

LOS PARATEXTOS DE LA *PARTE XIII DE COMEDIAS  
DE LOPE DE VEGA*. TEXTO Y CONTEXTO

HÉLÈNE TROPÉ (CRES-LECEMO-Université Paris 3)

CITA RECOMENDADA: Hélène Tropé, «Los paratextos de la *Parte XIII de comedias de Lope de Vega*. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 153-172.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.110>>

Fecha de recepción: 29 de abril de 2014 / Fecha de aceptación: 9 de octubre de 2014

## RESUMEN

Se trata de estudiar, en el contexto de los años anteriores a 1620, los prólogos y dedicatorias de la *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1620) para demostrar que Lope los utiliza para defender su producción dramática, legitimar que sus textos se impriman y reapropiarse de ellos. También se analiza cómo Lope se vale de las citas eruditas para justificar la inclusión de la comedia nueva en una tradición culta.

PALABRAS CLAVE: *Trecena parte*, 1620, prólogo, dedicatorias, paratextos, citas eruditas.

## ABSTRACT

This study deals with the preface and the dedications of *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, 1620). It will be demonstrated that Lope uses those texts to defend his play-writing, legitimize the printing of his comedies and re-appropriate them, using erudite quotations to claim his right to be included in a learned tradition.

KEYWORDS: *Trecena parte*, 1620, prologue, dedications, paratexts, erudite quotations.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

A comienzos del siglo XVI las relaciones entre los actores del «espectro literario» (individuos e instituciones ligados de una u otra forma a la literatura) experimentan un cambio radical debido a nuevas formas de difusión de lo escrito (la imprenta) y también a la reflexión de algunos de ellos sobre su papel y lugar en el campo de la literatura. En España, Lope de Vega, dramaturgo de éxito siempre dispuesto a luchar contra sus rivales a través de sus escritos, no es ajeno al surgimiento de esa corriente reflexiva acerca de la relación que los autores mantienen tanto con sus escritos como con quienes se encargan de difundirlos, a veces sin su consentimiento. Según García Reidy [2009], allí radicaría uno de los principales problemas.

A partir de 1604 el Fénix fue el primero en ver publicadas sus comedias, en volúmenes que solían reunir doce de ellas. En los prólogos encontró una vía privilegiada para dialogar con el mundo del teatro cuyas prácticas quería modificar. A menudo, sus prólogos obvian el modelo propuesto por Genette [1987:199-239] porque no sirven para introducir nuevos textos sino para justificar la publicación de piezas que ya se habían representado y eran, por tanto, conocidas por el público. En ellos, el Fénix manifiesta su voluntad de controlar el trabajo editorial y reapropiarse de los textos para convertirlos en obras literarias. Según Teulade [2006], en el teatro español del XVII el tiempo transcurrido entre la representación y la edición de una pieza podía ser extremadamente largo y por ello los prefacios se convirtieron en el modo utilizado por los dramaturgos para legitimar la impresión de unas obras que habían nacido para ser escuchadas. Este es el caso del prólogo de la *Trecena Parte* y de sus dedicatorias.<sup>2</sup> Esos paratextos constituyen un buen punto de partida para

---

1. Este trabajo se beneficia de la vinculación a proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2011-23549 y CDS2009-00033.

2. Citamos aquí la edición príncipe de la *Trecena Parte de comedias* de Lope de Vega publicada en Madrid por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, mercader de libros, 1620. Hemos consultado el ejemplar de dicha edición, signatura R/14106, conservado en la BNE, cuya descripción física es la siguiente: [4], 152, 189 [i.e. 151] h.; 4°. Ya que la edición príncipe se compone de dos cuadernos con numeración parcialmente coincidente, hemos añadido ambas localizaciones en los casos necesarios, dando la foliación y, acto seguido, la correspondiente signatura tipográfica. Por último,

analizar la relación entre el autor y su público. En la *Trecena*, Lope comenzó a dedicar cada comedia a un destinatario distinto al que elogiaba al tiempo que elaboraba un discurso para defender su fama y su producción teatral impresa. La *Trecena Parte* representa, pues, un hito en la historia editorial de su teatro.

Desde la publicación de la *Parte I* en 1604 (cuya historia editorial expusieron Campana, Giuliani, Morrás y Pontón en 1997), otros volúmenes o partes de comedias habían seguido el mismo camino, fuera del control del autor, aunque se supone que el poeta intervino de manera indirecta en la impresión de la *Cuarta Parte* y en la tercera edición de la *Sexta* (Giuliani 2002:12-14; 2005:13-19). En cambio, a partir de la *Novena* (1617) se convenció de la necesidad de defender sus derechos, ejerciendo un control directo sobre la difusión escrita de sus obras.

Como señalan Presotto [2007], Valdés y Morrás [2010], Fernández y Pontón [2012], Laplana Gil [2013] y, recientemente, Fernández Rodríguez [2014], la publicación de las *Partes IX, X, XI y XII* constituye un ciclo que se abre en julio de 1617, cuando sale a la venta la *Novena Parte*, y se cierra en enero de 1619, cuando se imprime la *Docena*. En esta última, al contrario que en la anterior, no se promete ninguna continuidad futura, por lo que con la *Trecena*, aprobada el 18 de septiembre de 1619, se inicia un nuevo ciclo (Laplana Gil 2013:5). Los paratextos autoriales de esta nueva *Parte* son muy extensos comparados con los prólogos anteriores. Responden a la necesidad apremiante que sentía Lope de buscar el amparo y el favor de ciertos personajes, algunos ciertamente relevantes, o de agradecer la ayuda que le habían prestado sus amigos en un momento en que todavía estaban bien vivos los ataques de sus rivales literarios. Por ello hay que analizarlos en base a la dialéctica autor-receptores: lectores, mecenas, editores, etc.

Estas notas pretenden ser una aportación al estudio de esos textos, mostrando cómo Lope de Vega se vale de los paratextos (prólogos y dedicatorias) para autopromocionarse, a la vez que ataca a sus enemigos literarios y alaba a sus aliados. En esa tarea de defensa de su teatro recurre a una serie de citas eruditas destinadas a reivindicarse y a inscribir su teatro escrito en una tradición culta.

---

hemos de manifestar que se ha cotejado este ejemplar con otro, signatura R/13864, también custodiado en la BNE. Remitimos el lector a la reciente edición crítica de Prologo: *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez [2014].

## ATAQUES A LOS ENEMIGOS Y ALABANZA A LOS AMIGOS

Lo primero que llama la atención en los paratextos de la *Trecena Parte* es la tenue relación que existe entre prólogo y comedias. En ningún momento se alude a los títulos de estas ni a su temática y lo mismo sucede en las dedicatorias. Apenas existen excepciones, entre las que cabe destacar la de *Los locos de Valencia*, en la que Lope tacha a sus detractores de locos (ff. 25v-26v, dd<sup>1</sup>v-dd<sup>2</sup>v),<sup>3</sup> o la de *El desconfiado* (ff. 106r-108r, O<sup>2</sup>r-O<sup>4</sup>r). En esta última alude al éxito que ha cosechado la obra en la corte, o también la dedicatoria de *El cardenal de Belén* a fray Hortensio Félix Paravicino, por la devoción que siente por San Jerónimo, quien aparece en la obra (ff. 126r-127v, A<sup>2</sup>r-A<sup>4</sup>r). La *Trecena* confirma, pues, las conclusiones de Trambaioli [2014]: existe, de hecho, una relación entre texto y paratexto en las dedicatorias de las *Partes* de comedias, aunque muy limitada.

La relación que Lope establece con el lector es también muy sutil. Solo lo menciona una vez, como destinatario de unas comedias que ha mandado imprimir: «Reciba, pues el lector esta *Parte*, lo mejor que ha sido posible corregirla, y con ella mi voluntad, pues solo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas» (f. 4v, ¶<sup>4</sup>v).<sup>4</sup>

Por otro lado, las dedicatorias de las doce comedias no tienen por objeto apelar a la generosidad de un noble o mecenas sino que están a medio camino entre el género epistolar y el prólogo. Al contrario de lo que ocurre en el prefacio, donde Lope se dirige a un lector anónimo, las dedicatorias están destinadas a sus amigos y defensores, a quienes menciona por su nombre estableciendo así una fuerte relación personal. Se trata de expresar gratitud e implorar protección en unos momentos en que Lope se considera blanco de la envidia, la calumnia, el pillaje y la usurpación de su nombre.

Las quejas que aparecen en los paratextos de la *Parte XIII* no son nuevas, pero sí lo es la forma que adoptan. Las dedicatorias se convierten en cauces de expresión de una serie de ideas con las que Lope busca tanto autopromocionarse como

3. «Con ingenios bárbaros, cortos estudios o ningunos, quieren adquirir la opinión que no merecen [...]. Si el ánimo es cobarde y la arrogante apariencia cubre la interior ignorancia, señor maestro, creamos que son locos; y a este propósito lea Vuestra Merced esta comedia, que tiene el mismo título, y sale a luz a la sombra de su clarísimo nombre» (Lope de Vega Carpio, dedicatoria de *Los locos de Valencia*, en el sitio «IDT – Les Idées du théâtre», <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>. Consulta del 15 de abril de 2014).

4. Véase: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-TrecenaParte-Prologue.html>. Consulta del 15 de abril de 2014.

defender su prestigio. Ya en 1617 el dramaturgo estaba decidido a controlar el proceso de publicación por dos razones: preservar su obra del plagio y reivindicar la paternidad como había declarado en el prólogo de la *Novena Parte*. Esto iba más allá de las meras consideraciones monetarias porque, como señalan Fernández y Pontón [2012:5], el beneficio económico «difícilmente pudo ser la motivación primordial» del Fénix, aunque lo fuera de los librereros.

Estamos en 1620. Dos años antes había caído en desgracia el duque de Lerma, valido de Felipe III, a cuyo bando pertenecía el también duque de Sessa, mecenas de Lope, y faltaba poco para que, a su vez, cayera el valido del valido, Rodrigo Calderón, que moriría ahorcado en octubre de 1621. La relación entre Sessa y Lerma no podía sino perjudicar las aspiraciones del poeta, que ambicionaba medrar en la corte y obtener el puesto de cronista del rey, vacante desde abril. Lope lo solicita en el mes de junio sin éxito, lo que prueba que le faltaban apoyos en la corte. De ahí, quizá, el tono desengañado que utiliza en la *Trecena* para quejarse de no haber recibido «el debido agradecimiento al honor que se hace con la dirección de los libros, *de que los españoles no se precian*» (f. 3v, ¶<sup>3v</sup>, énfasis añadido). Esta frase debe interpretarse a tenor de la evolución del estatuto de los escritores estudiado por Viala [1985:51-84], que va desde el clientelismo medieval al mecenazgo renacentista y después, a partir de la segunda mitad del xvii, la progresiva distensión de las relaciones entre el autor y su protector.

En el prólogo Lope se muestra desilusionado por la desaparición de esa estrecha relación que, tradicionalmente, había unido a autor y mecenas, como la que vinculaba en la Florencia renacentista a Lorenzo de Medici con Poliziano, a quien hizo su secretario privado en 1473:

[...] de que puede ser ejemplo la carta que por Ángel Poliziano escribe el Papa Inocencio Octavo a Laurencio de Médicis, Gran Duque de Florencia, y en ella estas palabras: *En nunc in hujus animi testimonium ducentos aureos illi mittere decrevimus*.<sup>5</sup> No corre en esta edad esta costumbre, y así tendrá disculpa la novedad [...] (f. 3v, ¶<sup>3v</sup>).

---

5. «Y ahora decidimos enviarle como prueba de esta voluntad doscientos áureos». Las traducciones del latín son mías y de Radhis Curí Quevedo, menos en los casos donde se ofrece la referencia bibliográfica de una traducción ya editada. Aprovecho la ocasión para expresar a esta excelsa latinista mi más sincero agradecimiento.

«Se ha perdido la costumbre». «Los españoles no se precian del honor que se hace con la dirección de los libros». Estas frases subrayan hasta qué punto han cambiado los tiempos gracias a los nuevos modos de difusión de la cultura, entre ellos la imprenta y el teatro. Lope declara que los autores de su época ya no viven del apoyo económico de un solo mecenas, sino de ayudas diversas, como él mismo pone de manifiesto en una carta fechada el 6 de mayo de 1620: «Yo he estado un año sin ser poeta de *pane lucrando*, milagro del señor duque de Osuna, que me envió quinientos escudos desde Nápoles, [...]» (*Colección de obras sueltas*, pp. 402-403), unos ingresos que completaba con la venta de sus textos, como se desprende de la misma carta y señalan D'Artois y Ramos [2010:37-38].

En cualquier caso, este prólogo no se atiene a las tradiciones del género ya que no solo no alaba ni solicita la protección de mecenas alguno sino que lo aprovecha para lamentar la pérdida de la costumbre del mecenazgo. El Fénix sabía bien de la evolución de la relación entre el autor de su tiempo y su protector, conocimiento que viene a ser un embrión de esa «conciencia de autor» que tan bien ha analizado Martín Morán [2001] a propósito de algunas dedicatorias de Cervantes.

En esta *Parte XIII* la «novedad» radica en que, en lugar de dedicar la obra a un solo personaje poderoso, del que se escribe un ditirambo a cambio de protección y beneficio económico, Lope dedica sus comedias a varios. Entre ellos merece mención especial Gregorio López Madera, miembro del Supremo Consejo del Rey y Protector de los Hospitales de Madrid (de los que dependían los corrales de comedias).<sup>6</sup> No es casualidad que el autor le dedique la primera comedia, *La Arcadia*,<sup>7</sup> adulándolo y pidiendo su amparo, y tampoco que aproveche esta primera e importantísima dedicatoria para reivindicar la autoría de cinco volúmenes de comedias que habían salido bajo su dirección: «de las que he dado a luz, es esta la quinta Parte, y en orden a las demás, la decimatercia» (f. 1r, A<sup>1</sup>r).

Otro dedicatario señalado es Juan Antonio de Vera y Figueroa Ávila y Zúñiga, poeta e historiador extremeño al que ya había dedicado un soneto en *El peregrino*. Vera y Figueroa pertenecía a los círculos del poder, tanto por los servicios prestados por su padre a la corona como por su propia amistad con el conde duque de Olivares (Fernández-Daza Álvarez 1984). Cuando este llegó a valido de Felipe IV lo llamó a

6. Como recuerdan Varey [1960:170-171, 186], Zugasti [2011:172], Fernández Rodríguez [2014:5].

7. Véase: [http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/index.php?\\_table\\_name=idt&function=details&where\\_field=id&where\\_value=300](http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/index.php?_table_name=idt&function=details&where_field=id&where_value=300). Consulta del 22 de agosto de 2014.

la corte, un año después de que hubiese publicado su tratado de diplomacia (*El embajador*) que Lope alaba en la dedicatoria de la cuarta comedia (*Los esclavos libres*).

Muchos de los paratextos de la *Trecena* hacen referencia a las querellas y polémicas literarias que mantuvo el poeta, en especial con los aristotélicos quienes lo atacaron en la corrosiva sátira *Spongia*. Escrita en latín (parece que en 1618), pretendía, como su propio nombre indica, borrar y hacer desaparecer las obras del Fénix. Los amigos de Lope contraatacaron con la *Expostulatio Spongiae* (1618). El libro (que se distribuyó gratuitamente entre los hombres de letras de Madrid, Toledo y Alcalá de Henares) constaba de tres prólogos, elogios al arte del Fénix, una refutación de las tesis de la *Spongia*, poemas en latín que cantaban las alabanzas de Lope, veinte poemas anónimos contra Rámila, la propia *Expostulatio* y, en los folios de 44 a 61, un opúsculo en latín curiosamente titulado en griego: *Oneiropaegnion*, es decir, «Sueño satírico». La *Expostulatio Spongiae* ha sido editada y comentada por González-Barrera [2011].<sup>8</sup>

Como es lógico, entre los destinatarios de las dedicatorias de la *Trecena Parte* se encuentran los amigos que en la *Expostulatio* habían asumido la defensa de Lope: el ya mencionado Juan Antonio de Vera y Zúñiga, Alfonso Sánchez (profesor de griego y hebreo en Alcalá), el fraile trinitario fray Hortensio de Paravicino (predicador del rey), el francés oriundo de Blois Simon Chauvel (cuyo nombre castellaniza como Simón Xabelo), el poeta Elisio de Medinilla y su discípulo Juan Pérez de Montalbán, hijo de Alonso Pérez, librero y editor del poeta. A la muerte del Fénix será Montalbán quien se encargue de recoger la *Fama póstuma de Lope de Vega Carpio*.<sup>9</sup>

El prólogo parece manifestar la conciencia que tenía Lope de la evolución del estatuto del «escritor» y, al menos, una cierta insumisión al canon del género prologal pero en las dedicatorias, el dramaturgo parece adoptar una posición más tradicional, al pedir amparo a sus destinatarios.

Con todo, las dedicatorias de la *Trecena* tampoco responden del todo al modelo tradicional descrito por Genette [1987:122]: «un homenaje remunerado, ya sea en forma de protección de tipo feudal, ya sea en modo más burgués (o proletario), con moneda contante y sonante». El dedicatario ya no se considera un mecenas (puesto que no se le pide dinero) pero sí se le rinde homenaje y se solicita su protección. Valga como ejemplo la dedicatoria de la quinta comedia, *El desconfiado*, a Alfonso

8. Véanse también Tubau [2008, 2011] y Conde Parrado [2012].

9. Véanse la edición de *Fama póstuma*, pp. 1-38, y los estudios de Tropé [2011, 2011-2012].

Sánchez, donde se aborda el tema de la defensa: «La mayor cosa que los hombres hacen unos por otros es la defensa y así la mayor obligación que tienen es a quien los defiende» (f. 106r, O<sup>2</sup>r). Comparándolo con el caballero andante que protege a la dama en un medio hostil, Lope alude a cómo el profesor le ha defendido de sus detractores:

[...] y la verdad desta alegoría es que todo hombre docto está obligado a defender la fama del que padece entre ignorantes, que son los tiranos, los gigantes, los monstruos deste libro de la envidia humana, contra la celestial influencia que acompañó el trabajo y el vigilante estudio de cuanto es honesto (como fue opinión de Pitágoras) fundamento y guía. Vuestra Merced tomó esta empresa movido de su misma obligación, como doctísimo Príncipe en tantas facultades y lenguas sacando, sino de gigantes, mi fama y nombre, de monstruos encantados y enanos viles (f. 106v, O<sup>2</sup>v).

Los temas recurrentes de los paratextos giran en torno a la reapropiación del texto concebido como obra literaria. En el prefacio de la *Parte XIII*, Lope protesta airadamente contra quienes plagian sus comedias o las publican de manera indebida, como si fueran propias, sin que apenas se parezcan ya a los originales. Al igual que en los prólogos de las *Partes* anteriores, al dramaturgo le preocupa preservar sus textos del plagio y la degradación producto del falseamiento. Protesta por la publicación de textos deturpados y la atribución a su pluma de otros que no ha escrito. Menciona también a los *memorillas*, espectadores que se aprendían unos cuantos versos de memoria y luego los reproducían, deformando el texto original. Escribe Lope:

A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno Memorilla y al otro Gran Memoria, los cuales, con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros: gente vil y sin oficio, y que muchas veces han estado presos (f. 4, ¶<sup>4</sup>r-¶<sup>4</sup>v).

También en la dedicatoria de *La Arcadia* (ff. 1r-2v, A<sup>1</sup>r-A<sup>2</sup>v) se queja el Fénix de las personas sin escrúpulos que se aprenden de memoria una parte de sus comedias durante la representación y que, después, las completan con malos versos de su cosecha para venderlas a los directores teatrales como si fueran originales.

Lope reafirma así su autoría y defiende la propiedad literaria en una época en que apenas se la protegía.

¿Qué trabajo realizó Lope de Vega en 1620 con los textos que logró recuperar? El poeta responde a esta pregunta en su dedicatoria de *Santiago el Verde* a Baltasar Elisio de Medinilla. En ella acude a una metáfora habitual por aquel entonces (el autor como padre de sus obras) y se queja de no haberlas podido revisar del todo, teniendo que contentarse con una somera revisión: «Mis comedias andaban tan perdidas, que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestirlas de nuevo, si bien fuera mejor volverlas a escribir que remediarlas» (f. 53r, gg<sup>5</sup>r).<sup>10</sup>

Sin duda Lope debía trabajar de prisa para no verse sobrepasado por aquellos «falsificadores» que transcribían de mala manera sus comedias en forma de manuscritos (o «libros de mano», en expresión de la época) para luego venderlos a directores, libreros y editores, o por quienes publicaban obras utilizando su ya muy conocido nombre, como ha mostrado Bouza [2001:38-45].

La copia fraudulenta de sus obras llevó a Lope a entablar —y perder— un pleito en 1616 (estudiado por Laplana Gil 2008). Francisco de Ávila había solicitado licencia y privilegio para imprimir veinticuatro comedias del Fénix que llegarían a ser las *Partes V* y *VI*, como analizó González Palencia [1921]. En el verano de 1616, pidió permiso para hacer lo propio con las *Partes VII* y *VIII* y, tras haber comprado o copiado los manuscritos, cedió los derechos a libreros e impresores que editaron esas *Partes*, como demostró Giuliani [2005:6-11]. De nada sirvió al poeta acudir a la justicia.

Al año siguiente, dos directores teatrales se enfrentaron en otro litigio por esta misma causa: por un lado el demandante, Alonso de Riquelme, y, por otro, Antonio Granados y «consortes» (es decir, los miembros de su compañía). Lope había escrito cuatro comedias (dos de las cuales, *La Arcadia* y *Santiago el Verde*, se incluirían en la *Trecena*) y las había vendido a Riquelme. Granados las había puesto en escena y de ahí la demanda por el perjuicio sufrido, que Riquelme estimaba en cuatro mil ducados. Las partes consiguieron llegar a un acuerdo por el que Granados y su mujer se comprometieron a no representar esas obras bajo pena de multa de cuatrocientos ducados (Salazar y Bermúdez 1942).

Los paratextos también sirvieron a Lope para reivindicar la dignificación poética de la comedia nueva mediante el uso de las citas cultas. Al igual que ese

---

10. Véase <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-Santiago-Dedicace.html>. Consulta del 15 de abril de 2014.

profesor de griego, del que el Fénix ensalza su sabiduría y virtudes, a menudo presenta a sus benefactores como eruditos y sus dedicatorias aparecen cuajadas de citas. Por ello, completando los estudios que existen acerca de cómo Lope se sirve de la tradición clásica,<sup>11</sup> conviene analizar ese uso en la *Parte XIII*. Comprobaremos que el autor las utiliza para defender, por un lado, la comedia como género y, por otro lado, las suyas propias, ennobleciéndolas e inscribiéndolas en una tradición culta.

#### LAS CITAS Y LA ERUDICIÓN EN DEFENSA DE LA COMEDIA NUEVA

En el prólogo de la *Trecena Parte*, Lope de Vega se enfrenta a quienes critican la comedia en general y las suyas en particular. Al defender estas últimas («mis comedias») lleva a cabo un deslizamiento textual muy sutil, casi imperceptible, hacia la «comedia cómica» y la defensa de sus obras se convierte en una defensa del género. El Fénix se dirige a quienes «rehúsen su lección y desestimen su estudio» (f. 4, ¶<sup>4r</sup>) y los tacha de «rígidos Catones» —en alusión al censor severo por antonomasia. Seguramente se refería a los autores de la *Spongia*:

No corre en esta edad esta costumbre, y así tendrá disculpa la novedad, pues ya en otras he dicho la causa de imprimirlas, aunque algunos rígidos Catones, mal afectos a oírlas, rehúsen su lección y desestimen su estudio; pero por eso se alaba aquel cómico latino por la pluma de Marcial en el sepulcro:

*Qui spectatorem potui fecisse Catonem,  
Solvere qui Curios Fabriciosque graves.*<sup>12</sup>

En cuyo favor dice Escalígero sobre Catulo: *Multas semper lectitasse Chrysostomum proditur, at quantum virum! Cui profecto eloquentia, probitate, pietate, alium nulla post aetas tulit* (f. 4, ¶<sup>4r</sup>).<sup>13</sup>

11. Por ejemplo, Dixon [2005] o García Aguilar [2006].

12. «[...] que pude hacer asistir a Catón como espectador y, a pesar de su seriedad, divertir a los Curios y a los Fabricios».

13. «Se cuenta que Crisóstomo había leído siempre mucho [muchas comedias de Aristófanes] y sin embargo ¡qué gran varón! Ninguna época conoció después a otro adelantado a este por su elocuencia, honradez o religiosidad»

En este momento Lope recurre, no sin humor, a los cuatro primeros versos del epigrama XXVIII del Libro IX de los *Epigramas* de Marcial (p. 336), titulado «Epitafio de Latino»: «Agradable honor de la escena, gloria de los juegos públicos, yo soy el famoso Latino, objeto de tus aplausos y tus delicias, que pude hacer asistir a Catón como espectador y, a pesar de su seriedad, divertir a los Curios y a los Fabricios». El Fénix hace hablar «desde la tumba» a Latino, el primero de esos bufones o actores cómicos a quienes los clásicos denominaban «parásitos». Según Suetonio, este Latino (que vivió en época de Domiciano) era un bufón encargado de divertir al emperador y los versos de Marcial citados por Lope proceden de la tumba del payaso. Gracias a ese humor sutil que le permite la antonomasia, el Fénix se identifica con el cómico, ridiculiza a sus detractores y exalta las virtudes de la «comedia cómica», capaz de hacer reír hasta a los más severos.

Lope desata una vorágine de citas cada vez más complejas. Después de Marcial cita a Escalígero<sup>14</sup> (si bien a partir de una fuente de segunda mano), quien afirmaba que Juan Cristóstomo, arzobispo de Constantinopla y doctor de la iglesia griega, era un ávido lector de las comedias de Aristófanes y de otros autores y, al tiempo, uno de los más destacados hombres de su tiempo. Así el poeta trata de otorgar una cierta nobleza al género vulgar de la comedia.

El Fénix retoma aquí un conocido topos de la recepción de Aristófanes que ya había aparecido en la edición príncipe titulada *APICTOΦANOYCT KΩMΩIΔIAI ENNEA ARISTOPHANIS*, publicada en Venecia por Aldo Manuzio en 1498. En el texto de su dedicatoria, Manuzio escribe:

*Hunc item Joannes Chrysostomus tanti fecisse dicitur, ut duodetriginta comoedias Aristophanis semper haberet in manibus, adeo ut pro pulvillo dormiens uteretur. hinc itaque et eloquentiam et severitatem, quibus est mirabilis, didicisse dicitur. Ego sic assidue legendum a Graecis censeo Aristophanem ut a nostris Terentium, quem, quod semper legeret, M. Tullius familiarem suum appellabat. Vale. Venetiis, tertio Idus Julias, M. IID.*<sup>15</sup>

14. Cita el prefacio del *Castigationum Liber in Catullum, Tibullum, Propertium* que Escalígero publicó con posterioridad a la edición parisina de *Catulle, Tibulle & Propertius* de 1577. Véase el texto en George W. Robinson [1918:144-145]: «*Et tamen isti tres poetae flagitiosius non loquuntur quam vel una Aristophanis Comoedia, cuiusmodi tamen multas semper lectitasse Chrysostomum proditur. At quantum virum! Cui profecto eloquentia, probitate, pietate parem alium nulla post aetas tulit. Lectionem poetarum ego mari comparo [...]*». Consulta del 15 de abril de 2014.

15. Texto sin foliar. En traducción sonaría: «Y así se dice que Juan Crisóstomo valoraba tanto a este que siempre tenía a mano las veintiocho comedias de Aristófanes hasta el punto de que, al

La idea de Escalígero aparece desarrollada en el primer volumen de la edición de Aristófanes (*Arhistophanoys komodiaia*), en un texto liminar titulado *Aristophanis vita et scripta*:

*Quin & Antiochenus ille Iohannes, ab oris ubertate Chrysostomus cognominatus, Constantinopoleos patriarcha, fertur bonam Partem suae facundiae, tum vehementiae in corripiendis vitiis, maxime muliercularum, ex Aristophanis poene quotidiana lectione hausisse, cum, ut Alexander olim Homeri poema, sic sanctus hic vir Aristophanis Comoedias pulvillo subdere solitus fuerit.*<sup>16</sup>

Se ignora la procedencia de esta anécdota —de la que no se tiene constancia antes de Manuzio— pero, como recuerda Guillon [1825:222-224], la creencia de que las comedias de Aristófanes eran el libro de cabecera de Crisóstomo estaba muy difundida.

Este cúmulo de citas nos permite comprender el uso que el Fénix hace de ellas y de la erudición. So pretexto de defender el género de la comedia defiende, en realidad, su propio teatro, tan atacado en la época, y para ello acude a uno de los patriarcas de la iglesia griega tan conocido por su extenso saber como por su afición a la obra de Aristófanes.<sup>17</sup>

Tras examinar cómo los grandes eruditos han ensalzado la comedia cómica, Lope de Vega procede a refutar las críticas de las que ha sido objeto, en especial

---

dormir, le servían de almohada. De aquí se dice que había aprendido la elocuencia y severidad por lo que es admirado. Yo creo que tan asiduamente ha de ser leído Aristófanes por los griegos como por los nuestros Terencio, al que, como lo leía siempre, Marco Tulio llamaba familiar suyo. Adiós. En Venecia a 13 de julio de 1498».

16. Sin foliar. Nuestra traducción: «Es más, aquel Juan de Antioquía, llamado Crisóstomo por su riqueza de expresión, patriarca de Constantinopla, se dice que había tomado buena parte de su facundia, vehemente entonces contra los corruptos vicios, sobre todo las mujerzuelas, del aprendizaje casi diario de Aristófanes, así como en otro tiempo Alejandro del poema de Homero, de este modo las Comedias de Aristófanes a este santo hombre le sirvieron de almohada».

17. También dignifica su obra dramática en la dedicatoria de la comedia *La Arcadia* (f. 1r, Ar). Afirma que ha escrito muchas comedias (género bajo) pero que también compuso en el estilo elevado («llamé a las musas a más sublime estilo») y termina concluyendo que tal discriminación de géneros por estilos no sería necesaria en la Antigüedad, lo cual, para García Reidy [2013:271] «conllevaría una equiparación del teatro con otros géneros más prestigiosos en su época»: «De estas [comedias] he escrito muchas; que con genio particular me dediqué a este género de letras desde mis tiernos años; aunque para dar satisfacción de otras mayores en diversos libros, llamé las musas a más sublime estilo, puesto que en la Antigüedad no fuera necesario, pues ni el heroico era lírico, ni el epigramático, trágico».

las de los aristotélicos autores de la *Spongia*. Esta vez su argumento desdeña la erudición: los ataques contra la comedia carecen de valor porque se fundamentan en lo que Lope denomina «los Padres de la antigüedad» pero la comedia española no se remonta más allá de Lope de Rueda: «Otros se les oponen con razones frías, y válense de las que algunos Padres de la antigüedad escriben dellas, como si fueran de aquel tiempo las de España, no siendo más antiguas que Rueda, a quien oyeron muchos que hoy viven» (f. 4, ¶<sup>4r</sup>). Como ha señalado Weiger [1981], Lope de Vega no se ve como el creador sino como el continuador de un género y eso le coloca fuera del alcance de cualquier ataque.

En la *Parte XIII* el Fénix se sirve con mucha habilidad de las citas cultas acogiéndose al ideal de erudición de su época. Como recuerda Tubau [2007:12], ya desde la Edad Media se consideraba a los autores de la Antigüedad verdaderas autoridades científicas y fuentes de sabiduría cuyos textos se aprendían de memoria y se les tenía por figuras ejemplares, como estudia Curtius [1984:I, 91-96]. Se trata de fragmentos sacados de contexto y a menudo extraídos de los florilegios de citas de la época, como analiza López Poza [2000]. Sin embargo, la destreza con la que el poeta se sirve de ellos para sus fines les confiere un nuevo sentido. Convertidas en dardos que lanza contra sus detractores, esas frases adquieren nuevos significados. En la dedicatoria de *Los locos de Valencia* (ff. 25v-26v, dd<sup>1v</sup>-dd<sup>2v</sup>) Lope acude a las teorías aristotélicas para desacreditar a sus oponentes, al tiempo que demuestra un perfecto conocimiento de la Lógica del Estagirita al citar el libro IV de la *Metafísica* (1012 b, 9-12, p. 173): «*necesse est alteram Partem contradictionis esse veram*» («de dos afirmaciones que se contradicen, una es necesariamente verdadera»). Así llega a la conclusión de que sus objetores no pueden, a la vez, plagiarlo y criticarlo. Puesto que copian sus escritos, se infiere que le admiran y, por tanto, al criticarlos deben de estar movidos por la mala fe y la envidia:

Mas no la mire con los ojos del arte que a las antiguas, griegas y latinas, terencianas o aristofánicas [...] sino con la benignidad que ha mostrado siempre, honrando y defendiendo mis escritos de la calumnia de algunos que, después de imitallos, los condenan y cuyas objeciones no sirven más que de mostrar sus ánimos; porque *necesse est* —por opinión del filósofo— *alteram Partem contradictionis esse veram* (f. 26v, dd<sup>2v</sup>).<sup>18</sup>

---

18. Véase el texto de la dedicatoria de *Los locos de Valencia* en: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr>. Consulta del 15 de abril de 2014.

El poeta hace suyos los versos de un amigo, al que se refiere misteriosamente como «el poeta toledano» (López de Aguilar, casi seguro), uno de los redactores de la *Expostulatio*: «si estuvieran contentos de sí mismos / no murmuraran del ingenio ajeno».

También acude al filósofo griego para dejar mal parados a los «memoriones». En el capítulo primero del tratado *De la memoria y la reminiscencia*, que forma parte de la *Psicología* aristotélica (V, p. 104), se afirma: «no son unas mismas personas las que tienen memoria y las que recuerdan por reminiscencia. Ordinariamente, los espíritus tardos tienen más memoria, mientras que los que recuerdan con más facilidad y tienen más reminiscencias son los espíritus vivos y que se instruyen sin dificultad».

Citando en latín (aunque de forma parcial y bastante resumida) Lope escribe en la dedicatoria de *La Arcadia* (f. 2r, A<sup>2</sup>r): «*magis memoria vigent, qui obtuso hebetique ingenio sunt*» (es decir, «los que tienen buena memoria son de mente obtusa y lerda») y no satisfecho todavía, recurre a San Agustín y Cicerón para desacreditar la memoria como facultad del alma, oponiéndola a la inteligencia:

[...] y así llamó San Agustín a la memoria *infida custos*<sup>19</sup> y, en su *Ciudad de Dios* dijo: *Quis enim dubitet multo esse melius habere bonam mentem, quam memoriam quantumlibet ingentem?*<sup>20</sup> En sus *Tusculanas* la llamó Tulio *rerum signatarum in mente vestigium* [...].<sup>21</sup>

Lope acude de nuevo a esa cita en el prólogo para convertir a los «memoriones» en personas lerdas y carentes de entendimiento:

[...] y que no crea [el lector] que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia viéndola representar, y que si le hubiera, yo le alabara y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento, porque raras veces se hallan juntas por opinión del Filósofo, confirmada de la experiencia (f. 4v, ¶<sup>4</sup>v).

19. *Infida custos*, es decir, «infidel custodia». Véase San Agustín (*Contra los académicos*, p. 116): «Sed propter memoriam, quae infida custodios est excogitatorum, referrri in litteras volui, quod inter nos saepe pertractavimus, simul ut isti, adolescentes, et in haec attendere discernent, et aggredi ac subire tentarent».

20. San Agustín (*De civitate Dei*, p. 193): «¿Quién puede dudar de que es mucho mejor tener una buena inteligencia que una memoria muy grande?».

21. *Rerum signatarum in mente vestigium*, es decir: «la huella de las cosas grabada en la mente», frase sacada de *Tusculanae disputationes* de Cicerón (*Debates en Túsculo*, p. 100).

En definitiva, estas citas consiguen ennoblecer la figura del poeta. En la dedicatoria de *Santiago el Verde* (ff. 52r-53r, gg<sup>4</sup>r-gg<sup>5</sup>r),<sup>22</sup> Lope pone a Elisio de Medinilla como ejemplo de poeta inspirado, poseído por una furia divina que infunde su creación, una idea que extrae del *De oratore* de Cicerón: «Que el poeta tenga infusión celestial necesariamente, no lo enseñó poco Cicerón, trayendo por testigos a Platón y a Demócrito: “*Saepe audiui Poetam bonum neminem sine inflammatione animorum existere posse et sine quodum afflatu quasi furoris*”».<sup>23</sup>

A ese poeta inspirado o pone Lope los rimadores, rivales maledicentes a los que acusa de dedicarse a criticar a los demás autores en lugar de a escribir, en clara alusión a Torres Rámila y sus partidarios. A ellos se refiere el Fénix con desprecio como «los versificadores» y con ironía como «los impecables», mote que toma prestado de Liñán de Rianza (*Rimas*, p. 173):

Eurípides decía que si el hablar continuamente era prudencia, que mayor la tenían las golondrinas que los hombres: juicio cruel de algunos, y con extremo en los versificadores de estos años, cuyas plumas parecen a las de los virotos, que ellas no hieren, pero acompañan a las malas intenciones, y dan velocidad al hierro; y no lo es pequeño discurrir en esta materia quien desea huir del odio; pero como ni por bien ni por mal se adquiere más ventura con este género de impertinentes, que Liñán llamaba los *Impecables* [...] (ff. 52r-52v, gg<sup>4</sup>r-gg<sup>4</sup>v).

Si el defecto que más atribuye Lope a sus detractores es la *envidia* (palabra que utiliza de manera casi obsesiva en estos paratextos), en la dedicatoria de *El alcalde mayor* a Cristóbal Núñez ofrece de sí mismo una imagen (muy inspirada en la corriente neostoica) de hombre sabio que vive en un honrado retiro y se contenta con poco, al abrigo, precisamente, de la envidia:

Bien es verdad que la naturaleza (que como vuestra merced sabe) se contenta con poco, anduvo tan piadoso conmigo que con dos flores de un jardín, seis cuadros de pintura y algunos libros vivo sin envidia, sin deseo, sin temor y sin esperanza, vencedor de mi fortuna, desengañado de la grandeza, retirado en la misma confusión,

22. Véase: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-Santiago-Dedicace.html>. Consulta del 15 de abril de 2014.

23. Cicerón (*Œuvres complètes de Cicéron*, p. 380): «A menudo oí decir que nadie podía ser buen poeta sin inspiración y sin cierto arrebatado próximo a la locura».

alegre en la necesidad, y si bien incierto del fin, no temeroso de que es tan cierto. Con esta filosofía camino por donde más me puedo apartar de la ignorancia, desviando las piedras de la calumnia y las trampas de la envidia (f. 1v, aa1v).

#### CONCLUSIÓN

Lope de Vega utiliza los paratextos de la *Parte XIII* como un campo de batalla donde se enfrenta tanto a sus enemigos literarios como a los distintos responsables de la difusión, con o sin el consentimiento del poeta, de sus comedias. Nunca menciona a sus adversarios, a los que se dirige de manera alusiva aunque no por ello menos cáustica, pero sus aliados (a los que ensalza magnificando su talento literario) aparecen con nombres y apellidos. Los dedicatarios reciben así un merecido reconocimiento del Fénix, quien se apresura a editar los textos con el fin de reapropiarse si no de los originales, sí al menos de la paternidad de los mismos.

El uso constante y reiterado de citas eruditas le permite hacer ostentación de una sólida cultura que le sirve de amparo contra sus oponentes literarios y confiere a sus ataques o defensas (según le convenga) la apariencia de verdades indiscutibles puesto que vienen avaladas nada menos que por las ideas y las palabras de los grandes clásicos. De los paratextos de esta colección, prólogo y dedicatorias, se desprende una verdadera reivindicación de Lope como autor.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, San, *De Civitate Dei*, Libri XXII, tomvs I, Svmtievs et Typis Caroli Tauchnitii, Leipzig, 1825.
- AGUSTÍN, San, *Contra los académicos*, en *Obras filosóficas*, III, La Editorial Católica (BAC, 21), Madrid, 1971.
- ARISTÓFANES, *Comoediae novem*, Aldo Manuzio, Venecia, 1498.
- ARISTÓFANES, *Arhistophanoys komodiaia. Aristophanis comoediae undecim, Graece & Latine*, Joannis Maire, Leiden, 1624, 2 vols.
- ARISTÓTELES, *Psicología*, en *Obras de Aristóteles puestas en lengua castellana*, trad. P. de Azcárate, Medina y Navarro, Madrid, 1875, vol. V, tomo 2.
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, introd., trad. y notas T. Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1994.
- BOUZA, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001.
- CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS, y Gonzalo PONTÓN, «Introducción», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 1997, vol. I, pp. 11-40.
- CICERÓN, *Œuvres complètes de Cicéron, Dialogues de l'orateur*, trad. M. Andrieux, C.L.F. Panckoucke Éditeur, París, 1839.
- CICERÓN, *Debates en Túsculo*, trad. M. Mañas Núñez, Akal, Madrid, 2004.
- CONDE PARRADO, Pedro, «*Invectivas latinescas. Anatomía de la Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla. Estudios de Literatura*, III (2012), pp. 37-93.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, A. Francke AG Verlag, Berna, 1948; trad. española: *Literatura europea y Edad Media Latina*, trads. A. Alatorre y M. Frenk, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1984, 1ª ed., 4ª reimp., 2 vols.
- D'ARTOIS, Florence, y Rafael RAMOS, «Dos ejemplos de composición para las *Partes* de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX», *Criticón*, CVIII (2010), pp. 37-55.
- DIXON, Victor, «La huella en Lope de la tradición clásica: ¿honda o superficial?», *Anuario Lope de Vega*, XI (2005), pp. 83-96.
- Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila nuper evulgatae. Pro Lupo a Vega*

- Carpio, poetarum hispaniae princeps. Auctore Iulio Columbario, Petri Chevillot, Tricassibus, 1618.*
- Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en nombre de Lope*, ed. J. González-Barrera, Reinchenberger, Kassel, 2011.
- FERNÁNDEZ, Laura, y Gonzalo PONTÓN, «La *Oncena Parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 1-37.
- FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen, *Juan Antonio de Vera, I Conde de la Roca, 1583-1658*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1984.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «La *Trecena Parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 1-37.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «La retórica prologal de Lope ante la tradición clásica», *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 113-126.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «“Por la sangre conocidos”: deturpación textual y paternidad literaria en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XV (2009), pp. 103-120.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, París, 1987.
- GIULIANI, Luigi, «La *Cuarta Parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2002, vol. I, pp. 7-30.
- GIULIANI, Luigi, y Victoria PINEDA, «La *Sexta Parte*, historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2005, vol. I, pp. 7-53.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, ed., *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en nombre de Lope*, Reinchenberger, Kassel, 2011.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III (enero-diciembre 1921), pp. 17-26.
- GUILLON, Marie Nicolas Silvestre, *Bibliothèque choisie des Pères de l'Église grecque et latine ou Cours d'éloquence sacrée*, Méquignon-Harvard, París, 1825, vol. X.
- LAPLANA GIL, José Enrique, «Lope y Francisco de Ávila», *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 133-154.

- LAPLANA GIL, José Enrique, «La *Docena Parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, I, pp. 1-51.
- LIÑÁN DE RIAZA, Pedro, *Rimas de Pedro Liñán de Rianza en gran parte inéditas*, Imprenta del Hospital Provincial, Zaragoza, 1876.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Poliantes y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola*, IV (2000), pp. 191-207.
- MARCIAL, *Epigramas completos*, ed. y trad. D. Estefanía, Cátedra, Madrid, 1991.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Paratextos en contextos. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial», en *Actas X-CIAC. Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Vilar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 257-271.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y a la muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre* [1636], ed. E. Di Pastena, ETS, Pisa, 2001.
- PRESOTTO, Marco, «La *Novena Parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Prolope-UAB-Milenio, Barcelona-Lérida, 2007, vol. I, pp. 7-32.
- ROBINSON, George W., «Joseph Scaliger's Estimates of Greek and Latin Authors», *Harvard Studies in Classical Philology*, XXIX (1918), pp. 144-155. <<http://dx.doi.org/10.2307/310560>>
- SALAZAR Y BERMÚDEZ, María de los Dolores, «Querrela motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega», *Revista de bibliografía nacional*, III 1-2 (1942), pp. 208-216.
- SCALIGER, Joseph, *Catulle, Tibulle et Properce*, Mamert Patisson, París, 1577.
- TEULADE, Anne, «Un lieu pour saisir une dramaturgie: les préfaces du Siècle d'Or espagnol», en *L'art de la préface*, ed. Ph. Forest, Cécile Defaut, Nantes, 2006, pp. 87-101.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Rapports de contamination entre texte et paratexte dans les *Partes de comedias* de Lope de Vega», *Littératures Classiques*, LXXXIII (2014), pp. 253-272.
- TROPÉ, Hélène, «La première biographie de Lope de Vega, exorde de la *Fama póstuma* de Juan Pérez de Montalbán (1636)», *Les Langues Néo-Latines*, CCCLVIII (2011), pp. 19-41.

- TROPÉ, Hélène, «Lope de Vega au Parnasse: *Honras de Lope de Vega en el Parnaso, comedia* de Gabriel Moncada», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XXXVII-XXXVIII (2011-2012), pp. 219-234.
- TUBAU, Xavier, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2007.
- TUBAU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2008, (tesis doctoral).
- TUBAU, Xavier, «Alfonso Sánchez. Apéndice a la *Expostulatio Spongiae*», en *El siglo de Oro habla de Lope. Cuadernos de Teatro clásico*, eds. M. Rodríguez Cáceres y F. Pedraza Jiménez, XXVII (2011), pp. 270-280.
- VALDÉS, Ramón, y María MORRÁS, «La *Décima Parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Prolope-UAB-Milenio, Barcelona-Lérida, 2010, vol. I, pp. 9-66.
- VAREY, John, y Norman D. SHERGOLD, «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo 1615-1641», *Bulletin Hispanique*, LXII 2 (1960), pp. 163-189. <<http://dx.doi.org/10.3406/hispa.1960.3660>>
- VEGA CARPIO, Lope de, *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, en la imprenta de Don Antonio de Sancha, Madrid, 1778, vol. XVII.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Trezena Parte de las comedias de Lope de Vega*, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1620.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature*, Minuit, París, 1985.
- WEIGER, John G., «Lope de Vega según Lope: ¿creador de la comedia?», *Cuadernos de filología de la Universidad de Valencia. III Literaturas: análisis*, III 1-2 (1981), pp. 225-245.
- ZUGASTI, Miguel, «Autoridad textual y piratería, con sombras de memoriación al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Agustín Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XCI (2011), pp. 169-191.