

Navi che portano nell'aldilà: la raffigurazione del *bivium* in *El viaje del alma* di Lope de Vega

Salomé Vuelta García

1. Il *bivium* della vita umana, che coglie l'uomo nel suo travagliato peregrinare verso la morte, costringendolo, in età giovanile, a scegliere tra la via della virtù, stretta e piena di ostacoli, e quella del vizio, ampia, priva di difficoltà e attraente, è un concetto morale abbondantemente rappresentato nel mondo classico (Panofsky 2005, prima edizione: 1930, 69-85; Bouza 1991; López Poza 2004, 53-4). Fu narrato nel mito di Ercole – il quale scelse il cammino della virtù e dovette superare, come è noto, dodici fatiche – e venne rappresentato anche attraverso l'ipotesi pitagorica, con il suo tronco centrale, simbolo dell'innocenza morale dell'infanzia dell'uomo, che si apriva in due aste diversamente raffigurate: ripida e snella a destra (*Virtus*), ampia e comoda a sinistra (*Voluptas*), a significare ben presto «un jeroglífico de la vida [...] de tanta elocuencia que terminó por ser elegida como emblema del libre albedrío» (Bouza 1991, 17). La Bibbia allude alle due vie che conducono l'uomo, pellegrino sulla terra, alla vita eterna o alla dannazione nel Vangelo di Matteo: «Intrate per angustam portam, quia lata porta et spatiosa via est quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via esta quae ducit ad vitam, et pauci sunt qui inveniunt eam» (Vangelo secondo Matteo 7, 13-14). Nell'epoca rinascimentale le tradizioni classica e cristiana del *bivium* confluirono e ripresero vigore.

Nella Spagna del Cinque e Seicento il *bivium* divenne ricorrente in molti ambiti diversi: dalla politica, che lo usava per esaltare la casata degli Asburgo (Bermejo 1996; Egido e Ginferrer 2014, 21-2), alla predicazione, che mirava a

Salomé Vuelta García, University of Florence, Italy, salome.vueltagarcia@unifi.it, 0000-0003-1541-5674
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Salomé Vuelta García, *Navi che portano nell'aldilà: la raffigurazione del bivium in El viaje del alma di Lope de Vega*, pp. 63-82, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-467-0.07, in Michela Graziani, Lapo Casetti, Salomé Vuelta García (edited by), *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-467-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-467-0

educare la vita religiosa dei fedeli attraverso esempi appropriati, alla filosofia morale. Il mondo artistico trovò in esso ispirazione feconda: oltre che in numerosi dipinti e sculture, il *bivium* appare anche in opere letterarie, poetiche (Guzmán 1557) e in prosa (Herrán Alonso 2013a; 2013b; 2014), per lo più di carattere morale, nonché nell'emblematica (González 1991). Nel teatro fu ricorrente nelle rappresentazioni universitarie e dei collegi gesuitici (Alonso Asenjo 1995, 23) e divenne motivo centrale sin dal secondo Cinquecento in alcune farse, egloghe e *autos sacramentales* (Arias 1987; Arellano 2001; Duarte 2020), a seguito del vigore che acquisì l'indottrinamento cattolico in questo ambito dopo il Concilio di Trento per far fronte al dilagare della dottrina protestante. Dopo la precoce *Farsa llamada Custodia del hombre* in cinque atti del sacerdote aragonese Bartolomé Palau, pubblicata nel 1547 (Palau 1911), lo troviamo nell'anonima *Égloga intitulada viaje del cielo* (Arias 1987, 47-74) e nella *Comedia del viaje del hombre* e in *El viaje del alma* di Lope de Vega, opere nelle quali si mette in scena la tradizionale psicomachia che pervade l'uomo tra le forze del bene e del male nel suo pellegrinaggio terreno con espliciti riferimenti alle fonti classiche e bibliche del *bivium* (Izquierdo Domingo 2013, 2014; Duarte 2020; Vuelta García 2021).

Nel frontespizio della *Farsa llamada Custodia del hombre* di Bartolomé Palau, composta in gioventù forse mentre l'autore studiava nell'Università di Salamanca, si dichiara, attraverso immagini collaudate dalla tradizione, che la «materia» dell'opera che si andrà a leggere è «una representacion de dos caminos que en el proceso desta vida mortal ay: el uno, el de la virtud que nos lleva al cielo, el qual es muy aspero y lleno de montes, y por tanto es dificultoso de caminar; el otro es de los vicios y deleytes mundanos, por donde nos ymos al infierno, el qual es muy ancho y muy llano y se puede caminar por el con mucha facilidad» (Palau 1911, 11), e, in effetti, quando l'*Hombre*, accompagnato dall'*Apetito*, si trova a scegliere la via da percorrere, i due sentieri saranno accuratamente descritti da Satana, che convincerà l'Uomo a seguirlo in quello del piacere: «fragoso», «enhiesto», «espinoso», «angosto» e «pedroso» il virtuoso, popolato da martiri; «placentero», «abundante», «vicioso», «fresco» e «fructuoso», senza «subida ni aún otero», quello del piacere, frequentato da «gentiles mujeres / y encendidos corazones», e pieno di ricchezze e «señorios» (*jornada I*, vv. 385-432).

Anche nell'anonima *Égloga intitulada viaje del cielo*, appartenente probabilmente all'ambito del teatro di collegio (Fleciakoska 1961, 26-7), l'interprete femminile che apre l'opera avverte al pubblico che si metterà in scena una *pièce* in cui «se manifiesta la diferencia de los dos caminos, el de la virtud y el de la malicia», mettendo in luce le note fonti classiche e bibliche del *bivium* (*Égloga intitulada viaje del cielo*, 48-9)¹, per poi dare spazio al protagonista, il giovane Provisseo, 'soldato cristiano', simbolo dell'Uomo e dell'Umanità, il quale, prima indeciso sulla

¹ Tra le fonti classiche, l'interprete cita Pitagora, precursore dell'impiego della lettera ipsilon come simbolo del *bivium*, e il sofista Prodicco, cui veniva attribuita una nota versione del mito di Ercole al bivio, giunto a noi attraverso Senofonte; delle fonti bibliche, invece, si fa riferimento a Basilio di Cesarea, che raccontò la storia di Ercole, ascrivendola a Prodicco, nell'operetta *A los jóvenes, sobre la manera de sacar provecho de las letras griegas* (Arias 1987, 70).

via da seguire, poi sconfortato per le difficoltà insite nel cammino della virtù appena intrapreso («arriscado», «importuno» e «solitario», senza fiori né foglie e ripidissimo) chiede a Dio di essere guidato (vv. 1-20). Dopo un breve momento di sconforto in cui Provisio, abbandonando la retta via, entra in quella «de la malicia», ampia e ricca di dilette, il giovane torna sui suoi passi e cammina per la strada della virtù, accompagnato da Syndereo, «gusano de la conciencia», e di tre pastori che rappresentano le virtù teologali della Fede, Speranza e Carità. Lungo il percorso verrà edotto sui tre periodi in cui è comunemente divisa la storia della rivelazione di Dio, in un crescendo verso la perfezione: dalla Creazione del mondo al Vecchio Testamento; da quest'ultimo al Nuovo, e, per ultimo e più rilevante, il periodo che va da Cristo ai tempi di composizione dell'opera, dove, grazie all'Eucaristia, riuscirà a colmare fame e sete (vv. 291-642; Vuelta García 2021, 137).

Lope de Vega, che si formò con i gesuiti e compì studi universitari, compose alcune delle sue prime opere religiose sul solco di questa tradizione. Nella *Comedia del viaje del hombre* – di cui alla Biblioteca Real de Palacio di Madrid si conserva una copia manoscritta datata 1584 (Arata 1989, 31; Azcune 1997; Vuelta García 2021)² –, l'Umanità è raffigurata come un giovane che vaga per il mondo accompagnato da due severi precettori, Entendimiento e Razón, due delle tre potenze dell'anima secondo Sant'Agostino, i quali, nell'accennare al *bivium* della vita umana raffigurato nella ipotesi pitagorica, lo esortano a intraprendere la via della virtù, contrariamente all'*Apetito* che tenta invece di condurlo sul cammino del piacere e del vizio:

ENTENDIMIENTO

Por esta letra quiero
que enseña un sabio y es llamada griega,
mostrarte el verdadero
agrio camino que a la gloria llega;
y el otro deleitoso
que nos induce al trance temeroso.
Este camino estrecho
tiene su fin alegre y espacioso,
que al cielo va derecho;
y este que miras, ancho y deleitoso,
el fin estrecho tiene
porque a parar en el infierno viene.
Si le sigues, te juro
que el fin se te promete en llanto eterno;
mas, si el áspero y duro
con penitencia y celestial gobierno
del santo excelso gremio,
gozar siempre de Dios te da por premio.

² Il manoscritto è anonimo, ma è stato attribuito a Lope de Vega sulla base di elementi testuali inconfutabili (Azcune 1997; Vuelta García 2021). Nel 1584, il celebre drammaturgo aveva ventidue anni.

Figura es esta notoria
que a los humanos enseña
cómo el malo se despeña
y el bueno alcanza la gloria.
Promete descanso eterno
el camino trabajoso;
y este, alegre y deleitoso,
penas de perpetuo infierno.
Necio será quien escoge
por un gusto mil disgustos;
y discreto, quien mil gustos
por un discontento coge
(Vega Carpio, *Comedia El viaje del hombre*, vv. 157-186).

Accanto alle parole dottrinali del venerabile Entendimiento, nel manoscritto troviamo la rappresentazione simbolica del *bivium* (fig. 1), immagine che compariva in numerose opere morali sin dalla fine del Quattrocento, a partire dalla *editio princeps* della *Stultifera Navis*, elaborazione latina ad opera di Jacob Locher (1497; immagine 2) della celebre *Das Narrenschiff* di Sebastian Brant (1494), e fu coltivata anche nell’emblematica cinquecentesca (immagine 3), spesso associata all’immagine del pellegrino, l’*Uomo viator in bivio*.

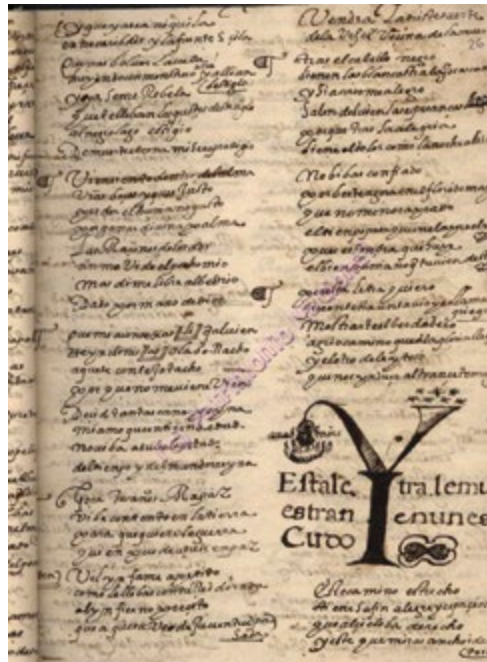


Fig. 1 – Madrid, Biblioteca Real de Palacio, ms. II-462, f. 26r https://fotos.patrimoniocultural.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00462/htm15/index.html?&locale=ITA&p=55



Fig. 2 – *La decisione di Ercole*, xilografia da Sebastian Brant, *Stultifera Navis*, Basilea, 1497, f. 130v (da 1930).



Fig. 3 – Jean Jacques Boissard, *Emblematum liber / Emblemes latins, avec l'interpretation françoise*, Metz, Jean Aubry, Abraham Faber, 1588. http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/facsimile.php?id=sm415_c3r

Come è ben noto, i libri di emblemi erano familiari agli scrittori spagnoli dell'epoca, che se ne servivano ampiamente³. Per quanto riguarda il teatro religioso spagnolo l'emblematica e l'iconografia costituirono veri e propri «paradigmas compositivos» degli *autos sacramentales* (Arellano 2001, 45-52), facendo convivere in queste opere due piani di significato: quello letterale o storico e quello allegorico religioso, arricchiti da un folto sottobosco di rimandi classici e biblici. I riferimenti a emblemi o a modelli iconografici erano percepiti in modo quasi inconscio da un pubblico avvezzo a questo tipo di immagini simboliche e i drammaturghi se ne avvalevano spesso con intenzioni didattiche (Ledda 1998, 2004). Essi giocarono anche un ruolo importante nella messinscena, come possiamo notare nella *Comedia del viaje del hombre*, dove l'addottrinamento dell'Entendimiento viene reso più efficace dall'immagine riportata – presente indubbiamente nel momento della rappresentazione –, del tutto analoga a quella contenuta nell'*Emblematum liber* di Jean Jacques Boissard (vedi *supra*, immagine 3), in cui un venerabile saggio illustra la scelta delle due vie della vita umana raffigurate nei due rami dell'ipotesi pitagorica. Oltre, quindi, a essere descritto attraverso la consueta «*deixis en phantasma*, que señala proyecciones de la fantasía constructiva, creando mediante los demostrativos aquello que el receptor debe ver con los ojos de la imaginación» (Arellano 2001, 150), con termini che, allo stesso modo della *Farsa llamada Custodia del hombre* e l'*Égloga intitulada viaje del cielo*, risaltavano l'aridità e l'asperità del cammino virtuoso in contrapposizione al rigoglio e alla dolcezza di quello del peccato, il *bivium* appare rappresentato in questa *pièce* mediante un'immagine consolidata dall'iconografia e ben presente nell'emblematica.

Nella *Comedia del viaje del hombre*, come avveniva abitualmente nel teatro religioso dell'epoca, il protagonista soccomberà alle tentazioni, macchiandosi dei peccati del mondo, per poi pentirsi e chiedere l'aiuto divino. I suoi lamenti saranno ascoltati da Cristo, *Pastor divino*, che laverà le sue colpe attraverso il sacramento dell'Eucaristia, vero fulcro dell'opera (Vuelta García 2021).

2. Oltre all'immagine dell'*uomo viator*, del pellegrino che vaga per il mondo, il viaggio della vita veniva spesso rappresentato e raccontato come un viaggio marittimo. Nei testi sacri e dottrinali è consueta l'immagine della vita come una navigazione attraverso un mare tumultuoso che può essere solcato in sicurezza soltanto nella nave della Chiesa, motivo che nasce dalle immagini dell'arca di Noè e della barca di Pietro (Arellano 2001, 56-7; Poppenberg 2010, 37-8) e fu molto coltivato nella poesia (Argensola 1951, 334-35; Insúa Cereceda e Mata Induráin 2004) e nel teatro religioso dell'epoca (Arellano 2001, 84-5, 160-64; Suárez Miramón 2011). Negli *autos sacramentales* la nave della Chiesa viene contrapposta a quella del Diavolo, che, come la prima, rimanda a una serie di

³ Per quanto riguarda l'emblematica spagnola, è di indispensabile consultazione la *Biblioteca digital de Emblemática Hispánica* (<https://www.bidiso.es/Emblematica/>), realizzata dal gruppo di ricerca sulla letteratura emblematica ispanica dell'Universidade da Coruña.

immagini e di allusioni bibliche. Uno dei primi *autos sacramentales* in cui si mostra questo duello è *El viaje del alma* di Lope de Vega, composto intorno al 1598-1599, in occasione delle doppie nozze regali di Filippo III con Margherita d'Austria e della sorella del re Isabella Clara Eugenia con l'arciduca Alberto d'Austria (Wright 2001, 74-5; Izquierdo Domingo 2013, 116-21), e incluso, assieme ad altri tre, all'interno di *El peregrino en su patria*, pubblicato a Siviglia nel 1604 (Vega Carpio 2016, 185-237).



Fig. 4 – *Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno* (1539). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tragicomedia_alegoria_del_parayso_y_del_infierno.jpg

La critica ha riscontrato tenui analogie fra *El viaje del alma* e la trilogia delle tre barche *do Inferno*, *do Purgatorio* e *da Gloria* del drammaturgo portoghese Gil Vicente, recitate di fronte ai re portoghesi donna Maria e don Manuel fra il 1517 e il 1519 (Vega Carpio 2017b, 25); le affinità, molto labili, si riscontrano soprattutto con l'*Inferno* (Vicente 2014), della quale nel 1539 venne pubblicato a Burgos un'anonima parafrasi in lingua spagnola, intitolata *Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno: moral representación del diverso camino que hacen las ánimas partiendo de esta presente vida, figurada en los dos navios que aquí parescen: el uno del cielo y el otro del infierno, cuya subtil invención y materia en el*

argumento de la obra se puede ver, con la raffigurazione di due navi contrapposte (Cronan 1913, I, 267-318; Hendrix 1916, 669-80; Vicente 1946, 297-336; vedi immagine 4). La satira sociale che anima l'*Auto da Barca do Inferno*, accentuata nell'adattamento castigliano, non ha riscontro in *El viaje del alma*, ma l'opera di Gil Vicente «sí incide en el empleo alegórico de dos naves enfrentadas, en las que sucesivamente embarca el personaje alegórico del Alma» (Vega Carpio 2017b, 26), descritte da Lope, come vedremo più avanti, con estremo dettaglio.

El viaje del alma appare introdotto da una lunga *loa* o proemio parzialmente musicato che ci fornisce il contesto generale in cui si inquadra la *pièce*: la storia della salvezza nei suoi momenti più rilevanti – dalla creazione all'Antico Testamento, da questo all'arrivo di Cristo, e, infine, da allora a quando giungerà la fine del mondo – (vv. 1-279), che, allo stesso modo della citata *Égloga intitulada viaje del cielo*, trova il suo fulcro nel sacramento dell'Eucaristia, «centro espiritual de la vida cristiana» (Poppenberg 2010, 36). A continuazione, la *pièce* vera e propria mostra in che modo l'Eucaristia è il centro spirituale della vita sottolineando che la storia dell'anima umana, in quanto viaggio di vita, non è altro che «una réplica de las decisivas estaciones de la historia de la salvación» (Poppenberg 2010, 36).

All'inizio della rappresentazione, l'*Alma*, che ha esaurito il suo tempo terreno, deve imbarcarsi per arrivare al Paradiso, la Gerusalemme celeste. Una delle tre potenze che l'accompagnano, la Memoria, raffigurata come un «gallardo mancebo», ricorda all'*Alma* il *bivium* della vita umana attraverso il consueto simbolo della *ipsilon* pitagorica:

MEMORIA

Alma para Dios criada
y hecha a la imagen de Dios,
advierde de Dios tocada
en que son los mares dos
de nuestra humana jornada;
y así hay dos puertos a entrar
y dos playas al salir,
en uno te has de embarcar,
que del nacer al morir
todo es llanto y todo es mar.
Hubo un sabio antiguamente,
que una letra fabricó,
cifra del vivir presente,
y símbolo en que mostró
de los dos fin diferente:
era Y griega, que te advierde
dos sendas hasta la muerte,
común la entrada, en que fundo
que el rey y el pobre en el mundo
entran de una misma suerte.
En estrecho fin paraba,
Alma, aquel ancho camino,

y el que estrecho comenzaba,
 ancho, glorioso y divino
 el dichoso fin mostraba;
 estos son nuestros dos puertos
 para el bien y el mal tan ciertos,
 y del fin los otros dos
 el ver o no ver a Dios
 por estos mares inciertos.
 Mira, pues, Alma querida,
 que te avisa tu Memoria,
 que hay bien y mal, pena y gloria,
 y que en el mar desta vida
 se canta al fin la vitoria:
 acuérdate lo que debes
 a Dios para que no lleves
 su santo camino errado.
 (Vega Carpio 2017b, vv. 300-337).

Sulla spiaggia l'*Alma* trova invece la nave del Piacere, popolata dai Vizi e capitanata dal Diavolo, il quale la sprona a salpare con lui. Quando Voluntad – «villano rústico» che rifiuta i consigli di Memoria e insistendo nell'importanza del libero arbitrio, istiga l'*Alma* a propendere per il cammino «más ancho» – chiede il luogo di destinazione della nave, il Demonio risponde che è in rotta verso il Nuovo Mondo. Nel dialogo che segue tra Voluntad e il Diavolo ha luogo quello che è stato definito come «un paradigma independiente de temática americana, que demuestra una vez más las habilidades poéticas de Lope de Vega» (Vega Carpio 2017b, 29), nel quale ci viene descritto con profusione di termini amerindi l'esuberante immagine che si aveva all'epoca dell'America, con la sua natura magica e la sua ricchezza incommensurabile. Di questo vasto territorio, il Demonio, «piloto profundo, Magallanes del estrecho de los deleites del mundo», è proprietario assoluto:

Luego los tres [Demonio, Amor Propio e Apetito] *cantaron así.*

Hoy la nave del Deleite
 se quiere hacer a la mar:
 ¿hay quién se quiera embarcar?
 Hoy la nave del Contento
 con viento en popa de gusto,
 donde jamás hay disgusto,
 penitencia ni tormento,
 viendo que hay próspero viento,
 se quiere hacer a la mar:
 ¿hay quién se quiera embarcar?
 Al referido pregón,
 un alma, amigos, allega.
 ¿Dónde la nave navega? [...]

ALMA

VOLUNTAD

DEMONIO Alma, aquesta nave mía
al Nuevo Mundo la llevo.

VOLUNTAD Donde cae el Mundo Nuevo
¿es la clima ardiente o fría?
¿Es el que ganó Colón,
aquel sabio ginovés,
por Castilla y por León,
u donde puso Cortés
de España el rojo pendón?
¿Es donde hay los celebrados
palos, que a un enfermo dados
le vuelven como primero,
u donde el caribe fiero
come los hombres asados?
¿Es donde pescan coral,
que lo verde en rojo muda,
o la perla, alba oriental?
¿U donde hay árbol que suda
bálsamo, anime y copal?
¿Es de donde el oro fino
a los españoles viene,
o el clavo y jeníbire chino?
¿U donde hay planta que tiene
vino, pan, aceite y lino?
¿Es donde traen la caoba,
el campeche y el brasil,
y a la gente simple y boba
por un roto guayapil
tanto oro y plata se roba?
[...]

DEMONIO Allá tiene su horizonte
en la línea equinocial,
en un abrasado monte.
Son Indias de gran riqueza:
allí se ve la belleza
de la mayor hermosura,
el oro y la plata pura
de la edad y gentileza.
Corren los más verdes años
con trajes de mil labores,
los aromas, los olores,
los convites y los baños,
los juegos y los amores.
Mi nave famosa y bella,
la del Deleite se llama.

Entrad dentro, hermosa dama,
que yo soy capitán della,
y soy piloto de fama.

[...]

Soy un piloto profundo,
Magallanes del estrecho
de los deleites del mundo,
y en las Indias del provecho
un Draques, dragón segundo⁴.
Nadie como yo ha medido
lo que hay desde el claro Apolo
a la tierra, que yo solo
Ícaro del cielo he sido
y elevación de su polo;
Sé los grados, las alturas
reducidas al compás
de las mortales criaturas,
que he visto y sabido más
que todas las escrituras.

[...]

Entrad, Alma, iréis segura
en este alegre viaje
sin gastar matalotaje,
que quien mi nave procura
es justo que le aventaje.
Ea, Voluntad amiga,
si mi regalo te obliga,
porque aquí todo es placer,
dormir, comer y beber
sin escote ni fatiga
(Vega Carpio 2017b, vv. 455-574).

L'associazione tra il territorio americano e il Demonio è riflesso diretto della concezione mitologica dell'Oceano Atlantico come luogo abitato da mostri marini e sorretto da forze maligne, accreditata anche nei testi biblici. Sostiene al riguardo Gerhard Poppenberg:

El mar, con sus tempestades imprevisibles y peligrosas, es el espacio que alberga el peligro y el mal; con los monstruos marinos de los mitos antiguos –serpientes y dragones marítimos – se hace plásticamente visible que es un lugar donde

⁴ L'allusione è a sir Francis Drake, corsaro e politico inglese, che realizzò numerose incursioni navali contro i territori spagnoli nelle due sponde dell'Atlantico e fu il secondo esploratore, dopo la spedizione di Magellano ed Elcano, a circumnavigare il globo. Contro di lui Lope de Vega scrisse nel 1598 *La Dragontea* (Vega Carpio 2007). L'assimilazione della nave del Diavolo con la *navis hereticorum* era consueta all'epoca (Iglesias 2013-2014, 209).

habitan los demonios y espíritus malignos; además, el mar en occidente más allá de las columnas de Heracles es el reino del ocaso, del infierno y de los muertos. La misma función tiene el leviatán del Libro de Job (40/41) en la transmisión del Antiguo Testamento, ante el que incluso los ángeles tienen miedo; él hace hervir el mar a borbotones como si estuviera en una olla y remueve el fondo como si fuera una pócima. El abismo del mar es, desde el génesis hasta el apocalipsis, el lugar de los demonios y de las fuerzas malignas, pues Dios arrojó al abismo al ángel caído (Poppenberg 2010, 37-8).

Il Nuovo Mondo come territorio dove regna il Demonio è già implicito, del resto, nel prologo dell'opera, quando si fa riferimento alla divisione della terra dopo il diluvio universale tra i tre figli di Noé: Sem, Cam e Jafet, signori rispettivamente dell'Asia, l'Africa e l'Europa (vv. 130-136). La distribuzione tripartita del mondo, che allude alla Trinità, presuppone di fatto un quarto continente dove abiti la controfigura satanica (Poppenberg 2010, 35). Lope ne fa riferimento anche nella commedia *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, composta intorno al 1598-1599, nelle stesse date di *El viaje del alma*. Nel primo atto troviamo una sequenza scenica che si configura come un *auto sacramental*, una rappresentazione di carattere morale e allegorico che avviene nella testa del personaggio, ma che si rende visivamente sul palcoscenico (Kluge 2018). Colombo, deluso perché non trova appoggi politici ed economici per condurre la sua grande impresa, quella di arrivare all'Oriente attraversando l'Oceano Atlantico, è avvicinato dal personaggio allegorico dell'Immaginazione, che lo porta con sé in volo verso un tribunale presieduto dalla Provvidenza. Al suo fianco c'è la Religione Cristiana, mentre l'Idolatria fa le veci di avvocato dell'accusa. Il motivo del giudizio è decidere se la conquista dell'America da parte degli spagnoli è legittima e se Colombo può quindi compiere il suo viaggio di scoperta. Ad aiutare Idolatria, che accusa il progetto di Colombo di essere mosso, come gli spagnoli che lo finanzierebbero, dall'avidità, compare il Demonio. Questi, che si dichiara il vero re dell'Occidente pagano, afferma il suo ormai lungo dominio sulle terre americane:

Levántele en el aire y llévele al otro lado del teatro, donde se descubra un trono en el que esté sentada La Providencia, y a los lados La Religión Cristiana y La Idolatría.

IMAGINACIÓN	Atiende en aquesta audiencia, de tu negocio el cuidado.
COLÓN	¿Quién juzga en aqueste estrado?
IMAGINACIÓN	La divina Providencia. Con su retórica vana la Idolatría te ofende.
COLÓN	¿Quién es la que me defiende?
IMAGINACIÓN	Es la Religión cristiana. Ya, divina Providencia, la cristiana Religión al gran Cristóbal Colón ha traído a tu presencia.

PROVIDENCIA ¿Qué dices, Idolatría?
 IDOLATRÍA Que a mi posesión me atengo.
 RELIGIÓN Yo, que a pretenderla vengo,
 porque de derecho es mía.
 IDOLATRÍA Tras años innumerables
 que en las Indias de Occidente
 vivo engañando la gente
 con mis errores notables,
 tú, cristiana Religión,
 por medio de un hombre pobre
 ¿quieres que tu fe la cobre
 estando en la posesión?
 El demonio en ellas vive;
 la posesión le entregué.
 [...]

Dentro un Demonio.

DEMONIO Licencia de entrar demando.
 PROVIDENCIA ¿Quién es?
 DEMONIO El rey de Occidente.
 PROVIDENCIA Ya sé quién eres, maldito;
 entra.

Entra ahora

DEMONIO ¡Oh!, tribunal bendito,
 Providencia eternamente,
 ¿dónde envías a Colón
 para renovar mis daños?
 ¿No sabes que ha muchos años
 que tengo allí posesión?
 (Vega Carpio 1995, vv. 713-792).

Il giudice appoggerà il progetto di Colombo, perché, anche se alcuni uomini saranno mossi dall'avidità, ciò che conta maggiormente è l'intenzione di evangelizzare quelle terre lontane. Così vuole Dio, conclude la Provvidenza; Colombo può salpare verso il Nuovo Mondo. L'attracco della sua nave nelle coste caraibiche, vissuto con stupore dagli *indios* che si trovano sulla spiaggia, darà inizio al processo di cristianizzazione del continente americano.

In *El viaje del alma*, il Demonio riesce a convincere l'*Alma* a imbarcarsi nella sua nave, quella del Piacere. Mentre si dispongono a levare l'àncora, arriva sulla spiaggia l'*Entendimiento*, incarnato nella figura di un venerabile anziano. In un dialogo serrato, l'*Entendimiento* convince l'*Alma* (e la sua accompagnatrice, *Voluntad*) a tornare sulla retta via salendo sulla nave della Penitenza, dove con lacrime, digiuno e pena, potrà salvarsi con l'aiuto e il perdono di Gesù, pastore divino. In questo momento cruciale Lope introduce nel testo due dettagliate didascalie: la prima descrive la nave del Piacere; la seconda la nave della Penitenza, con la Vergine e i padri della Chiesa, accompagnata da musica marziale e spari propiziatori:

Corrieron a este tiempo una cortina, descubriéndose la nave del Deleite, toda la popa dorada y llena de historias de vicios, así de la divina como de la humana historia, encima de la cual estaban muchas damas y galanes comiendo y bebiendo, y alrededor de las mesas muchos truhanes y músicos. Los siete Pecados Mortales estaban repartidos por los bordes, y en la gavia del árbol mayor iba la Soberbia en hábito de brumete, y finalmente cantaron así: Ola, que me lleva la ola, ola, que me lleva la mar. Ola, que llevarme dejo sin orden y sin consejo, y que del Cielo me alejo, donde no puedo llegar. Ola, que me lleva la ola, ola, que me lleva la mar. (Vega Carpio 2017b, 207)

Descubriose en esta sazón la nave de la Penitencia, cuyo árbol y entena eran una cruz, que por jarcias desde los clavos y rétulo tenía la esponja, la lanza, la escalera y los azotes, con muchas fámulas, estandartes y gallardetes bordados de cálices de oro, que hacían una hermosa vista; por trinquete tenía la coluna y san Bernardo abrazado a ella; la popa era el sepulcro, al pie del cual estaba la Madalena. San Pedro iba en la bitácora mirando el aguja, y el pontífice que entonces regía la romana Iglesia estaba asido al timón. En lugar de fanal iba la custodia con un cáliz de maravillosa labor y inestimable precio; junto al bauprés estaba de rodillas san Francisco, y de la cruz que estaba en lugar de árbol bajaban cinco cuerdas de seda roja, que le daban en los pies, costado y manos, encima del extremo de la cual estaba la corona de espinas a manera de gavia. La música de chirimías y los tiros que se dispararon entonces causaron en todos una notable alegría. El Alma bajó a este tiempo, y llegando a los pies de Cristo, prosiguió así. (Vega Carpio 2017b, 215-16)⁵.

Gerhard Poppenberg sottolinea con acutezza che la dicotomia marina su cui è incentrato *El viaje del alma*, rifletteva specifici motivi storico-religiosi dell'epoca:

La decisión moral de elegir entre dos puertos para el embarque, bien podría haber sido una alternativa geográfica real en la mente del espectador, como el de Sevilla o Cádiz y el de Barcelona o Valencia. Sevilla es el puerto desde el que se embarca rumbo a América y en el que se transbordan las riquezas del Nuevo Mundo [...] Allí, además, se habían expandido especialmente los alumbrados y demás herejes, y en la segunda mitad del siglo [XVI] reina una espiritualidad realmente febril [...] Sevilla es tanto ciudad de herejes y fuerzas anticristianas como puerto que abre el camino hacia occidente en dirección al Nuevo Mundo y sus riquezas; es, por lo tanto, la ciudad del demonio, del príncipe de este mundo [...] Barcelona o Valencia son puertos desde los que se lleva a cabo el mercado de oriente y, sobre todo, desde los que se embarcaba hacia dicha dirección, hacia Roma, por ejemplo, o hacia Jerusalén, la principal meta de la peregrinación cristiana [...] La flota de Lepanto parte de Barcelona, mientras que la Armada en su misión contra Inglaterra lo hace desde un puerto de occidente, desde Lisboa. La oposición entre este y oeste, entre lo bueno y lo malo, la salvación y la perdición, tiene, por consiguiente, un sustrato real en la geografía y la historia alegóricamente conceptualizadas de la España de aquella época (Poppenberg 2010, 38-9)⁶.

⁵ Sull'uso scenico delle «cuerdas de seda roja» o «cintas coloradas» come simbolo della passione di Cristo, cfr. Vega Carpio 2000, 116-26.

⁶ In Küpper 2017, 101-24 si sottolineano i legami di *El viaje del alma* con la tradizione antica, la patristica e il teatro medievale.

La dannazione viene assegnata al Nuovo Mondo «en un sentido real por su riqueza tan mundana y demoníaco-tentadora, y en un sentido mítico por ser el propio reino del demonio que se asienta geográficamente en el oeste» (Poppenberg 2010, 40-1), in sintonia con le critiche alla *Conquista* e allo sfruttamento economico dell'America, mosse da un folto gruppo di poeti e scrittori spagnoli per i quali il nuovo continente aveva portato con sé l'oblio dei valori morali tradizionali. Per costoro le terre americane costituivano il luogo cui accorrevano i delinquenti spagnoli alla ricerca forsennata dell'oro e dell'ascesa sociale (Arellano 1992).

Va ricordata, però, anche la contingenza politica in cui si iscrive la composizione di *El viaje del alma*: le nozze tra Filippo III e Margherita d'Austria celebrate, insieme a quelle della sorella del Re, Isabella Clara Eugenia, con l'arciduca Alberto d'Austria, a Valencia il 18 aprile 1599, un anno dopo essere state sancite per procura a Ferrara da Papa Clemente VII. Lope de Vega assistette all'evento in qualità di segretario del marchese di Sarria, don Pedro Fernández de Castro, partecipando alla sfilata mascherato da Bottarga, e recitando anche di fronte ai membri della casa reale (Wright 2001, 61-2; Trambaioli 2009). Per l'occasione, con oculato intento autopromozionale, compose diverse opere poetiche e teatrali, tra cui le *Fiestas de Denia*, poema encomiastico che celebra il soggiorno di Filippo III e Isabella Clara Eugenia nella villa di Denia di cammino verso Valencia, sontuosamente organizzato dal potente duca di Lerma (Vega Carpio 2004), e l'*auto sacramental Las bodas entre el Alma y el Amor divino*, il secondo dei quattro *autos* inseriti in *El peregrino en su patria* (Vega Carpio 2017a, 61-157). Già Elizabeth Wright sottolineò nel 2001 la stretta relazione di *El viaje del alma* con la celebrazione delle nozze regali:

This *auto sacramental* duplicates key aspects of the royal progress. For example, the reader/audience learns that in 1599, the young German queen [Margherita d'Austria] arrived on the Catalanian shores in Juan de Doria's galleys. But initially, the young bride, *Alma*, rejects the counsel of her understanding, and instead, follows her will onto a Ship of Fools. Finally, Christ arrives as a *Piloto Divino*, leading her back to his fold. As a result, the drama combines some narrative recollections of 1599 with elucidations of the complex theology related to free will, sin, and grace (Wright 2001, 74-5).

Dopo questo esordio drammatico, inserito alla fine del primo «libro» di *El peregrino en su patria*, Lope sviluppò la lettura sacralizzata dell'evento cortigiano nell'*auto Las bodas entre el Alma y el Amor divino*, incluso nel secondo «libro» del romanzo, dove, malgrado i severi giudizi di alcuni critici contemporanei (Vega Carpio 1963, I, XXVIII; Pedraza Jiménez 2002, 242-43),

the marriage appears as a mystic fusion of Divine Love (King) and the Soul (Queen) in a setting that conflates Valencia ad Jerusalem. John the Baptist, labeled both prophet and *privado* (favorite, prime minister), brings the bride from the galleys to Jerusalén/Valencia, just as Lerma escorted Margaret of Austria from Catalonia's coast to Valencia (Wright 2001, 75).

Lope describe la «galera de la Fe» che conduce l'Alma/Margarita d'Austria a Valencia con termini pressoché identici a quelli introdotti nell'accurata didascalia di *El viaje del alma* sopra citata: «Llegó a esta sazón, con mucha música de chirimías y trompetas, la galera de la Fe, llena de banderas, gallardetes y flámulas, sembrados de las armas de la Iglesia y de cálices y hostias» (Vega Carpio 2017a, 140). Nel teatro dell'epoca, il mare e le navi potevano essere ricreati con macchine sceniche appositamente create per l'occasione, come le magnifiche onde che lo scenografo fiorentino Cosimo Lotti costruì nel 1627 per la rappresentazione di *La selva sin amor* di Lope de Vega nell'Alcázar di Madrid (Vega Carpio 1999), e per diverse *comedias* cortigiane di Calderón (Arellano 2001, 160), o le navi degli *autos* calderoniani (Suárez Miramón 2011), provocando grande stupore negli spettatori; oppure potevano comparire in scena sotto forma di fondali dipinti, come nel caso di *El viaje del Alma*⁷. Non poteva mancare l'introduzione di elementi pittorici in un genere teatrale, quello degli *autos sacramentales*, fortemente innervato dalla simbologia visiva degli emblemi e dell'iconologia. Nella pittura dell'epoca abbondavano, del resto, quadri di navi allegoriche: è il caso della nave dei folli di Bosch, erede dell'omonimo testo di Brant (immagine 5), e forse l'unica superstite di un ciclo dedicato ai sette Peccati capitali, nella quale possiamo trovare qualche similitudine con la didascalia che descrive la nave dell'Inferno in *El viaje del alma*⁸, ma anche de *La nave de la iglesia y el puerto de la salvación*, conservato presso il Real Convento de las Descalzas di Madrid (Llompart 1970; immagine 6), che ricorda da vicino la descrizione della Nave della Penitenza di *El viaje del alma*, e di riflesso, la galea della Fede di *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino*. Di quest'ultimo dipinto, Lope de Vega possedeva una copia nella sua amata casa di via de Francos, tuttora conservato. Così come era avvenuto per la *Comedia del viaje del Hombre*, nella messincena di *El viaje del alma* Lope si servì di immagini ben presenti nell'immaginario collettivo per rendere più efficace il significato religioso dell'opera. Nel *recogimiento de su aposento*, il celebre drammaturgo, oltre a immaginare con gli occhi dell'intelletto, come un nuovo Colombo, il viaggio dell'anima verso la Gerusalemme celeste, poteva contemplarlo anche nel quadro che aveva di fronte a sé.

⁷ Così afferma Agustín de la Granja, per il quale Lope di consueto utilizzava «sencillos lienzos pintados en lo alto de los carros» sui quali si mettevano in scena gli *autos sacramentales* (Vega Carpio 2000, 114, 117).

⁸ Lo suggeriva implicitamente Elizabeth Wright nel passo trascritto supra, alludendo alla «Ship of Fools» sulla quale s'imbarca, in primo luogo, l'Alma (Wright 2001, 75).



Fig. 5 – Hieronymus Bosch, *La nave dei folli* (1494), Museo del Louvre, Parigi. <https://lostresanillos.files.wordpress.com/2016/06/navelocos2.jpg?w=830>



Fig. 6 – [Juan Pantoja de la Cruz, attr.] *La nave de la Iglesia y el puerto de la salvación*, Casa Museo Lope de Vega, Madrid. http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?img=/CLVM/fondos_sello/CLVMFCE00097_S.JPG

Riferimenti bibliografici

- Arata, S. 1989. *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa: Giardini.
- Arellano, I. 1992. "La imagen de las Indias y los puntos de vista de la escritura". In *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo*, a cura di I. Arellano, 302-12. Kassel: Reichenberger.
- Arellano, I. 2001. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Kassel-Pamplona: Reichenberger-Universidad de Navarra.
- Argensola, B. L. de. 1951. *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. A. de Castro. Madrid: Atlas.
- Arias, R. 1987. *Tres églogas sacramentales inéditas*. Kassel: Reichenberger.
- Alonso Asenjo, J. 1995. *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*. vol. I e II. València: UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.
- Azcune, V. 1997. "Comedia del viaje del hombre." *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica XV*: 61-99.
- Bermejo, V. 1996. "La exaltación de la virtud en la propaganda regia. Del *bivium* heraclida al *speculum consacratum* en el reinado de Felipe II." In *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, a cura di S. López Poza, 311-27. La Coruña: Universidad de A Coruña.
- Bouza, F. 1991. "Vida moral del alfabeto. El canónigo Antonio de Honcada y la letra de Pitágoras." *Fragmentos XVII-XIX*: 16-29.
- Brant, S. 1494. *Das Narrenschiff*. Basel: J. Bergmann von Olpe.
- Cronan, U. 1913. *Teatro español del siglo XVI*. Madrid: Bibliófilos Madrileños.
- Duarte, J. E. 2020. "Lugares y viajes maravillosos en los autos sacramentales de Lope de Vega." *Criticón* 139: 93-114.
- Egido, A., e P. Ginferer. 2014. *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián: discurso leído el día 8 de junio de 2014 en su recepción pública*. Madrid: Real Academia Española.
- Flechniakoska, J. L. 1961. *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*. Montpellier: Paul Déhan.
- González, J. M. 1991. "La figura de Hércules en la emblemática del Barroco español." *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar* 43: 35-52.
- Guzmán, F. 1557. *Triumphos morales*. Amberes: Martin Nucio.
- Herrán, Alonso E. 2013a. "De héroes y encrucijadas: el *bivium*, motivo ideológico y estructurador de las narraciones caballerescas espirituales del Siglo de Oro." *Historias fingidas I*: 37-60.
- Herrán, Alonso E. 2013b. "El *pelegrino de la vida humana* (Toulouse, 1490): avatares de un texto castellano de origen francés entre la Edad Media y el Renacimiento (con una especial mirada a su tradición iconográfica)." In *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, a cura di A. Bègue et al., 147-96. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Herrán, Alonso E. 2014. "Caminos hacia la felicidad: las narraciones caballerescas espirituales en tiempos de reformas." *Criticón* 120-121: 9-22.
- Hendrix, W. S. 1916. "The Auto da Barca do Inferno of Gil Vicente and the Spanish Tragicomedia del Parayso y del Inferno." *Modern Philology* XIII: 669-80.
- Iglesias, L. 2013-2014. "Naves, herejes y luteranos." *Avances* 23: 205-20.
- Insúa, Cereceda M., e C. Mata Induráin. 2004. "La alegoría de la nave de la Iglesia en un romance mariano de Juan de Amiax." *Príncipe de Viana LXV*, 232: 637-67.
- Izquierdo, Domingo A. 2013. *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*. Vigo-Pontevedra: Academia del Hispanismo.

- Izquierdo, Domingo A. 2014. *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*. Nueva York: IDEA-IGAS.
- Kluge, S. 2018. ““Dios juzga de la intención”. Questioning Conquest in Lope de Vega’s *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*.” *Nordic Journal of Renaissance Studies* 13: 93-117.
- Küpper, J. 2017. *Discursive Renovatio in Lope de Vega and Calderón. Studies on Spanish Baroque Drama. With an Excursus on the Evolution of Discourse in the Middle Ages, the Renaissance, and Mannerism*. Berlin-Boston: Gruyter.
- Llompарт, G. 1970. *La Nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII*. Sonderdruck aus Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Erste Reihe. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Band 25. Münster-Westfalen.
- Locher, J. 1497. *Stultifera navis, auctore Sebastiano Brant*. Basileae: J. Bergman de Olpe.
- Ledda, G. 1998. “Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del Siglo de Oro.” In *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, a cura di M. C. García de Enterría, e A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá: 45-74.
- Ledda, G. 2004. “Varia presenza degli emblemi nella commedia aurea.” *Rivista di Filologia e Letterature Italiane* 7: 255-70.
- López Poza, S. 2004. “Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra.” In *De oca a oca por el Camino de Santiago. Catálogo de la exposición en el Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela (22 octubre de 2004 a 30 de enero de 2005)*, 49-72. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Palau, B. 1911. *Farsa llamada Custodia del hombre*, ed. di L. Rouanet, Paris: Librería de Honoré Champion.
- Panofsky, E. 2005. *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell’Antichità tornati in vita nell’età moderna*, a cura di M. Ferrando, Macerata: Quodlibet.
- Pedraza, Jiménez F. 2002. “Las bodas entre el Alma y el Amor Divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica.” In *La fiesta del Corpus Christi*, a cura di G. Fernández, e F. Martínez, 235-52. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Poppenberg, G. 2010. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Suárez Miramón, A. 2011. “El viaje marítimo del mercader en los autos de Calderón.” *Anuario calderoniano* 4: 349-63.
- Tocco, V., a cura di. 2014. *Auto da Barca do Inferno. La Barca dell’Inferno*. Vittoria Iguazu.
- Trambaioli, M. 2009. “Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política.” In *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, a cura di E. Borrego Gutiérrez, e C. Buezo Canalejo, 167-91. Madrid: Visor.
- “Vangelo secondo Matteo.” 1994. In *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, a cura di A. Colunga, e L. Turrado. Madrid: Bac.
- Vega Carpio, L. “Comedia del viaje del hombre.” ms. Biblioteca Real de Palacio, II-462, ff. 25r-33v. https://fotos.patrimoniacionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_00462/html5/index.html?&locale=ITA&pn=55 (10/20).
- Vega Carpio, L. 1963. *Obras de Lope de Vega. VI. Autos y coloquios*, ed. M. Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas.
- Vega Carpio, L. 1995. *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, edizione e introduzione di S. Regazzoni. Roma: Bulzoni.
- Vega Carpio, L. 1999. *La selva sin amor*, introduzione, testo e note di M. G. Profeti. Firenze: Alinea.

- Vega Carpio, L. 2000. *El bosque de amor. El labrador de la Mancha*, ed. A. De la Granja, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vega Carpio, L. 2004. *Fiestas de Denia*, introducción y texto crítico de M. G. Profeti, apóstillas históricas de B. J. García García. Firenze: Alinea.
- Vega Carpio, L. 2007. *La Dragontea*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, L. 2016. *El peregrino en su patria*, ed. J. González-Barrera, Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, L. 2017a. "Las bodas entre el Alma y el Amor Divino." In *Las bodas entre el Alma y el Amor Divino. El hijo pródigo*, ed. J. E. Duarte, 61-157. Kassel: Reichenberger, Kassel.
- Vega Carpio, L. 2017b. "El viaje del alma." In *La Maya. El viaje del alma*, ed. J. M. Escudero Baztán, 24-221. Kassel: Reichenberger.
- Vicente, G. 1946. *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno, textos das duas primeiras edições avulsas e das Copilações estudados por Paulo Quintela, com um apêndice que contém a Tragicomedia Alegórica del Paraíso y del Infierno*, edição de Paulo Quintela. Coimbra: Atântida.
- Vuelta García, S. 2021. "Notas sobre un temprano texto sacramental de Lope de Vega. La Comedia del viaje del hombre y el bivium." *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura XXVII*: 121-52.
- Wright, E. R. 2001. *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. London: Bucknell University Press.