

## Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM

Teresa Ferrer Valls  
Universitat de València  
[m.teresa.ferrer@uv.es](mailto:m.teresa.ferrer@uv.es)

El presente artículo se estructura en dos partes. En la primera se da cuenta del trabajo que el grupo de investigación DICAT lleva a cabo y, en concreto, del proyecto que se encuentra desarrollando actualmente, consistente en la creación de una base de datos de representaciones. En la segunda parte se muestra el resultado de la utilización de esta herramienta para responder a cuestiones que pueden ser planteadas por el investigador de teatro, a través de un ejemplo concreto: en este caso, cuantificando a partir de los datos que la base de datos ofrece, la proporción de obras conocidas de Lope de Vega representadas en palacio en época de Felipe IV, entre 1621 y 1635, en relación con las de otros autores, para tratar de obtener una imagen del éxito del dramaturgo en la última parte de su vida.

### Parte I. El trabajo sobre la base de datos

El grupo de investigación DICAT trabaja desde hace años en la creación de instrumentos de trabajo que ayuden a ampliar el conocimiento de nuestro teatro clásico haciendo uso de las nuevas tecnologías, facilitando nuevas estrategias para la utilización, combinación y aprovechamiento de datos<sup>78</sup>. El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*, publicado en 2008 (Ferrer Valls *et al.*, 2008), fue el resultado de ese trabajo desarrollado a lo largo de cerca de quince años. Como es bien sabido, la documentación teatral en España en el periodo que va desde el comienzo de la actividad de las primeras compañías profesionales de actores, hacia 1540, hasta fines del XVII, es muy abundante. La base de datos DICAT supuso el tratamiento crítico de 292 fuentes bibliográficas y dio lugar a un corpus que incluye alrededor de

<sup>78</sup> En el momento actual el grupo lo forman los dres. Josefa Badía, Alejandro García Reidy, Lola González, Enrico Di Pastena, Diego Simini, Jonathan Thacker, Debora Vaccari, Elizabeth Wrigth, y los becarios en formación Rosa Durá, Puri García Mascarell, Irina Ionescu, y Nàdia Revenga. Nuestro trabajo se beneficia de la financiación del MICINN y del MINECO, con fondos FEDER (ref. FFI2008-00813 ; FFI2011-23549 ; CDS2009-00033).

5.000 registros, en los que se documenta la actividad de actores, actrices, directores, y músicos de compañías profesionales en los siglos XVI y XVII, y en el que se incorporaron 500 firmas digitalizadas. Allí incluimos también un banco de 200 imágenes y algunos vídeos y la edición electrónica del manuscrito de la fundación de la cofradía de actores en 1634, hasta ese momento inédito.

Antes de adentrarme en la presentación de la base de datos CATCOM, cuya realización nos ocupa actualmente, querría detenerme un momento en señalar que una de nuestras preocupaciones como grupo ha sido la difusión de nuestro trabajo a un público no exclusivamente de investigadores, sino de estudiantes, docentes o simplemente curiosos interesados en el teatro clásico español. Es una línea que hemos tratado de compatibilizar desde el comienzo con la vertiente más puramente investigadora. Fue esto lo que nos llevó a la inclusión en DICAT, junto a la base de datos, del archivo *La práctica escénica en imágenes*, estructurado sobre la muestra de imágenes o vídeos relacionados con tres espacios teatrales (corte/ corral/ Corpus) y con la muestra de varios tipos de documentos teatrales: contratos, manuscritos, procesos inquisitoriales, libros de cuentas, etc. A través de nuestra [nueva página DICAT](#), trabajamos en este momento en iniciativas que tienen que ver con esta preocupación por acercar nuestro trabajo y mostrar las bases en que se fundamenta nuestra investigación a un público más amplio. Así, hemos incorporado a la página recientemente el vídeo *El teatro en sus documentos*, al que se puede acceder desde la página a través de la Galería Multimedia. El vídeo se puede descargar en diferentes formatos y escuchar en inglés y español. En la Galería se han alojado asimismo tres breves vídeos tutoriales que guían al potencial usuario en el manejo de la base de datos DICAT. Los vídeos se ofrecen también en inglés y castellano.

En esta misma línea, también se ha creado dentro de la página del grupo el apartado [Te@doc](#), que quiere servir de apoyo al docente y al estudiante de teatro clásico, y en el que, de momento, se ofrecen varias unidades relacionadas con espacios teatrales y actores, a través de la aplicación eXeLearning, que es el software libre sobre el que trabaja la Universidad de Valencia, en donde parte del equipo ha constituido un grupo de innovación docente aplicado a la difusión del teatro clásico a través de nuevas herramientas de trabajo para el aprendizaje y evaluación del estudiante.

Pero ciñéndome al proyecto CATCOM, este parte de nuestra experiencia en la realización de la base de datos DICAT con la que, en cierto modo, resulta complementario. Sabido es que, entre la abundante documentación teatral existente, en ocasiones emergen títulos de obras teatrales. La localización de esos títulos es difícil de rastrear por parte del investigador, pues se encuentra dispersa y en múltiples fuentes. El proyecto CATCOM tiene por objeto la creación de un calendario electrónico de representaciones, documentadas en el periodo que va

aproximadamente desde 1540 hasta 1700. La finalidad es reunir, clasificar y tratar críticamente esa información sobre representaciones, poniéndola al alcance del investigador en forma de una base de datos que facilite la consulta de un calendario de representaciones, dé cuenta de las circunstancias de la representación (compañía, espacio, lugar), ofrezca una localización inmediata de títulos y su relación con segundos títulos y refundiciones, y brinde al investigador un estado de la cuestión sobre la autoría. En nuestra página web se detallan por extenso las bases metodológicas del proyecto en el apartado [Sobre el proyecto](#) y se aloja una primera muestra de la [base de datos](#) sobre la que luego volveré. En síntesis, nuestro trabajo aborda dos frentes fundamentales:

- El primero tiene que ver con el tratamiento de la información para configurar el **calendario de representaciones**. En este sentido nuestra experiencia en el proyecto DICAT es una base sólida para la acotación de las fuentes que vamos a manejar, pues abarcamos el conjunto de referencias bibliográficas que tuvimos en cuenta en el anterior proyecto, sobre las que estamos volviendo para recuperar la información que ahora nos interesa de cara al presente proyecto. Hay que señalar que en la base de datos DICAT solamente pudimos incluir los títulos de comedias mencionados en la documentación teatral cuando podían relacionarse con un actor o un director de compañía, y por lo tanto podía incluirse la información en alguna de las entradas. De modo que, aunque una parte de los títulos mencionados en las fuentes manejadas aparecen repertoriados en dicha base de datos, en ella no se pudo hacer un registro completo de los títulos que encontrábamos en la documentación. Por otro lado, el objetivo de proyecto DICAT era la recopilación de toda la información conocida sobre la actividad teatral de individuos concretos. No era el lugar, sin embargo, de abordar la espinosa cuestión de la atribución de las obras mencionadas en los documentos, no siempre fiables, cuestión que en el actual proyecto sí abordamos precisamente en el que constituye el segundo frente del trabajo.
- Este segundo frente se relaciona, pues, con **la identificación de títulos** mencionados en la documentación con obras dramáticas y dramaturgos concretos. Para este trabajo deberemos tener en cuenta un abanico muy amplio de fuentes bibliográficas desde los índices y catálogos antiguos, como los de Arteaga (s.a.), Fajardo (1716), Medel del Castillo (1745), García de la Huerta (1785), o La Barrera (1860), a los más recientes, como el de Urzáiz (2002); pero también los catálogos de manuscritos, impresos y sueltas de bibliotecas como la Nacional, la Biblioteca Municipal de Madrid, la del Institut del Teatre de Barcelona, la British Library, la Biblioteca Menéndez y Pelayo, entre otras; las colecciones de obras dramáticas de la época como la de *Escogidas*, inventariada por Cotarelo (1932) o la de *Diferentes* autores por Profeti (1988), y recopilaciones modernas, como la de entremeses de Cotarelo (1911) o autos de Alenda y Mira (1916-1923), por poner algunos ejemplos. También se tienen en cuenta los repertorios bibliográficos de obras dramáticas de autores concretos, o las ediciones y estudios de obras particulares, a los que hay que acudir eventualmente para realizar una atribución.

Aunque el trabajo en cada uno de los frentes que he mencionado tiene sus propias complicaciones, algunas relacionadas con las contradicciones entre fuentes, errores u omisiones en la transmisión de noticias, querría destacar la dificultad que entraña especialmente el segundo de ellos. Hay que recordar que manejamos noticias de representación, no textos, que hay que tratar de identificar con obras concretas, obras que en muchas ocasiones poseen uno o varios títulos alternativos, e incluso en bastantes ocasiones, como saben los especialistas, controvertidas atribuciones. Hay que recordar también que la mayor parte de las veces en las noticias de representación que traen los documentos no se proporciona la atribución de la obra a un autor y, cuando se proporciona, la atribución no siempre resulta fiable. Es necesario enfrentarse a todas estas cuestiones que tienen que ver fundamentalmente con la atribución de un título para discriminar entre registros de obras en el calendario de representaciones. Lógicamente, no siempre podemos resolver la cuestión de la atribución de títulos de comedias a autores concretos, pero sí aspiramos a establecer un estado de la cuestión sobre la problemática de cada uno de ellos al tratar de relacionar noticias con obras y autores específicos.

Los datos de los títulos que se publican en la visualización de la base de datos CATCOM a través de la web se obtienen a partir de la base de datos con la que trabaja el grupo investigador. Para la publicación en web se ha creado expresamente una nueva base de datos, que es a la que se puede acceder desde la página de inicio del grupo. Esto permite separar las funciones de investigación y las funciones de publicación web y gestionar ambas áreas de forma independiente. Esta nueva base de datos obtiene la información de la anterior mediante un procedimiento que permite seleccionar qué obras deseamos publicar. Además, se ha realizado un filtrado y un reagrupamiento de la información de forma que los datos relativos a los títulos aparecen con una diferente estructura, más apropiada para visualizarse en un navegador web. Por ejemplo, listas seleccionables de autores, listados de fechas en distintos formatos, etc. De momento, la base de datos publicada muestra tan solo una selección de registros ya revisados. No obstante, contamos en la base de datos con la que trabajamos los investigadores con unos 2.600 registros que corresponderán, una vez analizados y estudiados en su totalidad, a un número menor de obras, dado que algunos de ellos son previsiblemente segundos títulos o títulos alternativos. Hasta ahora hemos incluido en el calendario electrónico 5.926 noticias de representación vinculadas a estos registros.

Desde la [página de inicio](#) nos podemos mover entre las pestañas: *Índice de títulos*, que permite ver el conjunto de registros incluidos, *Bibliografía* en la que el lector puede consultar el conjunto de la bibliografía manejada en el proyecto, y la pestaña de *Búsqueda*, que permite interrogar a la base de datos por títulos, género, dramaturgo, fechas de representación, directores de compañía, lugar geográfico de representación y tipo de representación, según tres categorías

palacio, corral y corpus. Además se pueden llevar a cabo combinaciones entre estas opciones. Se muestra a continuación el formulario de búsqueda:

Ilustración 1. Formulario de búsqueda en la base de datos CATCOM

La reunión, contraste y relación entre la información con la que trabajamos ayuda a visibilizar cuestiones o problemas que a veces tan solo podemos plantear, o resolver mediante hipótesis, pero nunca podemos obviar, problemas que la dispersión de noticias a veces ha ocultado. Pondré un ejemplo en relación con uno de los registros que recientemente hemos revisado. *Amor, honor y poder* es una obra atribuida sin ninguna duda a Calderón. Se publicó en la *Parte Segunda* de sus comedias (Madrid, María Quiñones, 1637)<sup>79</sup>. Una obra de este título, tradicionalmente identificada por la crítica con la de Calderón, fue representada por la compañía de Juan Acacio como particular ante el rey en 1623, lo que quiere decir que por esas mismas fechas probablemente se representó en uno de los corrales de Madrid. Este mismo director la llevaba todavía en su repertorio en Valencia en 1627. La obra de Calderón se conoce también por el segundo título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*, segundo título que se justifica a partir de algunos versos que aparecen al final del primer acto. Con este segundo título se publicó a nombre de Lope en la *Parte veintitrés* de la colección de *Diferentes autores*

<sup>79</sup> Sobre la tradición textual de esta segunda parte, véase Fernández Mosquera (2008, pp. 127-150).

(Valencia, M. Sorolla-L. Velasco, 1629)<sup>80</sup>. Y se volvió a publicar, con su título alternativo y a nombre de Lope, en la *Parte Veintiocho* de la colección de *Diferentes autores* (Huesca, Pedro Blusón, 1634) y en varias sueltas, indistintamente a nombre de Lope y de Calderón<sup>81</sup>. En cualquier caso, no hay duda, como digo, sobre la atribución del texto a Calderón.

Sin embargo, al reunir noticias de representación en nuestra base de datos recogemos dos noticias más relativas a una obra titulada precisamente *La industria contra el poder*, que Jerónimo Almella reconocía haber comprado al director Cristóbal Ortiz ya en 1620 (tres años antes de la primera noticia conocida de la representación de la obra de Calderón en 1623)<sup>82</sup>. En el documento, sin embargo, la obra se atribuye a Lope. He de añadir que las atribuciones de otros títulos que figuran en esta escritura resultan fiables, algo que no siempre sucede en los documentos que recopilan listados de comedias. En 1628 *La industria contra el poder*, continuaba en el repertorio de Almella, y en la documentación se vuelve a mencionar la atribución a Lope.

Por no extenderme, como no parece razonable pensar que se tratase de la misma obra de Calderón representada tres años antes de su representación en palacio, hay que suponer que Lope escribió una obra, *La industria contra el poder*, hoy perdida, anterior a la de Calderón, lo que justificaría la publicación de la obra de Calderón a nombre de Lope a partir del segundo título, el de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*.

Afrontar cuestiones como esta conlleva una valoración de los datos, un rastreo y, en definitiva, un trabajo de investigación que va más allá del simple registro de representaciones atestiguadas. En ocasiones el contraste de noticias nos permite ahondar en problemas que hasta hoy han pasado desapercibidos y a veces dan algunos resultados especialmente notables: por solo mencionar el más llamativo en relación a Lope, diré que gracias a esa puesta en relación de información se ha podido recuperar la atribución a Lope de una comedia, *Mujeres y criados*, que hasta hoy figuraba entre las obras perdidas de Lope, cuestión sobre la que Alejandro García Reidy ha preparado un artículo (en prensa).

<sup>80</sup> Según Profeti (1988, p. 35), esta parte, aunque publicada en 1629, debió ver la luz realmente ente 1630 y 1632-1633.

<sup>81</sup> Los datos que aquí sintetizo se pueden consultar en línea, en la entrada correspondiente de [CATCOM](#). Consulta: 28 de abril de 2012.

<sup>82</sup> Sobre el primero de los documentos da cuenta Reyes Peña (1997, pp. 462-464) y sobre el segundo Mérimée (1913, pp. 175-178) y Esquerdo (1975, pp. 434-436). Los datos y detalles de nuestra argumentación, pueden consultarse en línea en [CATCOM](#). Consulta: 28 de abril de 2012.

Querría también destacar la productividad que conlleva la puesta en contacto de resultados entre equipos que trabajamos sobre un ámbito afín y con una metodología similar. Por ejemplo, mencionaré que el trabajo realizado en DICAT y CATCOM facilita la colaboración con la base de datos ARTELOPE, dirigida por Joan Oleza, en la que vamos a incorporar las noticias de representación referidas a obras de este dramaturgo. El cruce de información entre la bases de datos DICAT y la base de datos MANOS TEATRALES, dirigida por Margaret R. Greer, en la que se catalogan manuscritos teatrales del XVII, ha permitido clarificar los elencos de más de un centenar de manuscritos y localizar noticias de representación derivadas de información presente en los manuscritos analizados, incluyendo cerca de medio centenar que atañen a obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca, por ejemplo<sup>83</sup>.

Las bases de datos se constituyen así en instrumentos que potencian la investigación a partir de nuevas estrategias para el aprovechamiento de la información y permiten construir a partir de los datos indagaciones concretas.

## Parte II. La aplicación a la investigación

Oh, tiempo, no sé por quién  
eres a mi premio ingrato  
todos alaban a Bato,  
pero nadie le hace bien.  
Lope de Vega, *El amor enamorado*

Por último, y como el congreso del que surgió este artículo<sup>84</sup> tenía entre sus objetivos la presentación de la base de datos ARTELOPE, trataré de ofrecer en esta segunda parte una muestra aplicada del uso de la base de datos CATCOM en relación con un aspecto de la vida y del teatro de Lope. La cita del autor, con la que comienzo este apartado, cobrará todo su significado cuando se alcance el fin de la lectura.

Por razones de mi propia investigación, una de las cuestiones que me ha interesado recientemente es la producción de Lope vinculada a la corte durante el último periodo de su vida, el que se desarrolla durante la época de Felipe IV. Dentro de este periodo Lope escribió para la corte, con motivo de celebraciones concretas, varias de sus obras. Recién ascendido al trono el nuevo monarca, se representó en la corte *El vellocino de oro*, en los jardines de Aranjuez, el 17 de

<sup>83</sup> Balance de información que me facilita mi colega y amiga Margaret R. Greer.

<sup>84</sup> El trabajo fue presentado en el *Congreso Internacional Lope de Vega y el teatro clásico español: Nuevas estrategias de conocimiento en Humanidades*, Valencia, 2-5 de mayo de 2012.

mayo de 1622, como parte de los festejos celebrados con motivo del decimoséptimo cumpleaños del nuevo rey, en cuyo marco también se representó, dos días antes, *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana. Ambas obras fueron representadas por damas de la corte, y en *La gloria de Niquea* intervinieron la reina Isabel de Borbón y la infanta María, hermana del monarca. La obra de Lope no llegó a representarse completa, pues se vio interrumpida por un famoso incendio<sup>85</sup>.

Cuatro años después, en 1626, se representó en la corte la obra de Lope *La selva sin amor* con escenografía del recién llegado Lotti. Uno de los informantes del Gran Duque de Toscana, antiguo patrón de Lotti, se refiere al texto de Lope de este modo: “Lope de Vega, poeta famoso, ha fatto le parole spagnuole, e quando sente cantar i suoi versì con questa sorte di música, se ne va in dolcezza” (*La selva sin amor*, p. 10). *La selva sin amor* fue la primera puesta en escena de Lotti en España y un gran acontecimiento en la corte; por otro lado, como desde Menéndez Pelayo se ha insistido, constituye la primera ópera española, enteramente cantada.

Por esta misma época, Lope escribió su *Diálogo a honor del excelentísimo marqués Espínola*. Se trata de una especie de égloga dramática laudatoria, que solo pudo tener sentido como obra de encargo para una representación privada. Menéndez Pelayo (1927, pp. 262-263) supuso en su día que quizá tuviera lugar en casa del propio Espínola, entre 1627 y 1629. No obstante, en un trabajo reciente trato de argumentar en favor de una posible representación palaciega, en una fecha cercana al éxito de Bredá, el 5 de junio de 1625 (Ferrer Valls, 2013, en prensa).

En todas estas obras Lope no pierde oportunidad de solicitar el premio por sus servicios por boca de sus personajes, una pretensión, la de obtener el mecenazgo regio, que constituyó una obsesión, como historió Rozas (1990, pp. 73-131), en los últimos años de su vida, en lo que este investigador acuñó como “ciclo de *senectute*”, entre 1627 y 1635, pero que se puede perseguir desde mucho antes y se intensifica con el acceso al trono de Felipe IV. En el *Diálogo a honor del excelentísimo marqués Espínola*, por ejemplo, bajo la máscara del soldado Julio, se presenta, cual otro Virgilio, como cronista de las hazañas del marqués y por extensión de la monarquía, pidiendo disculpas “de no referirlas bien”. La ninfa Marbela dará respuesta al soldado Julio, áter ego de Lope, saliendo al paso de sus temores: “Basta el haberlas cifrado / con prudencia y discreción”, y haciendo alusión al “premio” que Julio (áter ego de Lope) debiera recibir por ello. A lo que Julio responderá de inmediato: “De Su Majestad le espero” (*Diálogo*, p. 357). Peticiones como esta, deben ubicarse en el marco de la aspiración del Fénix por alcanzar la protección de la nobleza, pero sobre todo, y en los últimos años de su vida, por alcanzar el mecenazgo real.

<sup>85</sup> Véase la introducción de Profeti a Lope de Vega, *El vellocino de oro* (2007, pp. 34-48).



Unos pocos años después, en 1631, sabemos que Lope fue también encargado de representar en las fiestas de San Juan organizadas por el Conde-Duque de Olivares y su entorno, en las que se puso en escena su obra *La noche de San Juan*, en los jardines del conde de Monterrey, cuñado del Olivares, ante el rey y su familia<sup>86</sup>.

Pocos meses antes de morir Lope escribiría su última comedia para palacio, *El amor enamorado*, que fue representada en el Retiro, con escenografía de Lotti, el 31 de mayo de 1635, quizá para inaugurar el nuevo patio del palacio, finalizado en marzo de ese año como ha supuesto Eleonora Ioppoli, y probablemente por actores profesionales (Vega Carpio, *El amor enamorado*, p. 35). Según podemos precisar consultando las noticias en la base de datos DICAT, la obra debió de ser representada por una de las dos compañías que estaban trabajando en la corte en ese momento, la de Roque de Figueroa o la de Antonio de Prado, o quizá por las dos conjuntamente, como solía ocurrir en algunas ocasiones como estas<sup>87</sup>. A través de la correspondencia de Bernardo Monanni, secretario del Gran Duque de Toscana en la corte de Madrid, sabemos que la obra se representó tres veces: el 29 de mayo, ante la familia real, embajadores, grandes y señores principales; el 1 de junio a los señores de los Consejos; y el 2 de junio al pueblo, por decisión de Olivares. La obra debió obtener éxito en la corte, pues se repitió justo después del Corpus hasta tres veces para el público en general: “fu lasciata rifare dal re 3 volte, acciò ognuno potesse vederla con pagar due guili per aiuto di costa al Lotti fattor delle machine et ai commedianti” (Vega Carpio, *El amor enamorado*, p. 17). Un éxito que se debe ubicar en el contexto del final de la vida de Lope, justo en el año de su muerte.

En todas estas obras, son frecuentes las alusiones a Felipe IV, nuevo Júpiter, a la reina y los infantes, y especialmente en las obras mitológicas, a la corte madrileña como nueva Arcadia; y en todas ellas se repite la consabida petición de recompensa de Lope por sus servicios como poeta en la corte. Pero de todas estas intervenciones de Lope, a mí me resulta la más significativa la del rústico Bato, máscara, como en otras ocasiones lo fue Belardo, del propio Lope, que interviene en *El amor enamorado*, porque expresa el sentir del autor en los meses previos a su fallecimiento:

Desgraciado en premios soy:  
si el cielo premios lloviera  
ninguno a mí me cupiera;  
por desesperarme estoy.

<sup>86</sup> Para las circunstancias de su representación, véase la introducción de Stoll a la edición de esta obra (Vega Carpio, *La noche de San Juan*, pp. 1-7).

<sup>87</sup> Fueron estas dos compañías las encargadas de representar en el Corpus de Madrid, que este año de 1635 cayó el 7 de junio. Véase en DICAT las entradas correspondientes a Antonio de Prado y Roque de Figueroa.

¡Oh tiempo, no sé por quién  
eres a mi premio ingrato;  
todos alaban a Bato,  
pero nadie le hace bien!  
(*El amor enamorado*, pp. 88-89, vv. 1082-1089)

En medio de la desesperación de Bato, interviene Cupido para preguntarle cuál es su habilidad: “¿Hacéis versos?” Bato aprovecha entonces para hacer un juego de palabras: “Mas son perversos”. Y Cupido le replica: “Pues, ¿Cómo queréis ganar?”. Bato entonces responderá sarcásticamente: “Porque como yo sabía / que lo peor se premiaba, / por lo mismo imaginaba / que el premio merecería”. Cupido censura su reproche: “¡Oh qué cosa tan mal dicha!”. Y Bato/ Lope con sinceridad reconocerá: “Yo la he dicho muchas veces” (p. 90, vv. 1119-1127). Efectivamente Lope se había cansado de aspirar y reclamar los “premios” que creía merecer y recibían otros, y conmueve imaginarlo escribiendo todavía versos como éstos tres o cuatro meses antes de su muerte.

Es evidente que con el ascenso al trono de Felipe IV, en 1621, Lope renovó sus esperanzas de recompensa al arrimo del nuevo monarca. Algunas de sus estrategias editoriales, o su dedicación a algunos géneros, se entienden en el marco de la búsqueda de un reconocimiento como poeta serio, docto, y de su intento por proyectar una imagen de sí mismo como buen conocedor de la historia y buen divulgador de los grandes hechos de la nobleza y de la monarquía, una imagen que resultaba especialmente útil para su antigua aspiración de convertirse en cronista real. Recientemente Florence d’Artois (2009) ha analizado la arquitectura y la composición y dedicatorias de la *Parte XVI* (1621) y de la *Parte XX* (1625) en este contexto. Me interesa señalar, para mi propósito aquí, que en las dedicatorias de la *Parte XVI* se observa una orientación muy marcada hacia el mundo de la Corte, empezando por el mismo Conde-Duque, a quien dedica la primera obra del volumen (*El premio de la hermosura*), y siguiendo con el Duque de Pastrana, destinatario de la segunda (*Adonis y Venus*). Estas dos obras, por otro lado, son de cuño cortesano. Lope incluye aquí también la *Fábula de Perseo*, que se había representado por caballeros del Duque de Lerma en época de Felipe III<sup>88</sup>. Además siete de las comedias incluidas en esta *Parte* son de tema mitológico, justamente la materia más grata para el gusto cortesano. Es evidente que al comienzo del reinado del nuevo monarca Lope utilizaba la publicación de estas comedias, y en esta *Parte* en concreto, para recordar sus cualidades como dramaturgo áulico.

Hay que recordar que, aparte de los encargos de corte que he mencionado, durante el periodo de Felipe IV el encargo municipal deparó a Lope la escritura de sus dos obras dramáticas

<sup>88</sup> Sobre estas y otra obras de corte y sus circunstancias de representación, véase Ferrer Valls (1991).

sobre *San Isidro*, compuestas con motivo de la celebración de su canonización en 1622, en cuyas justas poéticas además fue mantenedor, y el encargo por parte de la orden de la Merced dio como resultado la composición de *San Pedro Nolasco*, en 1629. En cuanto a *El Brasil restituido*, aunque se representó en palacio en 1625, se hizo como particular y, aunque a veces se ha supuesto que fue un encargo de corte<sup>89</sup>, e incluso la espectacularidad de su puesta en escena podría apuntar en este sentido, lo cierto es que la detallada licencia de representación de Vargas Machuca que incluye el autógrafo de Lope, en la que se alude a la ejemplaridad épica y militar de la obra para la “juventud de Madrid”, parece indicar que se compuso también pensando en el público de los corrales, en donde, con toda seguridad, debió ser representada justo antes o después de ser llevada a palacio<sup>90</sup>. Hay que recordar que las obras representadas como particulares en palacio eran las mismas que se representaban en los corrales, trasladadas en privado ante los reyes. El interés en estos años de Lope por la historia, corre parejo al del Conde-Duque de Olivares y su afán por difundir una imagen gloriosa de las gestas bélicas de la monarquía<sup>91</sup>. Lope de seguro sabía que muchas de sus obras representadas en los corrales de Madrid eran llevadas ante los reyes, e incluso, si esta obra no surgió directamente del encargo del entorno del rey, Lope, que se afanaba por hacerse visible en palacio como poeta de la historia, la debió componer pensando en una doble recepción, la del público de palacio y la del corral.

Rozas, al historiar la etapa de la vida y la producción de Lope que se desarrolla entre 1627 y 1635, especialmente su producción no dramática, dio cuenta del progresivo desánimo del escritor por la falta de consecución de sus expectativas en palacio. Son datos hoy muy conocidos y citados. Recordaré la famosa carta de Lope al Duque de Sessa, de fines de 1630, en la que expresaba su deseo de dejar de escribir para el teatro e imploraba una remuneración estable junto

---

<sup>89</sup> Así, por ejemplo, se refiere a ella Dixon (1996, pp. 62, 81).

<sup>90</sup> Lope la acabó el 23 de octubre. En la licencia podemos leer: “La [alabanzas] que aquí se dan a las personas introducidas [i.e. los caballeros que participaron en la hazaña], son cuanto debidas, ejemplares a la juventud de Madrid, que ha de ver acciones de los que conocieron y tratan en la paz, lucidas en su valor militar, sirviendo [a] su Rey en defensa de Religión. Por todo se puede representar. Madrid, 29 de octubre de 1625. Pedro de Vargas Machuca” (cifra Presotto, 2000, pp. 117-118).

<sup>91</sup> Sobre este asunto trato en Ferrer Valls (2012).

al duque, como su capellán, o las quejas sobre la competencia de los “pájaros nuevos”, los jóvenes escritores, manifestadas en estos años por Lope en repetidas ocasiones<sup>92</sup>. Escribía Rozas:

Todos los escritores cercanos a Palacio entre 1630 y 1635, son gente mucho más joven que Lope, por lo menos en veinte años, como Hurtado de Mendoza y, sobre todo, se estaba produciendo un renuevo de escritores, todos nacidos desde 1600, que fueron los que estuvieron, en esos años, vigentes en Palacio: Calderón, Villaizán, Coello, Pellicer, etc. (1990, 127).

Rozas sitúa en 1634 un cambio de actitud de Lope respecto a Palacio: “En este año, y en el último de su vida, no dedica ningún poema a las personas reales, ni a nadie de Palacio [...] Creo que este cambio indica la desesperanza total en sus pretensiones cortesanas” (1990, p. 112). Percibe Rozas una actitud más crítica con palacio y, especialmente con Felipe IV, y un aminoramiento en el ritmo de su producción dramática en general, y en la de los encargos para palacio en particular, encargos que el investigador creyó que Lope no recibía desde 1631: “desde junio de 1631, con *La noche de San Juan*, no recibió encargos palaciegos” (p. 126). En realidad Rozas desconocía –no podía saberlo pues es un dato concretado con posterioridad a su trabajo– que Lope recibió al menos uno más, en 1635, poco antes de su muerte, el de componer *El amor enamorado*, aprovechando –ya con poca convicción ciertamente– para reclamar su recompensa, como hemos visto, por boca del rústico Bato<sup>93</sup>. Según esto, Lope escribe para las primeras fiestas celebradas en la corte tras el ascenso al trono de Felipe IV, en 1622, y todavía poco antes de su propio fallecimiento, en 1635.

Este hecho, el que Lope fuese objeto de encargos para palacio hasta el final de sus días, no niega en absoluto la mayor. Lope se sentía y, con razón, desfavorecido en palacio en relación con otros poetas que obtenían mayores compensaciones y, sobre todo, más estables. Lo que no quiere decir tampoco que Lope no obtuviese en absoluto beneficios de la corte, pero, a tenor de sus insistentes quejas, no todos los que creía merecer. También es cierto que Lope redujo su producción teatral en los últimos años de su vida y de manera drástica en el periodo que historió Rozas, el de *senectute*. Alejandro García Reidy (2009, pp. 339-497) en su tesis doctoral ha escrito

<sup>92</sup> En esta tantas veces citada carta, Lope escribía a Sessa: “con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido que o quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias”, Vega Carpio, *Epistolario*, tomo IV (1943, pp. 143-144). Aparte del artículo citado de Rozas, puede verse también sobre esta última etapa y la preocupación de Lope por la preponderancia de los “pájaros nuevos” el artículo de González Cañal (2002).

<sup>93</sup> Sobre esta obra y la posibilidad de que se representase en 1635, traté hace años (Ferrer Valls, 1996), y recientes datos de archivo aportados por Ioppoli la han corroborado (Vega Carpio, *El amor enamorado*, 2006).

un magnífico capítulo sobre el Lope escindido entre las exigencias del mercado y el ansia de mecenazgo, en el que reconstruye, sobre la base de diferentes datos, las ganancias que ambos ámbitos pudieron reportar al escritor, y en donde, a partir del corpus fiable del autor combinado con otras referencias, especialmente las listas de *El peregrino*, pone de relieve el descenso en la producción dramática lopesca entre 1622 y 1635, y lo que ello pudo suponer para los ingresos del dramaturgo. El hecho de que la producción teatral del dramaturgo se redujera a causa de diferentes factores, no implica que su calidad decayera, y tiene razón Profeti (1997) cuando, al referirse a la última etapa de Lope, advierte que algunas de las mejores obras del autor se escriben en ese periodo, a partir de 1620, e incluso algunas de ellas suponen un intento de renovación de su propio teatro, como pone de relieve *El castigo sin venganza*.

Así las cosas, la base de datos CATCOM puede ayudarnos a completar este panorama que acabo de describir con otra información. Se puede interrogar a la base de datos sobre las obras representadas en palacio entre 1621, año del ascenso al trono de Felipe IV, el 31 marzo, y el de 1635, el año de la muerte de Lope que se produjo el 27 de agosto<sup>94</sup>. Obviamente el resultado no da una imagen exacta, pues nos atenemos a las noticias conservadas a partir de la documentación que ha pervivido o que hasta hoy se ha encontrado en los archivos palaciegos, una documentación fragmentaria que por ello arroja un resultado en cifras desigual según los años. Pero es el material con el que contamos, y su análisis puede resultar un indicio de aquello que pudo tener más éxito en palacio, de qué autores pudieron ser los más representativos y si, en el panorama resultante, las obras de Lope tuvieron menor presencia en favor de las de otros dramaturgos. A la hora de analizar los datos, hay que hacer algunas observaciones previas: hay que tener en cuenta que la mayor parte de noticias corresponde a particulares representados ante los reyes, y solo un número muy pequeño de obras se corresponde con piezas de encargo para una fiesta de corte; habitualmente las obras de encargo para palacio quedan reflejadas en las cuentas de este periodo cuando son representadas por compañías profesionales, porque consta el pago por la representación al director de la compañía, pero no siempre queda rastro en la documentación cuando se trata de fiestas representadas por las propias damas de la corte, como es el caso de *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana, o de *El vellocino de oro* de Lope, para las que, sin embargo, contamos con otras fuentes, especialmente las relaciones de fiestas; el hecho de que se dé cuenta de obras representadas en palacio como particulares permite suponer que esas obras eran algunas de las representadas en los corrales de Madrid por esas fechas que, según el funcionamiento habitual, eran llevadas también ante los reyes en privado. Queda en pie

---

<sup>94</sup> Advierto que para mis cálculos tomaré en consideración todas las obras representados en 1621 y 1635, porque las noticias de representación que poseemos no siempre precisan el mes y día de representación concreto dentro de un año.

la pregunta de si se producía algún tipo de selección sobre las obras representadas en los corrales, pero esa pregunta es imposible de responder, aunque podamos imaginar que las obras de mayor éxito en los corrales y las novedades debían llamar de inmediato la atención de la corte. Así lo pone de manifiesto un documento italiano interesante por diversas razones, en el que se informa al Gran Duque de Toscana sobre una obra de Lope, hoy perdida, que trataba de la muerte del rey de Suecia, acaecida en 1633, y cuya representación como particular tenemos también registrada ese mismo año. La carta completa la información, pues relata el interés del Conde-Duque y del rey por la obra, que había despertado grandes expectativas entre el público de los corrales por haberse extendido la noticia de que el dramaturgo la estaba componiendo y que fue después llevada al palacio de El Pardo, por deseo del rey<sup>95</sup>.

Con todas las cautelas que supone la posible incorporación de nuevas noticias a la base de datos CATCOM, y el hecho de que una buena parte de las que tenemos carezcan de autor reconocido o la atribución de su autoría sea muy dudosa, a partir de la consulta sobre los datos ya incluidos, podemos establecer unos porcentajes sobre la presencia de determinados autores que, en síntesis, se reflejan en los gráficos que se muestran a continuación, y que presento tan solo a manera de respuesta provisional a partir de los datos conservados, que podrá ser matizada a la conclusión de nuestro proyecto. A día de hoy contamos en la base de datos con un total de 308 títulos de obras representadas en palacio entre 1621 y 1635. Una buena parte de esos títulos, un 30 %, son de obras cuya autoría es hoy desconocida y un 9 % se refiere a títulos cuya atribución resulta controvertida. Soy consciente de que es un número muy importante y que si los datos de autoría fueran claros se podrían obtener variaciones en el resultado. Pero sobre los títulos cuya autoría es fiable podemos establecer los siguientes porcentajes por autores, ejemplificados en el siguiente gráfico, en el que para clarificar el resultado no detallo el nombre de todos los autores, pues incluyo en el apartado “Otros” a aquellos dramaturgos de los que consta la representación tan solo de uno, dos o, como máximo, tres títulos en todo el periodo.

---

<sup>95</sup> Es un episodio de la vida de Lope sobre el que he tratado en otro lugar (Ferrer Valls, 2012, pp. 55-58).

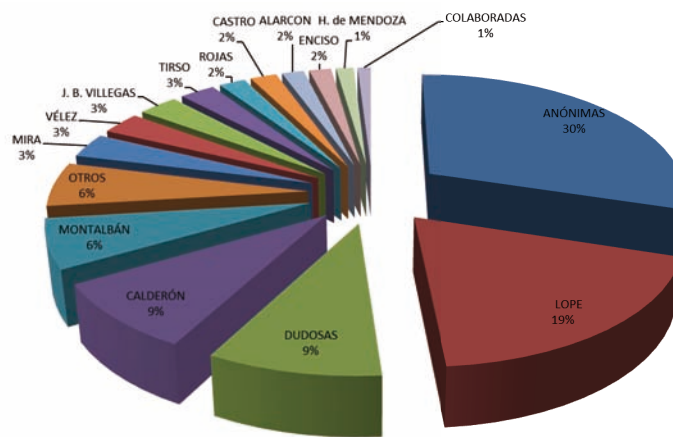


Ilustración 2. Porcentajes de la presencia de dramaturgos en palacio entre 1621 y 1635.

Si para simplificar más el resultado de cara a nuestro propósito, agrupamos en un solo bloque a aquellos autores de quienes nos consta la representación de menos de diez títulos dentro de este periodo incorporándolos a la porción de “Otros”, visibilizaremos de manera más clara que las obras de Lope fueron comparativamente las más representadas, según los datos conocidos.

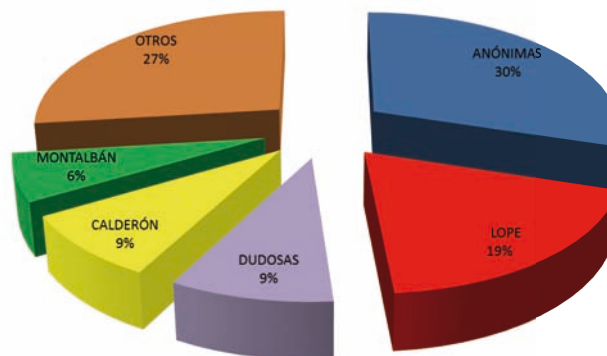


Ilustración 3. Porcentaje de presencia de dramaturgos en palacio entre 1621 y 1635.

Si ahora hacemos una distribución por años, veremos que la presencia de Lope es constante, con mayor o menor intensidad, a lo largo del periodo excepto en 1634, año en que en realidad tenemos pocas noticias de representación (seis títulos en total y ninguno de Lope), pero de nuevo asciende en 1635, como se refleja en el siguiente gráfico.

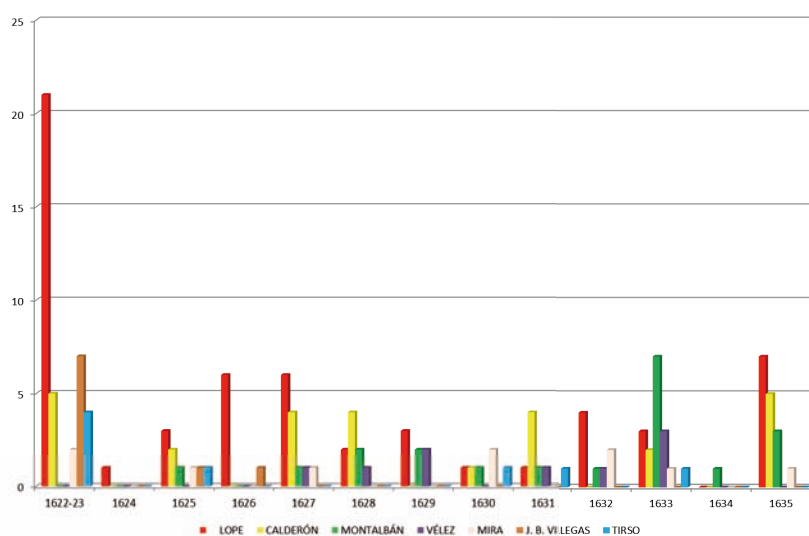


Ilustración 4. Porcentaje de presencia de obras de dramaturgos en palacio entre 1621 y 1635.

Podríamos pensar que este ascenso guarda relación con el fallecimiento del escritor, pero de las ocho obras cuyas representadas en 1635, al menos cinco lo fueron antes de su fallecimiento<sup>96</sup>.

Una parte importante de las obras compuestas por Lope entre 1621 y 1635, y consideradas auténticas, fueron llevadas a palacio. Sin pretender mencionarlas todas, sabemos que se representaron en palacio: *El labrador venturoso*, *Las bazarrias de Belisa*, *La boba para los otros*, *Si no vieran las mujeres*, *Amar, servir y esperar*, *No todo son ruiseñores*, *El Brasil restituido*, *¡Ay verdades que en amor!*, *Amor, pleito y desafío*, *La moza del cántaro*, *Los Tellos (segunda parte)*, *Por la puente Juana*, *El premio del bien hablar* o *El castigo sin venganza*, entre otras. A veces se trata de obras antiguas del fénix, como *El rey Bamba* o *Las pobrezas de Reinaldos*<sup>97</sup>. Algunas sabemos que se representaron más de una vez, y podemos intuir por ello que fueron gratas en

<sup>96</sup> Las que tenemos registradas como representadas en 1635 son: *Las bazarrias de Belisa*, *Los ruiseñores* (o *No todo son ruiseñores*), *Amar, servir y esperar*, *Por la puente Juana*, *El amor enamorado*, *El castigo sin venganza* y *Si no vieran las mujeres*. Sólo las tres últimas fueron representadas después de la muerte de Lope.

<sup>97</sup> Respecto a la reposición de obras antiguas de Lope y su éxito, aun en sus últimos años en los corrales, el propio dramaturgo ofrece un testimonio en una de sus cartas a Sessa, de 4 de septiembre de 1633, al ponderar el valor de la compañía de Manuel Vallejo, que había sido capaz de hacer durar quince días en el corral dos comedias suyas “de ha ahora treinta años” (*Epistolario*, IV, p. 151). Por otro lado, la obra de Lope sobre la muerte del rey de Suecia, representada en 1633, a la que he aludido antes, fue representada más de diez veces, como testimonia la documentación italiana que se refiere al gran éxito que obtuvo (Ferrer Valls, 2012, pp. 55-58). Son dos indicios relevantes del número de representaciones en que se cifraba el éxito de una comedia en los corrales de Madrid, según los parámetros de la época.



palacio: por ejemplo *El labrador venturoso* se representó tres veces entre 1622 y 1623, *El abanillo* se representó en 1623 y de nuevo en 1626; *¡Ay verdades que en amor!*, en 1626 y de nuevo al año siguiente; y *Por la puente Juana*, se representó tres veces, en 1625, en 1627 y en 1635. He de señalar que la repetición de títulos ya representados en palacio no era lo más habitual, a juzgar por los datos que ofrece la documentación con la que contamos.

En conclusión, no tenemos por qué no creer a Lope cuando se refiere a su falta de recompensa en palacio y por mano del monarca, y expresa su pesar al verse alejado del círculo de artistas protegidos en la corte, porque además otros testimonios avalan las razones en que se funda ese sentimiento, por mucho que sus quejas y lamentos pudieran ser exagerados. Pero al mismo tiempo, las obras de Lope, a tenor de los datos que tenemos, se continuaban representando en los corrales y eran vistas como particulares en la corte de un modo significativo, es decir, seguían teniendo demanda. Por ello cobran pleno sentido las palabras pronunciadas por Bato/Lope en la última de sus obras escritas para palacio *El amor enamorado*, porque expresan el sentimiento que padecía el autor de marginación respecto la corte, pero también la conciencia de la alabanza que su obra provocaba, a pesar de algún sentido fracaso confesado por él mismo en los últimos años. Una alabanza o un interés por su obra dramática que el análisis de los datos parece corroborar. Por eso Lope por boca de Bato podía expresar esta paradoja, con la que iniciaba la segunda parte de mi trabajo: “Oh, tiempo, no sé por quién / eres a mi premio ingrato; / todos alaban a Bato, / pero nadie le hace bien”.

## Referencias bibliográficas

- ALENTA Y MIRA, Jenaro, «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», en *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, pp. 226-239, 366-391, 576-590 y 669-684; IV, 1917, pp. 224-241, 350-376, 494-516 y 643-663; V, 1918, pp. 97-112, 214-222, 365-383, 492-505 y 668-678; VI, 1919, pp. 441-454 y 755-773; VII, 1920, pp. 496-512 y 663-674; VIII, 1921, pp. 94-108 y 264-278; IX, 1922, pp. 271-284, 387-403, 488-499 y 666-682; X, 1923, pp. 224-239.
- ARTEAGA, Joaquín, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*, Madrid, BNE, Ms. 14.698.
- ARTELOPE, véase Oleza *et al.*
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de M. Rivedeneyra, 1860. Edición facsimilar, Londres, Tamesis Books, 1968.

- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XII-XX de Lope de Vega*, Gráficas Soler, Estudios de Hispanófila 32, Valencia, 1975.
- CATCOM, véase Ferrer Valls *et al.*
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols., Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliére, 1911, 2 vols., tomo 1, pp. CLVII-CLXIII [edición facsímil, con estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000].
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Catálogo descriptivo de la gran colección de «Comedias escogidas» que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704, Madrid*, Tipografía de Archivos, 1932.
- D'ARTOIS, Florence, «Hacia un patrón de lectura genérico de las partes de comedias: tragedias y tragicomedias en la *Partes XVI y XX* de Lope de Vega», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Bellaterra, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 285-322.
- DIXON, Victor, «El post-Lope: *La noche de San Juan* metacomedia urbana para palacio», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 61-83.
- DICAT, véase Ferrer Valls *et al.*
- ESQUERDO, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 429-530.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.706.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Los textos de la *Segunda parte* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 127-150.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.
- FERRER VALLS, Teresa, «*El vellocino de oro y El amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*, ed. J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 49-63.

- FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008. Base de Datos en DVD.
- FERRER VALLS, Teresa *et al.*, *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral*.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario de Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 40-62.
- FERRER VALLS, Teresa, «El *Diálogo militar a honor del Marqués de Espínola*: Lope de Vega y el afán de proyección social », 2013, en prensa.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Theatro hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*, Tesis doctoral, Valencia, 2009.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, en prensa.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Lope, la corte y los “pájaros nuevos”», *Anuario de Lope de Vega*, 9, 2002, pp. 139-62
- GREER, Margaret R. *et al.*, *Manos teatrales. Base de datos de manuscritos teatrales*.
- KENNEDY, Ruth L., «A reappraisal for Tirso's relations to Lope and his theatre», *Bulletin of the Comediantes*, 17, 2, 1965, pp. 23-34.
- MANOS TEATRALES, véase Greer, Margaret R.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de A. de Mora, 1735.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo VI, Madrid, Victoriano Suárez, 1927.
- MÉRIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Édouard Privat-Auguste Picard, 1913.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.

- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, ed. Robert Lauer y Henry W. Sullivan, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 460-473.
- OLEZA, Joan *et al.*, *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*.
- PROFETI, Maria Grazia, *La collezione "Diferentes autores"*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- PROFETI, Maria Grazia, «El ultimo Lope», en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, FUE, 2002, 2 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amor enamorado*, ed. Eleonora Ioppoli, Florencia, Alinea Editrice, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Diálogo militar a honor del excelentísimo marqués Espínola*, ed. M. Menéndez y Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, XXVIII, Atlas (BAE, 233), Madrid, 1970, pp. 347-359. Primera ed. en *Obras de Lope de Vega*, XXIII, Madrid, RAE, 1902.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de San Juan*, ed. Anita K. Stoll, Florencia, Alinea Editrice, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. M. Grazia Profeti, Florencia, Alinea Editrice, 1999.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. M. Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.