

## ***Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación.***

**Teresa Ferrer Valls**  
**Universitat de València**

Lope de Vega es un caso extremo de autor en el que vida y obra se interfieren hasta tal punto que la crítica ha llegado a ordenar su producción poética en función de sus ciclos vitales y amorosos. En primera persona, o bajo el velo de sus máscaras literarias, como la más conocida, la del pastor Belardo, Lope utilizó abiertamente su obra literaria para justificarse, para construirse una imagen como poeta, para defenderse de sus enemigos literarios, para exorcizar sus fantasmas, sus amores y sus odios, o para halagar a los grandes dentro de su anhelada pretensión por obtener el mecenazgo nobiliario y aun el mecenazgo real, obsesión que marcó de manera decisiva los últimos años de su vida, los que se integran en lo que J. M. Rozas llamó el «ciclo de *senectute*».<sup>1</sup> Además resulta un caso excepcional de autor en extenso, que cultivó prácticamente todos los géneros literarios de su época, en verso y prosa (a excepción, significativamente, de la novela picaresca). Sin embargo, la mayor fama entre sus contemporáneos la alcanzó gracias a su producción dramática, con la que, según el conocido juicio de Cervantes, manifestado en el Prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), el «monstruo de naturaleza [...] alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes» (*Teatro completo*, 10).

A pesar de ello, la relación mantenida con su propia creación dramática fue una relación conflictiva, que se movió entre los extremos del amor y del odio, del orgullo por lo creado y de su negación. Al igual que Cervantes quien, aunque reconocido entre sus contemporáneos por su famosa novela el *Quijote*, no dejó de manifestar, sin embargo, su amargura y aun su frustración por no sentirse aplaudido como dramaturgo, y veía con admiración los logros conseguidos por el «fénix de los ingenios», como llamaron a Lope sus contemporáneos, del mismo modo Lope de Vega consideró siempre su obra dramática, o al menos la mayor parte de ella, como fruto de la

---

<sup>1</sup> Véanse, reunidos póstumamente, los varios trabajos de Rozas (1990). Puede verse ahora una visión abarcadora sobre la poesía del autor en Pedraza Jiménez (2003). Sobre la cuestión del mecenazgo y la manera en que pudo marcar algunos géneros de su producción dramática, como el de la comedia genealógica, he tratado también, especialmente en Ferrer Valls (1998, 2001). En cuanto al presente artículo, forma parte de mi investigación vinculada al proyecto «Diccionario de argumentos y motivos del teatro de Lope de Vega», financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BFF 2000-1292), y dirigido por el Dr. Joan Oleza.

necesidad —«poeta *de pane lucrando*», se confesaba en carta al Conde Lemos<sup>2</sup>—, y aun cuando la realidad de su éxito viniera a imponérsele, y con ella el orgullo y la defensa de su creación y de la dignidad de la «comedia», no por ello dejó de manifestar en reiteradas ocasiones su disculpa, al menos en la teoría, por la práctica de un género de literatura que, sometido a la ley de la oferta y la demanda, consideraba humilde, frente a una literatura que consideraba artísticamente más culta, y en la que no dejó tampoco de intentar demostrar sus habilidades (*La dragontea*, *La hermosura de Angélica*, *Jerusalén conquistada*, *Corona trágica*...). Buen conocedor de las contradicciones humanas, y buen exponente de muchas de ellas, aunque no siempre se las reconociese, Lope se refería en la dedicatoria de *El desconfiado*, publicada en la *Parte XIII* (1620), al deseo, inherente al ser humano, de ser hábil y admirado en aquello para lo que no siempre uno está mejor dotado:

Pero es gracia de algunos músicos que rogándoles que canten (que lo saben hacer), dicen que, si hubiera espadas, se holgaran de esgrimir, y pidiendo al que esgrime bien que tome la espada, dice que, si hubiera un instrumento se holgara de que le oyeran cantar; extraña ambición de fama de lo que un hombre no sabe, que de lo que sabe ya le parece que la tiene (*Dedicatorias*, 61).<sup>3</sup>

En el proceso en el que se vio envuelto en 1588, acusado por haber difundido libelos contra su ex amante Elena Osorio, hija del conocido director teatral Jerónimo Velázquez, proceso que lo llevaría a varios años de destierro de la corte, Lope al ser interrogado por su relación con directores y compañías teatrales, ya intentaba minimizar su imagen como poeta dramático y, sobre todo, como profesional, presentándose como un *dilettante* del teatro, que escribía por pasatiempo y daba graciosamente sus obras a los directores para su representación, siendo probablemente lo cierto que el teatro ya había empezado a convertirse para Lope en una fuente de ingresos, fuente que le

---

<sup>2</sup> La carta de Lope de Vega al Conde de Lemos está fechada en Madrid, el 6 de mayo de 1620, y en ella el poeta alude a un donativo que el duque de Osuna le había enviado y que le había permitido durante un año remitir el ritmo de su producción, dramática se entiende, que era la que fundamentalmente lo sustentaba: «Yo he estado un año sin ser poeta *de pane lucrando*: milagro del señor Duque de Osuna, que me envió quinientos escudos desde Nápoles, que ayudados de mi beneficio [eclesiástico], pusieron la olla a estos muchachos» (*Epistolario*, IV, 54).

<sup>3</sup> Las citas que proceden de las dedicatorias incluidas por Lope en algunas *Partes* de sus comedias, las hago a partir de Lope de Vega, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX*, edición de Case (1975), citada en adelante, en el texto de mi artículo, como *Dedicatorias*.

permitió precisamente sobrevivir durante su estancia en Valencia con motivo de su destierro, ciudad a la que sabemos que los «autores» enviaban a comprar sus comedias. Así se recoge en el proceso su testimonio, fechado en Madrid, el 9 de enero de 1588:

Preguntado si es verdad que este confesante trata en hacer y hace comedias, y las ha hecho y dado algunas a algunos autores de hacer comedias, dixo que tratar no trata en ellas, pero que por su entretenimiento las hace como otros muchos caballeros de esta corte, como son Luis de Vargas y Miguel Rebellas, y otros que por su entretenimiento gustan hacerlas, y que es verdad que ha hecho algunas y las ha dado a Velázquez, autor de comedias, y otros autores para que las representen (Tomillo y Pérez Pastor, 1901, 47).<sup>4</sup>

Pieza clave para entender la conflictiva relación que mantuvo con su propia obra dramática es el *Arte nuevo*, que publicó en 1609. El poema es una defensa en toda regla de su modo de hacer teatro frente a aquellos que lo acusaban de escribir al margen de las reglas clásicas («que lo que a mi me daña en esta parte / es haberlas escrito [las comedias] sin el arte», vv. 15-16).<sup>5</sup> Se trata de una defensa en la teoría, puesto que en la práctica el éxito de público de su teatro era innegable. Lope despliega con fina ironía, en un poema de tan sólo 389 versos —que no tiene, por tanto, el carácter de un tratado de preceptiva—, toda una estrategia de autoacusación primero, y de abierta defensa después. En descargo suyo insiste en no haber abierto este camino, que abrieron otros antes que él, y que le conduce en la práctica a encerrar «los preceptos con seis llaves» (v. 41) a la hora de escribir una comedia; se acusa de «bárbaro» (vv. 39, 363), no por desconocimiento de los preceptos, sino por seguir «el vulgar aplauso» (v. 46); y llega a adoptar un tono cínico al referirse al teatro como negocio: «que, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48). En su defensa introduce la noción de tiempo histórico que convierte los preceptos clásicos no en algo inamovible, sino en principios de creación relativos y, sobre todo, sometidos inevitablemente por el paso del tiempo a los gustos del público. En una época en que el teatro tiene sentido como representación, antes que como texto para ser leído, Lope, quien en múltiples ocasiones confesó no haber escrito su teatro para la imprenta, sino

---

<sup>4</sup> El término «autor» significa, en la terminología teatral de la época, «director de compañía». Jerónimo Velázquez era uno de los más afamados directores del momento.

<sup>5</sup> Todas las citas del *Arte nuevo* proceden de la edición de Rozas (1976, 181-94). Para facilitar la localización de las citas, indico en el texto del artículo los números de versos.

para los escenarios, afirma el éxito de público como máximo argumento en su defensa, en su caso respaldado por el elevado número de obras escritas, que además habían sido representadas, como con admiración señalaba Cervantes: «y todas, que es una de las mayores cosa que puede decirse, las ha visto representar o oído decir por lo menos que se han representado» (*Teatro completo*, 10).

Lope, tras varios rodeos y maniobras de autoacusación y autodefensa, con la solidez argumental que le otorga el respaldo de su obra, acabará proclamando sin ambages el valor de su creación:

Mas ninguno de todos llamar puedo  
más bárbaro que yo, pues contra el arte  
me atrevo a dar preceptos, y me dejo  
llevar de la vulgar corriente [...]  
pero, ¿qué puedo hacer, si tengo escritas,  
con una que he acabado esta semana,  
cuatrocientas y ochenta y tres comedias? [...]  
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco  
que, aunque fueran mejor de otra manera,  
no tuvieran el gusto que han tenido,  
porque a veces lo que es contra lo justo,  
por la misma razón deleita el gusto (vv. 362-376).

A pesar de su orgullosa afirmación, y del gesto decidido de reconocimiento hacia su propio teatro, el *Arte nuevo* surge como una estrategia de defensa a la que Lope se vio obligado por las circunstancias, ya que no nació de la propia iniciativa, sino a instancias de la Academia literaria de Madrid, cuyos miembros lo empujaron a defenderse en el contexto de una de las sesiones académicas, para la que Lope habría preparado en breve tiempo el poema. Se trata de una obra que fue motivada, pues, por las circunstancias, pero que de algún modo obligó al dramaturgo a fijar su pensamiento y se convirtió en un manifiesto a favor del nuevo teatro, adaptado a los nuevos gustos y al reflejo de una realidad cuya sustancia pocas veces se podía estrechar en los límites de la tragedia o de la comedia, siendo por esencia tragicocómica. Se trata de una obra, también, en la que se percibe ese doble sentimiento de orgullo y a ratos de malestar, que le podía producir su creación dramática.

Ya unos años antes de la publicación del *Arte nuevo* Lope había empezado a manifestar su preocupación por la reivindicación de su obra dramática, preocupación que se pone de manifiesto desde la edición de *El peregrino en su patria* (1604), escrita en la estela de la novela bizantina de aventuras y peregrinajes, pero en la que Lope aprovecha para incluir su primera lista de obras dramáticas reconocidas, saliendo al paso de la edición de obras dramáticas espurias:

así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición [...] que no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, y para que las conozcan me ha parecido acertado poner aquí los suyos.. [...] Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quién también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco. Y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles (408, 411).

Con orgullo se refiere a la vastedad de la producción dramática por él escrita hasta ese momento:

[...] que ducientas y treinta comedias<sup>6</sup> a doce pliegos y más, de escritura son cinco mil y ciento sesenta hojas de versos, que a no las haber visto públicamente todos, no me atreviera a escribirlo, sin muchas de que no me acuerdo (411-12).

Y se defiende, al paso, de sus detractores;

Pues ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en un verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere escurecer los inmensos trabajos ajenos de que por dicha, en acabando de imitar, murmura? Dicen que mucho, luego malo, y que aquello poco es para eternos siglos, como dijo aquel poeta que en tres días había compuesto tres versos. A tan falso

---

<sup>6</sup> En la primera lista de *El peregrino* Lope ofrece, en realidad, los títulos de doscientas diecinueve de sus comedias.

argumento respondan los teólogos, los letrados, los filósofos que escribieron tan innumerables sumas, que Dios crió tierras fértiles y estériles (412).

Lope plantea ya en estas páginas de *El peregrino*, algunos de los temas que se harán recurrentes en la defensa y justificación de su propio teatro: la crítica a los que se aprovechan de su fama, atribuyéndole comedias que no son suyas, o publicando sus escritos, pero ya estragados, adulterados por sucesivas copias e intervenciones ajenas; la evidencia de su fertilidad como poeta dramático; o la consideración de su modo de hacer teatro contra las reglas del arte antiguo como la prosecución y perfeccionamiento de un camino abierto antes por otros. Sin embargo, y a pesar de esta preocupación, manifiesta ya en 1604, por diferentes aspectos de su obra dramática, y por la misma pervivencia depurada de la misma, Lope sintomáticamente no tomaría hasta años más tarde las riendas de la publicación de sus comedias, empezando antes por hacer imprimir parte de su obra poética y su prosa (la publicación de *La dragontea* y de *La Arcadia* data de 1598, *El Isidro* de 1599, *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* de 1602, la *Segunda parte de las Rimas* y *El peregrino* de 1604...).

En la época, como es sabido, las obras dramáticas solían agruparse en las llamadas *Partes*. Pues bien, en lo que toca a su teatro no es hasta la *Parte IX* (1617) de sus comedias cuando Lope empieza abiertamente a tomar en sus manos las riendas de la publicación de sus obras dramáticas, trabajo que se vería truncado por la prohibición de imprimir comedias que estuvo en vigor entre 1625-34, pero al que Lope volvió a aplicarse de inmediato cuando se levantó dicha prohibición, señal de la importancia que en los últimos años de su vida siguió dando a la publicación de sus textos dramáticos. No obstante, la muerte, que le sobrevino en 1635, haría que la *Parte XXI* y la *Parte XXII*, preparadas después de alzada la prohibición, fuesen publicadas ya póstumamente en el mismo año de su muerte (Moll, 1992).

Aunque la primera *Parte*, pues, en cuya edición Lope participó declaradamente no vio la luz hasta 1617, es posible que el dramaturgo colaborase en la sombra en la publicación de alguna de las *Partes* anteriores de sus comedias. Al menos parece probable que lo hiciera en la *Parte IV* (publicada en 1614) que editó su amigo el director teatral Gaspar de Porres, con una dedicatoria precisamente al protector de Lope, el duque de Sessa, y con un prólogo que, aunque firmado por Porres, según todos los indicios fue escrito por el propio dramaturgo (Dixon, 1996, 49). En este prólogo, por

boca del amigo, Lope utiliza los consabidos argumentos en defensa de su obra, y en contra de quienes la falsifican:

Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor deste libro, imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros, que por sus particulares intereses imprimen, o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado por el amor, y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales [...] Aquí pues vera el Lector en estas doce Comedias muchas cosas sentenciosas y graves, y muchas aguda y sutilmente dichas, que aunque es verdad que su autor nunca las hizo para imprimirlas y muchas dellas en menos tiempo del que fuera necessario por el poco que para estudiarlas les quedaba a sus dueños, no se deja con todo eso de conocer la fertilidad de su riquísima vena, tan conocida a todos que lo que el cielo le dio natural, no pienso que haya tan deslumbrada malicia que lo niegue del arte de las Comedias, digo de los preceptos dél, que en España no se guarda. Remito a los quejosos, al que el escribió para su defensa en la Academia de Madrid, que anda impresso en sus *Rimas*; porque ya pocos deben de ser los escrupulosos, a quien no conste que no hay en España más preceptos, ni leyes para las comedias, que satisfacer al vulgo. Máxima que no desagradó a Aristóteles quando dijo, que el Poeta de la fábula había conseguido el fin si con ella conseguía el gusto de los oyentes, &c. (TESO).<sup>7</sup>

A pesar de que Lope participó en la sombra en la edición de la *Parte IV* (1614), nominalmente publicada por su amigo Porres, no se decidió hasta 1617, con la *Parte IX*, a empezar a editar su teatro en primera persona (cuando ya llevaba años, sin embargo,

---

<sup>7</sup> Cito los Prólogos de las *Partes*, así como las dedicatorias preliminares de una *Parte* completa, por la base de datos *Teatro Español del Siglo de Oro* (1997), en CD-ROM, que en adelante aparece en mi artículo bajo las siglas TESO. Dado el objeto de mi trabajo, para el que debía consultar todos los prólogos y preliminares de las *Partes* de comedias de Lope de Vega, me ha resultado de gran comodidad la utilización de esta base de datos que me ha permitido encontrar reunidos los textos que me interesaban. He de advertir, sin embargo, que cuando cito de esta fuente, modernizo la ortografía, acentúo y puntúo, según las convenciones modernas, respeto algunos fenómenos de época (reducciones de grupos consonánticos, vacilaciones de timbre vocálico, contracciones como *dello, desta...*) y corrijo algunas erratas, y algunos errores evidentes de transcripción, para facilitar la lectura. Las citas procedentes de las dedicatorias de cada una de las comedias incluidas en *Partes*, sin embargo, las seguiré haciendo, como hasta ahora, a partir de la edición de Case, que cito como *Dedicatorias*.

publicando su poesía y su prosa). Ya en nombre propio, sin ocultarse, confiesa en el Prólogo de la *Parte IX* que lo hace impelido por su orgullo de autor y la necesidad de ofrecer limpias sus comedias, aunque reconoce no haberlas escrito pensando en su publicación:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud, y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales: que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses (TESO).

A partir del momento en que Lope inicia la publicación de su teatro, convertirá los prólogos de las *Partes* que va editando, así como las dedicatorias que empieza a incluir al frente de cada una de sus comedias a partir de la *Parte XIII* (1620), en una apología de su propia obra dramática, que, de manera coherente, establece a partir de varios frentes. En buena parte de esos prólogos el autor utiliza la figura alegórica del Teatro para vehicular sus ideas sobre él mismo, sobre su obra, y sus preocupaciones del momento en materia teatral. El más importante de esos frentes tiene que ver con el reconocimiento del valor de su propia obra, que subyace ya en el gesto de la publicación de la misma, aun no habiéndola pensado originalmente para ser difundida a través de la imprenta, pero que se manifiesta abiertamente en las reiteradas denuncias que va vertiendo sobre aquellos que le usurpan el nombre, poniéndolo al frente de comedias nunca imaginadas por él, o de textos que, aunque originariamente suyos, se han visto devaluados por intervenciones ajenas. Así en la *Parte XI* (1618), por boca del Teatro, asegura al Lector:

Éstas que aquí te presento, puedo afirmar como testigo de vista, que son las mismas que en mi se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor, y trecientos del que dice que de verlas en mí las toma de memoria, y las vende a estos hombres que, sin licencia del Supremo Consejo, las venden con rétulos públicos en afrenta de los ingenios que las



escriben [...] Leerlas puedes seguramente, que son de los borradores de Lope, y no de la pepitoria poética destes zánganos (TESO).

Es la preocupación más constante del autor a lo largo de los años, manifestada en muchos lugares de su obra, y todavía presente en los últimos años de su vida. Así, en el Prólogo de *La Dorotea*,<sup>8</sup> que vio la luz en 1632, el dramaturgo expresaba su disgusto porque publicasen bajo su nombre «comedias de hombres ignorantes que él jamás vio ni imaginó, que es harta lástima y poca conciencia quitarle la opinión con desatinos» (54-55), y en *La Égloga a Claudio*, redactada probablemente a comienzos del mismo año, se lamentaba:

Mas ha llegado, Claudio, la codicia  
a imprimir con mi nombre las ajenas,  
de mil errores llenas;  
¡oh ignorancia, oh malicia!,  
y aunque esto siento más, menos condeno  
algunas mías con el nombre ajeno (*Rimas...*, 714-15).

Para entender en su justa medida las quejas de Lope hay que tener en cuenta las condiciones de transmisión de la producción teatral en la época. El dramaturgo vendía sus obras manuscritas a los directores teatrales, que pasaban a ser dueños de ellas, y a la hora de representarlas podían introducir cualquier cambio, incluso alargar o abreviar el texto en función de las necesidades de la compañía y las circunstancias de la representación. Además, el director podía sacar traslados o copias de las mismas, que podía vender, cuando ya las había utilizado para la representación, a otros directores como comedias viejas, o a los impresores. Las sucesivas intervenciones de copistas y adaptadores podían llegar a desfigurar bastante el texto original. A ello se suma la práctica, denunciada en varias ocasiones por Lope, de tomar de memoria sus versos para sacar manuscritos y venderlos, como denuncia en el Prólogo del Teatro a los Lectores, incluido en la *Parte XI*:

---

<sup>8</sup> El prólogo, aunque bajo otra firma, fue escrito, como ya señaló Morby al editar esta obra, por el propio Lope de Vega (*La Dorotea*, 50, n. 8).

la necesidad del comer enseñó a hablar los papagayos, voltear las monas, bailar las mujeres, y volar los hombres [...], y así no me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto, se vayan a su casa, y por los mismos pasos la escriban de los suyos, y la vendan con el título y nombre de su autor, siendo todas disparates e ignorancia (TESO).

Una vez fuera de sus manos, al dramaturgo le quedaba poco margen de maniobra para el control de su propia obra, máxime si además, como se deduce de algunas de las manifestaciones de Lope, no siempre conservaba copia de los originales, que había vendido a los directores, como pone de manifiesto el interesante Prólogo al Lector de la *Parte XVII*, publicada en 1621, por medio del cual Lope expresa el enfrentamiento de intereses entre directores y dramaturgos por la propiedad de las comedias tras su venta, y la problemática derivada de la multiplicación de copias:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen [las comedias] por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias. Vencieron probando que, una vez pagados los ingenios [por los *autores*, se entiende] del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas; y así se determinaron a pedirles [los ingenios] que se las dejasen corregir y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos (TESO).

Lope concluye, pues, haciendo una propuesta ideal: dado que es inevitable que las comedias lleguen a manos de los mercaderes de libros, a través de ventas incontroladas de textos no siempre óptimos, el poeta debe tener la opción de revisarlas, puesto que para la conservación de los textos «el menor daño es imprimirlas». Pero el problema se incrementa, en su caso, porque Lope confiesa en este mismo Prólogo no haber guardado copias de los originales: «que no ha de andar el poeta guardándose las, y más quien les da su mismo original [a los *autores*], y en su vida le quedó traslado» (TESO).<sup>9</sup> Ya años

---

<sup>9</sup> De las afirmaciones de Lope se deduce que, en general, no solía conservar copias en limpio de sus obras, aunque entra dentro de lo posible que, en algún caso, conservase borradores. Montesinos, al enfrentarse a esta cuestión, tras analizar varios autógrafos de Lope, concluía que, dada la premura con que a veces tenía que escribir, y el modo bastante limpio de producir sus textos, era probable que, en la mayor parte de los casos no conservase nada, véase su edición de Lope de Vega, *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero* (1929, 139-62). En el mismo sentido también véanse los artículos de Dixon (1996, 1997).

antes, su amigo el director Gaspar de Porres, al editar *la Parte IV* de las comedias de Lope, en el Prólogo afirmaba haberse decidido «a dar luz a estas doce, que yo tuve originales» (TESO). El propio dramaturgo, en la dedicatoria de la *Parte IX* (1617) al Duque de Sessa, su mecenas, y gran coleccionista de sus obras, reconocía no tener copias ni originales de sus obras al afirmar: «de los papeles que Vuestra Excelencia tiene míos, saqué estas doce comedias, que le restituyo impresas» (TESO). Precisamente en una carta al Duque de Sessa, fechada este mismo año de 1617, cuando preparaba la publicación de la *Parte IX*, Lope dejaba también testimonio de sus esfuerzos por recuperar originales o copias para la impresión de sus comedias<sup>10</sup>. De afirmaciones como éstas se deduce que lo habitual era que el dramaturgo no guardase copias de sus comedias, y en la misma línea apuntan las declaraciones de Lope vertidas en algunas dedicatorias, como la de *La francesilla*, en la que reconocía: «Corregíla lo mejor que pude. Dichoso yo si tantas como se han impreso hubiera corregido; y las faltas que hallare divida por la mitad en el *autor* y el tiempo» (*Dedicatorias*, 72). Y sobre la misma idea abunda en la dedicatoria de *El dómine Lucas*:

halléla en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla, y bien o mal, sale a la luz (*Dedicatorias*, 172).

A la hora de tomar las riendas de la publicación de sus comedias, Lope se ve obligado, pues, a recuperar originales de amigos y directores, y a veces lo que puede recuperar son copias, y aun copias estragadas, como le ocurrió con *La dama boba*. Lope se lamenta del estado en que vuelven a sus manos estas copias «porque —como se queja en la dedicatoria de *Los muertos vivos*, publicada en *Parte XVII* (1621)—, no hay cortesana que haya corrido a Italia, las Indias y la casa de la Meca, que vuelva tan desfigurada como una pobre comedia» (*Dedicatorias*, 170). En el Prólogo de la *Parte*

---

Algo sobre esta cuestión he tocado también en mi edición de *La viuda valenciana* de Lope de Vega (2001, 65-69).

<sup>10</sup> En esta carta se refiere a *La dama boba*, afirmando «yo la ymprimí por una copia, firmándola de mi nombre», o alude a la comedia de *San Segundo* que se encontraba «en poder de [Cristóbal] Ortiz», autor teatral, informando al duque «yo la pediré oy», al mismo tiempo que solicita su auxilio: «pasemos adelante con la ynpressión; fio de la generosidad de Vexc<sup>a</sup> será servido desta deffensa de mi opinión», *Epistolario*, III, 308; y véanse, para la cuestión de la participación de Lope en la publicación de las *Partes*, y en particular para los problemas de transmisión de *La dama boba*, Dixon (1996, 1997).

XV (1621), a través de la figura del Teatro manifiesta una vez más su deseo de «dar a luz las [comedias] que le vienen a las manos, o a los pies, pidiéndole remedio», pero también su desesperación: «Él hace lo que puede por ellas —dice por boca del Teatro, refiriéndose a sí mismo—, mas puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera, que reducirlas a su primera forma es imposible» (TESO). La imagen del padre que recupera a su hijos descarriados, le sirve en alguna ocasión para expresar su sentimiento de amor a su propia creación, como cuando confiesa en la dedicatoria de *Santiago el verde*, publicada en la *Parte XIII* (1620): «Mis comedias andaban tan perdidas que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestir las de nuevo» (*Dedicatorias*, 71). Pero al mismo tiempo para expresar su sentimiento de impotencia, como expresa poco tiempo después en la dedicatoria de *Los muertos vivos*, publicada en la *Parte XVII* (1621): «he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo pródigos, porque ni puedo vestirlos ni negarlos» (*Dedicatorias*, 170).

A la hora de decidir imprimir su teatro, Lope se embarca, pues, en un proyecto complicado, en el que se sentirá víctima muchas veces de esa fertilidad de la que, por otro lado, tanto se enorgullecía<sup>11</sup>. Lope se mueve entre el deseo de publicar su obra y el desaliento: «yo quisiera librarme —escribe en el prólogo de la *Parte XIII* (1620)— deste cuidado de darlas a la luz, pero no puedo, pues las imprimen con mi nombre». Dos años más tarde, en el Prólogo de la *Parte XVIII* (1622), su amigo Sebastián Francisco de Medrano daba cuenta de la dificultad de su empresa: «le he visto con ánimo de no proseguirlas ocupando en estudios de más consideración el tiempo que le cuesta el corregirlas [...] que no de todas ellas se hallan los originales» (TESO).

A todas luces las palabras del amigo testimonian un momento de desaliento del dramaturgo, pero no un propósito firme, y la prueba es que cuando se inicia la prohibición de imprimir comedias, en 1625, Lope se lamentará de ello en carta privada al Duque de Sessa<sup>12</sup>. Sin embargo, las palabras del amigo al referirse al supuesto deseo del dramaturgo de dedicar sus esfuerzos a «estudios de más consideración» muestran la otra cara de esa relación conflictiva del dramaturgo con su obra dramática, la de la

---

<sup>11</sup> Con mucha exageración, en el Prólogo de la *Parte XI* (1618), afirmaba Lope que sus comedias llegaban a ochocientas, y en el Prólogo de la *Parte XV* (1620) las cifraba en novecientas veintisiete, véanse ambos en TESO. En la dedicatoria de *El verdadero amante* a su hijo Lopito, en la *Parte XIV* (1620), afirmaba haber escrito novecientas comedias (*Dedicatorias*, 105); y hacia el final de su vida, en la *Égloga a Claudio* (1632), ya fantaseaba con la cifra de mil quinientas (Lope de Vega, *Rimas...*, 713).

<sup>12</sup> Se trata de una carta, fechada en 1628, durante la prohibición, en la que Lope escribe en referencia a la impresión de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón: «Las *Comedias* de Alarcón han salido ympresas; sólo para mí no ay licencia» (*Epistolario*, IV, 131). En realidad Alarcón pudo sortear la prohibición porque para la publicación de sus comedias poseía licencias de impresión anteriores a la entrada en vigor de la misma.

renuncia. Es cierto que Lope hizo muchas veces defensa del teatro en general y, en consecuencia, del suyo en particular. Sin salir del marco de los Prólogos de las *Partes*, podemos espigar tres de los argumentos básicos en que se funda su defensa del teatro: desde el punto de vista moral, el dramaturgo defiende la comedia a pesar de que «algunos rígidos Catones, mal afectos a oírlos, rehúsen su lección y desestimen su estudio» (*Parte XIII*, 1620); también reivindica en múltiples ocasiones la función social del teatro para la «República», sobre todo a través de la dramatización de la historia: «pues por lo menos dellos [de los poetas] y de mí [del teatro] se sacan tantos ejemplos con que venimos a ser de tan grande importancia a la República, sin apurar las historias los tiempos, los reyes y los sucesos» (*Parte XIV*, 1620); y, finalmente, acabará proclamando su dignidad literaria, alegando en su favor autoridades clásicas: «Toda la poesía antigua es opinión de Ateneo, que se dividía en Scénica y Lírica, luego digna de más estimación que algunos piensan» (*Parte XIV*, 1620).<sup>13</sup>

A pesar de esta defensa general del teatro, son muchas las veces también en que Lope se disculpa en sus dedicatorias por no ofrecer obra de mayor dignidad que una comedia, con fórmulas siempre similares («no tengo en esta ocasión materia más digna..», «no pudiendo en esta ocasión cosas más dignas...»), fórmulas que no por tópicos dejan de poner de relieve, por momentos, cierto sentimiento de consideración de sus comedias como una parte menor de su poesía, una práctica a la que se había visto obligado por la necesidad.<sup>14</sup> Regodeándose en un tono un tanto canalla, lo proclamaba así en una carta escrita en 1604: «Si allá murmuren de ellos [de mis versos], algunos que digan que los escribo por opinión, desengañeles V. M. y dígales que por dinero» (*Epistolario*, III, 4). Diez años después, en 1615, al disculparse ante el Duque de Sessa

<sup>13</sup> Todas las citas de los Prólogos de estas *Partes* proceden de TESO. La reivindicación del teatro por su función social, y especialmente del drama histórico, la proclamó Lope muchas veces. A través de esta reivindicación Lope no sólo pretendía ofrecer una imagen digna del teatro, sino que también le servía para promocionarse a sí mismo y su conocimiento de la Historia, de cara al puesto de cronista real que anhelaba conseguir. Pueden verse algunas consideraciones sobre esta cuestión en Ferrer Valls (1998, 2001)

<sup>14</sup> Así al dedicar la *Parte X* (1618) al Marqués de Santa Cruz se disculpa: «Algunos podrán culparme de que ofrezco a Vuestra Excelencia fábulas, debiendo a su valor historias», o al dedicar la *Parte XI* a don Bernabé de Vivanco, caballero del hábito de Santiago, de la Cámara de su Majestad le advierte «en tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas» (TESO). Excusas similares se pueden espigar en las dedicatorias de sus comedias: «No tengo en esta ocasión materia digna de su divino ingenio», dedicatoria de *El desconfiado*, en *Parte XIII*, 1620; «yo debiera ofrecer a V. M. sujeto de su calidad», dedicatoria de *Los amantes sin amor*, en *Parte XIV*, 1620; «reciba en su servicio y protección fábula, mientras sale a la luz con su nombre *La filomena*, con más digno estilo de su alto ingenio», dedicatoria de *La villana de Getafe*, en *Parte XIV*, 1620; «No pudiendo es esta ocasión [ofrecer] cosas más dignas», dedicatoria de *Pedro Carbonero*, en *Parte XIV*, 1620; «en tanto que con obras más dignas de su excelente ingenio [...] celebro su ilustre nombre», dedicatoria de *El cuerdo loco*, en *Parte XIV*, 1620; «en tanto que a mayores cosas me da lugar el tiempo», dedicatoria de *Quien más no puede*, en *Parte XVII*, 1621 (Lope de Vega, *Dedicatorias*, 62, 90, 93, 102, 110, 167).

por no haber cumplido el encargo suyo de copiar unos papeles, insistirá en la misma broma amarga: «Mañana me dexarán las Mussas, a que me obliga la pura necesidad, porque en mí no son damas, sino ramerás» (*Epistolario*, III, 199).<sup>15</sup> La idea vuelve a asomar cuando Lope se lamenta de la falta de afición al mecenazgo por parte de los poderosos, esta vez en un tono más serio, como cumple, a la que ya no es una carta privada, sino una dedicatoria —se trata de la dedicatoria de *La madre de la mejor*, publicada en la *Parte XVII*, 1621—, en la que reprocha a la nación española, frente a otras naciones, como Italia y Francia, el poco favor que los «príncipes» dispensan a los «ingenios»:

entre los cuales —escribe— si tuvieran estimación o amparo, he conocido algunos que hubieran ilustrado nuestra nación con la elegancia de sus escritos; con la rudeza de mi ingenio (en mejores años que alcanzaron los pasados versos) hubiera yo intentado alguna cosa digna de más nombre, pero viendo que los más echan por el camino cómico, he seguido con más gusto el agradecimiento provechoso que la opinión dudosa, y como un hombre que sueña, formando conceptos en figuras fantásticas (*Dedicatorias*, 180).

Casi diez años después de publicada esta dedicatoria, en una carta escrita al Duque de Sessa en 1630, cinco años antes de su muerte y cerca de los setenta años de edad, el dramaturgo manifiesta abiertamente su deseo de dejar de escribir para el teatro y la petición al Duque de un puesto de capellán en su casa que le proporcionase «algún moderado salario que con la pensión que tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida». El deseo de abandonar el teatro lo funda en dos argumentos: su edad y su voluntad de ocuparse de cosas más serias: «Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen». Hay, no obstante, otro argumento que no por relegado en la carta debemos considerar de menor fuerza en la toma de esta repentina y fugaz decisión, el empuje del éxito de los dramaturgos más jóvenes:

Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido, o que quieren verdes años, o que no

---

<sup>15</sup> Ya en 1611, cuando se habían prohibido las representaciones por la muerte de Margarita de Austria, Lope se lamentaba de ello: «falta me han de hazer, que al fin socorrían tanta enfermedad como mi casilla padece» (*Epistolario*, III, 65).

quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto (*Epistolario*, IV, 143-144).

Lope venía manifestando su recelo ante la presión de los nuevos dramaturgos desde hacía años, dentro a veces del marco más amplio de su crítica al culteranismo y de su enfrentamiento, bien conocido e historiado, con Góngora y especialmente con sus seguidores (véase el clásico estudio de Orozco, 1973), enfrentamiento que tiene también su manifestación en las críticas que va dosificando en los prólogos en contra de su influencia en la poesía dramática. Ya en el Prólogo de la *Parte XII* (1618), el dramaturgo empieza a lamentarse: «Por acá ya tu sabes mis trabajos [...] por olvidado en algún rincón celestial entre las lunas viejas, que desechan los meses por otras nuevas, como se usa en el mundo, que nadie estima lo que pasa, sino lo que viene» (TESO). En el Prólogo de la *Parte XV* (1620) la manifestación de ese sentimiento se mezcla con el dardo lanzado contra la influencia culterana en el teatro, al presentar las comedias que integran esta *Parte* como escritas «en la lengua que los poetas deste año llaman antigua; caso notable —se burla el dramaturgo— que tengan muchos por bueno aquello solo que no entienden» (TESO). Lope, manifiesta también en esos años, en el Prólogo de la *Parte XVI* (1621) su desagrado por el uso creciente de tramoyas y apariencias en el teatro: «donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres» (TESO). En el Prólogo de la *Parte XIX*, publicada en 1624, Lope imagina una conversación entre el Teatro y un Poeta, quien interrogado por aquel sobre si posee algunas «comedias nuevas», le responde: «Después que se usan las apariencias que ya se llaman tramoyas, no me atrevo a publicarlas [...] Porque cuando veo a todo un pueblo atento a una maroma, por donde llevan una mujer arrastrando, desmayo la imaginación a los concetos y el estudio a las imitaciones» (TESO). Esta crítica la reelaboraría años después en la meditada *Égloga a Claudio*, escrita en 1632, retomando la censura del nuevo teatro, probablemente con Calderón —a quien no alude explícitamente—, como imagen de fondo:

Bien es verdad que temo el lucimiento  
de tantas metafísicas violencias  
fundado en apariencias;  
engaño que hace el viento

(herida la campana) en el oído,  
que parece conceto, y es sonido (*Rimas...*, 716).

Sin embargo, no sólo eran razones estéticas las que movían a Lope a sentirse incómodo ante la presencia de los nuevos dramaturgos, y en la dedicatoria de *El valor de las mujeres*, incluida en la *Parte XVIII* (1623), lo confiesa abiertamente al comparar a los nuevos poetas con los pájaros forasteros que hurtan el sustento a los domésticos: «Al jardinillo quité los pájaros, porque venían los de fuera a hurtarles el sustento, como ahora sucede a muchos poetas» (*Dedicatorias*, 210). Pero una vez más el sentimiento de Lope al verse rechazado por el público, o desplazado por los nuevos dramaturgos, rechazo que probablemente exageraba, se convierte en una defensa decidida de su creación frente a los «noveleros» (es decir, los que siguen siempre las novedades, que es el sentido que aquí tiene la palabra) y los «novatos», a quienes se dirige en el Prólogo de la *Parte XV* (1620), para recordarles que «el que ha tan poco que las escribe, no sea ingrato a lo que en su vida acertara sin esta carta de navegar» (TESO). En tercera persona, por boca del Teatro, Lope expresa en varias ocasiones en los prólogos de las *Partes* de sus comedias, que publica en estos años, la reivindicación de lo que los nuevos dramaturgos le deben: la creación de una verdadera carta de navegar para escribir comedias. Así, en la *Parte XIV* (1620) el Teatro expresa su reconocimiento a Lope:

a quien debo —afirma— sino mis principios, mis aumentos en la lengua de España, facilitando el camino a los demás raros ingenios que me honran con sus escritos y le han seguido; mayores cosas se puede esperar dellos, porque ya es tan fácil escribir una comedia de las que se usan fuera del arte, que no se pueden librar los autores de la importunidad de los poetas (TESO).

La ruptura de los preceptos se convertirá en estos años en piedra angular sobre la que Lope construye, desde la conciencia de su originalidad, su imagen como dramaturgo de su tiempo, frente a aquellos que «por esta o por aquella razón» remiten «la fama a las cenizas», como denuncia en la dedicatoria de *El cardenal de Belén*, incluida en la *Parte XIII*, publicada en 1620 (*Dedicatorias*, 64).<sup>16</sup> Con absoluta

---

<sup>16</sup> En clara alusión a esta cuestión, en *La Dorotea* uno de los personajes reflexiona: «muchas cosas se respetan por antiguas, que no igualan con las que agora vemos»; y se recoge una anécdota atribuida a Miguel Ángel, quien, disgustado por el poco valor que sus contemporáneos otorgaban a sus obras en



conciencia de su valor y desde el orgullo por la obra creada, en el Prólogo de la *Parte XVI* (1620), Lope imagina un diálogo entre un Forastero y el Teatro, quien al ser interrogado por aquél sobre la razón por la que en España «no se guarda el arte», responderá en clara alusión al autor: «El arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas Príncipes, que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos» (TESO).

A pesar de afirmaciones tan rotundas como ésta en favor de la «invención» original, frente a los preceptos, Lope no dejará también de manifestar en estos mismos años su disculpa al dedicar a algunas personas comedias que, en su propia expresión, «no guardan el arte». Así se excusa, por ejemplo, al dedicar *La mal casada* (*Parte XV*, 1621) a don Francisco de la Cueva: «Atrevimiento es grande dar a luz en nombre de V. M. esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito a uso de España» (*Dedicatorias*, 120). Asimismo en la dedicatoria de *Los locos de Valencia* (*Parte XIII*, 1620) pide a su interlocutor «más no la mire con los ojos del arte» (*Dedicatorias*, 68), y en la de *Lo cierto por lo dudoso* (*Parte XX*, 1625) advierte «como en España no tienen [las comedias] preceptos, no ofenderá su grave juicio en todo género de letras» (*Dedicatorias*, 243). Aun en la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer*, publicada en la *Parte XX*, en 1625, Lope siente la necesidad de exculparse, como en el *Arte nuevo* había hecho, de la responsabilidad de haber sido el primero en romper los preceptos (*Dedicatorias*, 256).

Todavía en la *Égloga a Claudio*, especie de balance literario de su trayectoria, que Lope redacta tres años antes de su muerte, vuelve a utilizar los mismos argumentos que tantas veces ya había expuesto en defensa de su teatro, definiéndose como un «gigante» y juzgando «enanos» a aquellos imitadores cuya «vana hipocresía» les llevaba a «hurtar de noche, y murmurar de día»:

Cuando un concepto a todas luces suena,  
lo que ven por sí mismos reconozco;  
pero también conozco  
cuando es la vista ajena;  
que no ha de dar la de un enano asombro,

---

comparación con las de los escultores de la antigüedad, construyó una estatua y la enterró, no sin antes arrancarle un pie. Descubierta al día siguiente por sus conciudadanos y juzgándola una obra maestra de la antigüedad, no atreviéndose nadie por ello a reconstruir el pie que le faltaba, Miguel Ángel hizo traer el pie «y poniéndole a la estatua, les dixo: “Romanos, yo la hice”» (342-43).

si le lleva un gigante sobre el hombro (*Rimas...*, 716-717).

Pero el orgullo de sentirse «gigante», a lomos de su propia creación, se manifiesta una vez más junto al lamento de quien cree haber perdido tiempo empleando su pluma en asuntos humildes, prostituida por la necesidad:

Del vulgo vil solicité la risa,  
siempre ocupado en fábulas de amores [...]  
Hubiera sido yo de algún provecho  
si tuviera mecenas mi fortuna;  
mas fue tan importuna,  
que gobernó mi pluma a mi despecho,  
tanto que sale (¡qué inmortal porfía!)  
a cinco pliegos de mi vida el día.  
Por no faltar a quien mi cuello oprime  
nunca pude ocuparme en cosas serias;  
que en humildes materias  
no hay estilo sublime,  
porque es hacer efímeras poemas  
sellar para romper frágiles nemas (*Rimas...*, 703-704).

Son una vez más, pero ahora ya expresadas con un pie puesto en el estribo, las dos caras de esa relación conflictiva que el autor siempre mantuvo con su propia creación, enamorado de ella, y a la vez avergonzado, al considerarla envilecida por el trato comercial. Fue la gran contradicción de quien un día se definió a sí mismo, no sin amargura, como «poeta de *pane lucrando*».

### **Bibliografía citada**

- CERVANTES, Miguel de, *Teatro completo*, edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- DIXON, Victor, "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias", *Anuario de Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-66.

Teresa Ferrer Valls, "Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación", Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.

\_\_\_\_ "Tres textos tempranos de *La dama boba* de Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega*, III (1997), pp. 51-65.

FERRER VALLS, TERESA, "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 215-31.

\_\_\_\_ "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia", en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, Granada, 5-7 de noviembre de 1999*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.

MOLL, Jaime, "De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, t. III, 2, Madrid, Castalia, 1992.

OROZCO, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

\_\_\_\_ *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, edición a cargo de Jesús Cañas Murillo.

TESO = *Teatro Español del Siglo de Oro*, base de datos en CD-ROM publicada por Chadwyck-Healey España, 1997.

TOMILLO, Atanasio y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901.

VEGA, Lope de, *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, edición y estudio de José F. Montesinos, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929.

\_\_\_\_ *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, edición y estudio crítico de Thomas E. Case, Chapell Hill, Department of Romance Languages-University of North Carolina, *Estudios de Hispanófila*, 32, 1975.

\_\_\_\_ *La Dorotea*, edición e introducción de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1968, 2ª edición revisada.

\_\_\_\_ *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, edición de Agustín González de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols.

Teresa Ferrer Valls, "Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación", Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.

- \_\_\_\_ *El peregrino en su patria*, en Lope de Vega, *Obras Completas. Prosa I. Arcadia*.  
*El peregrino en su patria*, edición de Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Castro, 1997.
- \_\_\_\_ *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- \_\_\_\_ *La viuda valenciana*, introducción y edición de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.