poetes/appendix/etna.htm>>. Consulta del 15 de noviembre de 2021.
- ZAFRA, Rafael, *Las verdaderas imágenes del Alciato de Daza: el caso de la cigüeña*, Universidad de Navarra, GRISO, Pamplona, 2002.