



LOPE Y LA PUBLICACIÓN DE OCHO (O DIEZ)
COMEDIAS EN «OTRA PARTE»...
¿UN PRIMER PROYECTO EDITORIAL
PARA SU TEATRO?

Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universitat de València (España)
daniel.fernandez-rodriguez@uv.es

Recibido: 7 de octubre de 2018
Aceptado: 7 de noviembre de 2018

RESUMEN:

El objeto de estudio del presente artículo son las líneas finales de *El peregrino en su patria* (1604), que han suscitado diversas interpretaciones, pero que no han recibido la atención que merecen por parte de la crítica. Según trataré de argumentar mediante un análisis detenido del texto y su contexto, Lope parece esbozar dos proyectos editoriales de distinta índole, ambos frustrados por el devenir del negocio teatral: la publicación de un volumen con ocho de sus mejores comedias, cifra vinculada a las ocho compañías de título, y la promesa de una segunda parte de su novela bizantina, que incluiría otras dos piezas suyas. El análisis de las obras escogidas demuestra que este primer canon dramático de Lope está regido por los autores de comedias, el gusto de los corrales, los géneros literarios en boga y las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, publicadas en 1603. Por aquel entonces, el teatro era un producto vinculado casi en exclusiva al mundo de las tablas, por lo que la irrupción de las *Seis comedias* bastó para que el poeta trazara las líneas maestras de un primer tanteo editorial como respuesta, pero no para que de veras remara contra viento y marea en el océano del negocio teatral, en cuyo seno el papel de los dramaturgos se limitaba a proporcionar autógrafos a las compañías. Con todo, gracias a esas líneas finales del *Peregrino*, podemos entrever algunas de las estrategias que, años más tarde, sumido ya en una vorágine editorial sin precedentes, desarrollaría en toda su plenitud el Fénix de los Ingenios: selección de un canon personal, reapropiación autorial, recuerdo de los autores de comedias.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 6 (2019): 300-334

PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; *El peregrino en su patria*; proyecto editorial; autores de comedias; canon; reapropiación autorial.

LOPE DE VEGA AND THE PUBLICATION OF EIGHT (OR TEN)
PLAYS «EN OTRA PARTE»...
A FIRST EDITORIAL PROJECT FOR HIS THEATRE?

ABSTRACT:

The aim of this paper is to study the final lines of *El peregrino en su patria* (1604), which have not received the attention that they deserve, although they have given rise to different interpretations. As I will attempt to argue by analysing the text and its context, Lope seems to sketch two editorial projects of distinct nature, both of which were frustrated by the theatre business: the publication of a volume of eight of his best plays, an amount that must be linked to the eight official companies, and the promise of a second part of his Byzantine romance, which would include two other plays. The study of the selected plays proves that the first Lopean dramatic canon is guided by the «autores de comedias», the audience's interest, the most popular literary genres and the *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, published in 1603. At that moment, theatre was a product almost exclusively connected to the stage, so much so that the publication of the *Seis comedias* was enough to stimulate Lope's first sketch of an editorial project, but it didn't lead him to act against the rules of the theatre business, in which playwrights were only supposed to provide manuscripts to the companies. Nevertheless, thanks to the final lines of *El peregrino en su patria*, we are able to glimpse some of the strategies that, years later, immersed in an extraordinary editorial whirlpool, Lope would fully develop: a selection of a personal canon, an authorial reapropriation, and an evocation of the «autores de comedias».

KEYWORDS:

Lope de Vega; *El peregrino en su patria*; Editorial Project; «Autores de Comedias»; Canon; Authorial Reappropriation.



A Ramón Valdés, maestro y amigo

Muy pocos escritores del Siglo de Oro se preocuparon tanto como Lope por su imagen pública y su legado literario, y muy pocos sufrieron tanto en sus propias carnes la perspicacia de libreros y editores, que enseguida se olieron el negocio: quienes no pudieran acudir a los corrales se pirrarían por imaginar el desfile de damas y galanes en sus propias casas, mientras que muchos de los asistentes a buen seguro no se conformarían con las dos o tres horas que duraba una función, sino que querrían paladear cómodamente los versos del Fénix en sus aposentos; y todo ello no solo en forma de copias manuscritas, como venía siendo habitual¹. Fue así como en el verano de 1603 vio la luz en Lisboa un libro en octavo bautizado como *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, que enseguida circuló asimismo con una ligera variación en el título, al que se añadió el desvergonzado sintagma *y otros autores*². Hoy sabemos que, en verdad, solo una de las piezas se debía a la pluma del Fénix, cuyo nombre era ya un evidente reclamo comercial para los posibles compradores.

La cosa no le gustó nada a Lope, que a los pocos meses aprovechó el prólogo de *El peregrino en su patria* para arremeter contra esta empresa editorial, que usurpaba su buen nombre con el fin de amparar obras ajenas y, encima, sacar tajada a sus espaldas. No contento con ello, añadió una lista de más de doscientos títulos que sí le pertenecían, muy conocida por los especialistas. No tan recordado, en cambio, es el supuesto proyecto (o, quizá, proyectos, como veremos) editorial que el dramaturgo esboza en las últimas líneas de su novela, al que algunos críticos han dedicado notas dispersas, pero que, en palabras de Gonzalo Pontón, «es asunto que probablemente merezca mayor atención de la que se le ha concedido» (2013: 190, n. 2). Mi propósito en estas páginas

¹ Con sumo gusto evoco la generosa y docta ayuda recibida de parte de mis queridos Alejandro García Reidy, Laura Fernández y Gonzalo Pontón. Por lo demás, este artículo ha contado con el sustento económico de una beca postdoctoral Juan de la Cierva (FJCI-2016-29846) concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, así como con el apoyo de los proyectos de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad mediante fondos FEDER, y «EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos» (FFI 2016 -80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i.

² Al respecto, véanse Giuliani (2010), Iglesias Feijoo (2013), Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 129-142) y Pontón (2017: 601-609).

es recorrer el camino oportunamente desbrozado por todos ellos y tratar de plantear — y responder, si es el caso— las muchas incógnitas que encierra este curioso pasaje del bagaje editorial de Lope.

«...OCHO COMEDIAS QUE SALDRÁN IMPRESAS EN OTRA PARTE, POR NO HACER AQUÍ MAYOR VOLUMEN»

Conviene pues, antes que nada, preguntarnos en qué consiste exactamente esa promesa que el Fénix lanza a sus lectores. Concluida la historia narrada en el *Peregrino*, y en el contexto de los festejos por las bodas de los protagonistas, escribe Lope: «Las ocho primeras noches hubo ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen»³. Se mencionan a continuación los títulos de las ocho piezas, así como los nombres de los autores de comedias encargados de representarlas, es decir, aquellos a los que Lope había vendido los respectivos autógrafos, a quienes dedica generosas alabanzas. Se trata, según el orden en que aparecen en la *princeps*, de *Laura perseguida* (escrita en 1594 para Gaspar de Porras), *El soldado amante* (1593-1595, Diego López de Alcaraz), *La fuerza lastimosa* (1599, Baltasar de Pinedo), *El perseguido* (1590, Alonso de Cisneros), *La bella malmaridada* (1596, Nicolás de los Ríos), *El galán agradecido* (1602, Antonio de Villegas), *La montañesa* (antes de 1596, Diego de Santander) y *Los esclavos libres* (1602, Antonio de Granados)⁴. Finalmente, añade: «Vergara, general en todo género de representaciones, y Pedro de Morales, cierto, adornado y afectuoso representante, hicieron después otras dos, llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte». Estas dos

³ Cito por la edición de González-Barrera (2016: 648).

⁴ Las fechas de composición de *Laura perseguida*, *El perseguido* y *La bella malmaridada* proceden de los apógrafos de Gálvez (al respecto, véase Iriso Ariz, 1997). Tomo la probable fecha de escritura de *El soldado amante* — estrenada, según veremos, por Rodrigo Osorio, y no por Alcaraz— de Pontón (2018: 421). Para *La fuerza lastimosa*, acepto la propuesta de Wilder (1953). En lo que atañe a *El galán* (o el *amante*) *agradecido*, sigo a Sanz y Gómez Martín (2010: 633). La fecha de *La montañesa*, también llamada *La amistad pagada*, está tomada de Pineda (1997: 1399). En cuanto a *Los esclavos libres*, véase Fernández Rodríguez (2014: 280-285).

comedias datan de 1599 y 1601 respectivamente⁵. Dado que el pasaje en cuestión es breve, me permito, para mayor claridad, transcribirlo íntegro⁶:

[f. 263r]

Las ocho primeras noches hubo ocho comedias, que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen.

La primera hizo Porras, autor famoso, y fue su nombre *Laura perseguida*⁷.

La segunda, Alcaraz, único representante, y de sutil ingenio; llamose *El soldado amante*.

La tercera, Pinedo, maravilloso entre los que en España han tenido este título; y fue el suyo *La fuerza lastimosa*.

La cuarta representó Cisneros, a quien desde la invención de las comedias no hace comparación alguno; fue el nombre de la comedia *El perseguido*⁸.

La quinta hizo Ríos, mar de donaire y natural gracia; llamábase *La bella malmaridada*⁹.

La sesta, Villegas, celebrado en la propiedad, afectos y efectos de las figuras; era su nombre *El galán agradecido*¹⁰.

La séptima, Santander, digno de ser oído, y no de menor cuidado y ingenio; llamábase *La montañesa*¹¹.

⁵ La datación de *El Argel fingido*, que ha aceptado Serés (2009: 577), se debe a Morley y Bruerton (1968: 78). Para la fecha de *Los amantes sin amor* debe acudirse a Pontón (2015: 83-84). El texto del *Peregrino* puede leerse en la edición de González-Barrera (2016: 649-650).

⁶ Cito ahora por la *princeps*, de la que he intentado, también en busca de una mayor transparencia y en la medida de lo posible, mantener la disposición textual. Modernizo la puntuación y las grafías, pero respeto aquellas con valor fonético (*sesta*, *sétima*, etc.).

⁷ Mantengo la reducción vocálica presente en el original; no así de aquí en adelante.

⁸ Acerca del título, algo variable, de esta comedia, véase Iriso y Morrás (1997: 417).

⁹ Conservo aquí el título de la comedia tal y como aparece en la *princeps* del *Peregrino*, pero la citaré siempre como *La bella malmaridada*, según se suele editar modernamente.

¹⁰ Como se ha indicado anteriormente, se trata a todas luces de *El amante agradecido*, título que aparece al final del acto tercero y con el que se publicó en la *Parte X*, mientras que en las listas del *Peregrino* se la cita, al igual que aquí, como *El galán agradecido*. Véase Sanz y Gómez Martín (2010: 633).

¹¹ Según se ha dicho, esta pieza se conoce también como *La amistad pagada*; véase la edición de Pineda (1997: 1400).

La otava, Granados, gallardo, galán, gentilhombre y de la tierra del Peregrino¹²; llámase la comedia *Los esclavos libres*.

[f. 263v]

Vergara, general en todo género de representaciones, y Pedro de Morales, cierto, adornado y afectuoso representante, hicieron después otras dos, llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte.

FIN DEL QUINTO LIBRO
del *Peregrino en su patria*¹³

Uno de los primeros críticos en llamar la atención sobre estas líneas fue Victor Dixon, quien apuntó que «parece probable que [Lope] esté pensando de veras sacar un volumen aparte, con la ayuda quizás de su mecenas de entonces, Juan de Arguijo», volumen que incluyese las comedias citadas¹⁴. Por su lado, tanto García Reidy (2013: 316-317) como Pontón (2017: 608) opinan que esas palabras las pudo escribir Lope como respuesta a la aparición de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, es decir, en el otoño de 1603, dado que la aprobación del *Peregrino* es del 25 de noviembre y el privilegio, del 6 de diciembre. Conjetura harto verosímil, toda vez que Lope se despacha a gusto contra ese libro en el prólogo y, además, incluye la lista con más de doscientas comedias suyas. La ubicación de los diez títulos y los respectivos directores justo al final del quinto y último capítulo, en un lugar que no causaba problema alguno para la proyección impresa del *Peregrino*, permite sospechar que, en efecto, se trataba de un añadido de última hora a raíz de la irrupción de las *Seis comedias*, en consonancia con la inclusión de cuatro autos sacramentales al final de los cuatro capítulos anteriores, según ilustra García Reidy (2013: 316), y en concordancia asimismo con la preparación, también como reacción al volumen lisboeta, del prólogo y la lista de doscientas diecinueve comedias auténticas (Giuliani, 2004). El propio Pontón, no obstante, advierte con buenas

¹² Esto es, 'madrileño'.

¹³ Omito el resto del texto, que carece de interés para nuestros propósitos.

¹⁴ La cita original se encuentra en Dixon (1996: 47), pero cito por Dixon (2013: 95-96).

razones que quizá obedeciera a «un proyecto previo, algo que acariciara desde algún tiempo atrás» (2017: 608-609), a buen seguro precipitado por la repentina aparición de unas comedias a su nombre.

¿UN VOLUMEN DE COMEDIAS Y/O UNA CONTINUACIÓN DEL *PEREGRINO*? ¿UNO O DOS PROYECTOS EDITORIALES?

Ahora bien, ¿qué planea Lope en realidad, de qué informa a sus lectores? Siguiendo las suposiciones de Dixon, Pontón deduce que quizá se trataba de «un plan para imprimir lo más granado de su teatro, quizá en un volumen “misceláneo” de fiestas y comedias» (2013: 190, n. 2), lo cual resulta razonable. A decir verdad, sin embargo, al final del *Peregrino* Lope parece expresar un doble propósito: por un lado, su intención —más o menos firme— de publicar un volumen con algunas de sus mejores piezas, «que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen»; por otro, una segunda parte del *Peregrino*, en la que parece se integrarían *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, «que con otras fiestas se remiten a la segunda parte». Así pues, en mi opinión Lope parece tener en mente dos proyectos editoriales distintos: el primero de ellos abarcaría las ocho comedias citadas en primer lugar, mientras que el segundo solo incluiría *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, citadas a renglón seguido de las demás¹⁵.

En cambio, editores del *Peregrino* como Avalor-Arce y lopistas como Luigi Giuliani y Alejandro García Reidy entienden que Lope promete publicar sus obras en la segunda parte de la novela, y no en un volumen de comedias¹⁶. Que Lope aluda en un primer momento a ocho piezas «que saldrán impresas en otra parte» (a mi juicio, ‘en otro lugar’), y finalmente añada otras dos «que con otras fiestas se remiten a la segunda

¹⁵ «...acaso para incrementar en dos nombres más la nómina de representantes» (Pontón, 2013: 189, n. 2).

¹⁶ Avalor-Arce (1973: 21-22). «De hecho, al final del libro llega a prometer la publicación de diez comedias, pero no en una colección comparable a la de las *Seis comedias* de Crasbeek, sino en una segunda parte de la novela que no llegó nunca a publicar ni tal vez a escribir» (Giuliani, 2004: 134); por su lado, García Reidy se refiere a «la promesa de incluir ocho comedias en la continuación de su novela bizantina» (2013: 317). No obstante, de aceptar que Lope se refiere en todo momento a una segunda parte, en principio habría que inferir que pensaba publicar en ella las diez comedias citadas (y no ocho), según supone Giuliani.

parte» (esto es, a la continuación del *Peregrino*), podría corroborar que se trata de dos iniciativas independientes. Ahora bien, hay que reconocer que nada queda del todo claro. Me inclino no obstante por rechazar que con esa «otra parte» se refiera a la misma «segunda parte» con que se remata el pasaje (alusión inequívoca, esta sí, a una continuación del *Peregrino*), fundamentalmente por dos razones: la primera, por la vastedad del supuesto proyecto editorial, que debería abarcar una novela, presumiblemente larga a juzgar por el tamaño y la naturaleza del primer *Peregrino*, y nada menos que diez comedias, así como «otras fiestas»; la segunda, y más importante, por lo insólito que resultaría el hecho de que *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor* se citen en un segundo momento, al margen de esas «ocho primeras noches» en que se representaron «ocho comedias»: si todas debían correr idéntica suerte, lo más sensato parecería limitarse a listar las diez piezas de una sola vez¹⁷. Pero reconozcámoslo: no podemos descartar a ciencia cierta que Lope planeara incluir esas diez piezas en la segunda parte del *Peregrino*. En fin, la redacción algo vaga y confusa del pasaje, que, para qué negarlo, induce a incertidumbre, acaso apunte a su condición de proyectos —me inclino definitivamente por el plural— poco madurados, debidos por un lado a la voluntad de competir con el volumen lisboeta y, por otro, al prurito de cumplir con la tópica promesa de una segunda parte de la novela, acompañada esta vez, en mi opinión, de dos comedias (y no de cuatro autos sacramentales como la primera). Aunque, bien mirado, fuese cual fuese su intención, en cierto sentido cabría hablar de un único proyecto editorial, muy novedoso, por parte del Fénix: la publicación —en uno o dos volúmenes— de una selección de su teatro.

La razón fundamental que pudo empujar a Lope a resaltar en primer lugar ocho títulos —y que acaso valga como indicio de que, en efecto, la publicación de esas «ocho

¹⁷ En lo que atañe específicamente a este particular, diría que la valiosa edición del *Peregrino* a cargo de González-Barrera (2016: 648-650), sin duda la mejor y más completa entre todas las modernas, desorienta más que ayuda, puesto que, a diferencia de estas, no mantiene la disposición textual de la *princeps* y las demás ediciones del XVII que conservan el pasaje de marras —en las que cada una de las ocho comedias se lista en un párrafo independiente, mientras que las últimas dos se mencionan a renglón seguido, en un mismo párrafo aparte—, sino que sitúa en un solo párrafo el texto que va desde «La primera hizo Porras» hasta «se remiten a la segunda parte», de suerte que visualmente todas las comedias quedan englobadas en el mismo proyecto. Véanse las ediciones de Garriga (1935: 404-405), Guarner (1935: 351-352), Peyton (1971: 575-577), Avalor-Arce (1973: 481-482) y McGrady (1997: 783-784).

comedias» constituye una iniciativa independiente— estriba en el Real Decreto de re-formación de comedias, fechado el 26 de abril de 1603, es decir, pocos meses antes de que Lope redactara las líneas finales que nos ocupan. Resulta que este decreto extendió por primera vez a ocho el número de compañías teatrales con licencia oficial, puesto que la anterior disposición, del año 1600, aconsejaba que la misma solo se concediera a cuatro de ellas¹⁸. Sin duda esa nueva y reciente regulación suponía un motivo de peso para que Lope pudiese haber decidido acotar a ocho el número de comedias que podrían publicarse «en otra parte». A este respecto, Gonzalo Pontón ha atinado al observar que Lope debió de actuar «movido probablemente por la voluntad de escoger sendas piezas representadas por los ocho autores de las compañías tituladas» (2018: 423). Lo cierto, sin embargo, es que las ocho compañías de título no coinciden exactamente con las citadas en el *Peregrino*, como bien sabemos gracias a que el Real Decreto de re-formación de comedias menciona, por vez primera, el nombre de los directores autorizados: Gaspar de Porras, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan Morales. Nada menos que seis de estos ocho autores figuran en el desenlace del *Peregrino*, muestra inapelable de la capacidad del Fénix para rodearse de los mejores representantes del momento, más allá de las dos ausencias mencionadas.

Antes de extraer conclusiones respecto de las mismas, advertamos que Lope escogió cuidadosamente los nombres de los autores, como ilustra el caso de *El soldado amante*. En el *Peregrino*, su puesta en escena se adjudica a Alcaraz, cuando en realidad se encargó de estrenarla Rodrigo Osorio —en cuya compañía se integró aquel desde 1592—, como bien recordó el propio Lope en la *Parte XVII* (1621). Tras esta maniobra cabe entrever un «uso estratégico de la información», pues para cuando se publicó el *Peregrino*, Diego López de Alcaraz, que ya a la altura de 1596 «se ocupaba de establecer los contratos con los actores» bajo la tutela de Osorio, «era una figura en su cenit», como lo demuestra el hecho de que dirigiera una de las ocho compañías de título, en la que se había formado a las órdenes de Osorio, al igual, por cierto, que la hija de este, con quien

¹⁸ Sobre estas cuestiones, véase Oehrlein (1993: 67-70). Otra posibilidad, diría que más remota, es que tras la elección de ocho comedias asome un recuerdo de Plauto, de cuya producción, durante varias centurias en la Edad Media y hasta 1429, tan solo se conocían, justamente, ocho piezas. Acerca de la recepción de Plauto en España, véase Marqués López (2015).

Alcaraz contrajo matrimonio (Pontón 2018: 422-423). Lope sabía muy bien lo que hacía.

Fijémonos, ahora sí, en las dos ausencias del *Peregrino* con respecto al decreto de abril de 1603: Melchor de León y Juan de Morales Medrano. Las razones por las que uno y otro, a la sazón directores ya de compañías de título, no aparecen en las líneas finales del *Peregrino* no están del todo claras, pero su ausencia podría explicarse de manera verosímil. En el caso de Juan de Morales, la documentación de que disponemos hoy apunta al año 1606 como inicio de sus contactos profesionales con el Fénix, en cuyo caso parece lógico que a finales de 1603 este no pudiera aún contar con él para sus planes; además, gracias a una anécdota deliciosa que cuenta Lope en una carta fechada el 4 de agosto de 1604, podemos intuir que sus relaciones por aquel entonces no debían de ser aún muy amistosas, pues, al parecer, Morales no le dirigía la palabra «porque me invió un pavo y no le quise recibir»¹⁹. En cuanto a Melchor de León, la documentación conservada acerca de su colaboración con Lope es escasísima, pues se reduce a una sola noticia, pero es posible que su relación comercial terminara hacia 1602, de modo que su ausencia también quedaría justificada²⁰. Se trata, claro está, de meras conjeturas, razonables a mi entender, pero en cualquier caso basadas en información forzosamente limitada, tanto por lo que respecta a la actividad de los directores como a las dudosas fechas de composición de muchas piezas lopescas.

Lope optó en cambio por Alonso de Cisneros y Diego de Santander, de cuya colaboración con el Fénix apenas ha quedado rastro (García Reidy, 2009: 280), por lo que resulta muy difícil indagar las razones de su inclusión, más allá de que se tratara de directores célebres con los que Lope debió de ganarse el favor del público (entre otras, gracias a las piezas correspondientes, *El perseguido* y *La montañesa*, que, como veremos, posiblemente fueron exitosas), acaso uno de los motivos por los que se decantó por ellos en detrimento de otros directores. En cuanto a Alonso de Cisneros, Lope debió de tenerlo en mucha estima, como se deduce del recuerdo que le dedica en el «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI* (1621), en el que lo sitúa entre los mejores representantes de la primera hornada de la Comedia Nueva, nada menos que encabezando la retahíla

¹⁹ Véase el DICAT, s. v. «Morales (Medrano), Juan de» (Ferrer Valls, 2008).

²⁰ Nótese, no obstante, que las noticias conservadas acerca de la colaboración con Antonio de Villegas, citado en el *Peregrino*, abarcan asimismo hasta el año 1602. Los datos sobre la relación de estas compañías con Lope proceden de los trabajos, imprescindibles, de García Reidy (2009: 279-280 y 2013).

de apellidos ilustres en el mundo de la farándula: «como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Ríos, Solanos, Ramírez, Tapias [...]»²¹.

Todo lo cual parece sugerir que, en efecto, Lope se decantó por remarcar en primer lugar ocho títulos —aun cuando no podamos inferir a ciencia cierta el verdadero alcance de tal decisión, que a mi juicio se explica porque en principio pensó en publicarlas en un volumen independiente de comedias— para ajustarse al decreto vigente desde ese mismo año, pero que, como es natural, hubo de realizar algunos ajustes para acomodar esos ocho directores a las circunstancias del momento y a su relación profesional con cada uno de ellos. Diría que el plan esbozado por Lope consistía en publicar un volumen de ocho comedias estrenadas por las mejores compañías del momento, que en gran medida coincidían con las de título, para así demostrar, ahora también en el molde escrito —dado que libreros e impresores se habían aprovechado de su buen nombre—, su preeminencia sobre las tablas, así como para ofrecer piezas de autoría fidedigna.

En lo que concierne a los dos autores citados a renglón seguido, Luis de Vergara y Pedro de Morales, cabe recordar que el primero mantuvo una fructífera relación profesional con el Fénix a lo largo de una década, por lo que parece natural que Lope pensara en él para engalanar la segunda parte del *Peregrino* con una de sus comedias. En cuanto a Pedro de Morales, al igual que en casos anteriores apenas contamos con una sola noticia de su colaboración con el dramaturgo, de modo que tampoco es posible indagar otros motivos, aunque probablemente «estos autores representaran más comedias suyas» (García Reidy, 2013: 117 y 2009: 279-280) y, a juzgar por su mención en el *Peregrino*, a buen seguro con cierto éxito.

UN PRIMER CANON LOPESCO: LAS RAZONES DEL DRAMATURGO Y DEL ESCRITOR

Centrémonos, pues, en las piezas escogidas por Lope, tanto en las ocho primeras como en las diez en su conjunto. A decir verdad, si lo abordamos en relación a los géneros teatrales, este breve «canon personal» (Pontón, 2017: 608) resulta muy interesante. Antes que nada, observemos la preeminencia de obras pertenecientes al universo

²¹ Cito por la edición de la *Parte XVI* coordinada por Florence d'Artois y Luigi Giuliani (2017: 50).

palatino: *Laura perseguida*, *El soldado amante*, *La fuerza lastimosa* y *El perseguido*. Se trata justamente de las cuatro citadas en primer lugar, es decir, aquellas piezas llamadas a integrar la primera mitad del supuesto volumen de comedias. A mi entender, la disposición privilegiada de los cuatro títulos aducidos tiene todos los visos no de ser casual, sino de obedecer a una decisión premeditada. Al fin y al cabo, la fórmula palatina constituyó uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustentó la propuesta teatral del primer Lope²², que en el *Peregrino* parece redoblar la confianza en las piezas de esta índole, ahora no solo sobre las tablas, sino también en las prensas.

Con todo, no deja de ser curioso que esas cuatro obras puedan inscribirse en la categoría de dramas palatinos, según la denominación acuñada por Joan Oleza. Es una cantidad muy elevada, sobre todo si recordamos, con el propio Oleza (2001: 14), que en el primer Lope existen «escasas muestras» de este género²³. En efecto, de las ciento treinta y cinco piezas suyas de atribución fiable compuestas antes de 1604 según ARTELOPE, solo se registran nueve de ese cariz²⁴, cuatro de las cuales figuran en el desenlace del *Peregrino*. Sin embargo, no es menos cierto que a partir de 1600 «se incrementa mucho el número de estos dramas» (Oleza y Antonucci, 2013: 710), por lo que su abundante presencia en las líneas finales del *Peregrino* podría interpretarse como una apuesta de futuro por un género que, a corto y largo plazo, nos legaría títulos tan notables como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* o *El castigo sin venganza*.

En mi opinión, tras esta estrategia cabría advertir un intento por parte de Lope de privilegiar algunas de las obras palatinas de mayor prestigio entre el público más refinado, dado que otras, entre ellas varias *comedias* palatinas en sentido estricto, más cercanas a una fórmula cómica, como *Los donaires de Matico*, ejercieron de «punta de lanza de su ruptura con las tradiciones cortesana o erudita del teatro del XVI», de suerte que fueron las piezas que «suscitaron una respuesta más indignada», pues «lo palatino

²² Acerca de las comedias palatinas y el sistema de géneros lopesco, remito a los últimos trabajos de Joan Oleza (1997a, 1997b, 2003 y, junto a Fausta Antonucci, 2013), así como a los más recientes de Badía Herrera (2015), Rodríguez García (2015) y Zugasti (2015).

²³ Al respecto, resulta muy significativo que tres de los cuatro dramas palatinos citados por Oleza entre los pertenecientes al período que abarca hasta el cierre de los teatros en 1598 (*El perseguido*, *Laura perseguida*, *El favor agradecido* y *La fuerza lastimosa*) se cuenten justamente entre los mencionados al final del *Peregrino*.

²⁴ Excluyo de los resultados obtenidos por ARTELOPE *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, compuesta entre 1604 y 1606 (Ferrer Valls, 2012: 323).

era, en la década de los ochenta, materia de drama, no de comedia» (Oleza, 2001: 14 y Oleza y Antonucci, 2013: 707).

Con todo, no debe exagerarse la diferencia entre dramas y comedias palatinos, que en no pocas ocasiones es difícil de deslindar, y que en muchos casos no debió de ser tan clara para el dramaturgo. A juzgar por el corpus escogido, no obstante, sí cabe conjeturar que en su deseo de acudir al género palatino se inclinara por piezas más bien serias, elevadas, que no levantasen ampollas entre el público más culto y distinguido. A fin de cuentas, la publicación del *Peregrino* —y de otros libros cercanos en el tiempo, como la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599) o *La hermosura de Angélica* (1602)— se enmarca justamente en una operación de autopromoción del Fénix, que por aquel entonces ansiaba ganarse el favor y el respeto no solo de los corrales, sino también de los sectores literatos y eruditos.

Una de estas obras palatinas es *El perseguido*, precisamente la única de las *Seis comedias de Lope de Vega* debida de veras a su pluma. Que el Fénix la escogiera no es de extrañar, dado que se trataba de una pieza a todas luces exitosa y que «con toda probabilidad había dejado impronta», a juzgar por la temprana admiración que despertó en Jiménez Patón (Pontón, 2013: 194), la saga de títulos como *Laura perseguida* o *Lucinda perseguida* y el hecho de que, a los pocos meses de la aparición de las *Seis comedias*, *El perseguido* se publicara de nuevo en el seno de una empresa editorial independiente, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grasa* (hoy conocida como *Parte primera*), «en coincidencia cabe pensar que fortuita» (Pontón, 2017: 610), según sugieren la inmediatez temporal y la transmisión textual de la pieza, pues cada uno de estos volúmenes se basó en textos distintos, derivados probablemente de adaptaciones para la escena (Iriso y Morras, 1997: 266-267). Con todo, al redactar esas últimas líneas del *Peregrino*, para Lope no solo debía de estar en juego la publicación de una de sus comedias más célebres, sino también la posibilidad de ofrecer al lector un texto limpio de las torpezas y manoseos ajenos que tanto lamentaría y reprobaría en los años venideros. Estaríamos, pues, ante una tempranísima maniobra de «reapropiación autorial» por parte del Fénix²⁵. Es cierto que sus obras aún no se habían empezado a publicar a destajo, pero no lo es menos que en el prólogo del *Peregrino* asoma ya su preocupación por el maltrecho estado de las mismas,

²⁵ Tomo el concepto de García Reidy (2013: 315-317), que lo desarrolla ampliamente en su brillante monografía.

inquietud que será constante a lo largo de su vida: «Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien 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»²⁶.

La alusión a los errores que contienen las comedias impresas por otras manos, hasta el punto de ser irreconocibles, sugiere que Lope está pensando de nuevo en el volumen lisboeta. Parece ser que la publicación de una de las suyas —y no una cualquiera, por cierto— bastó para que al Fénix le saltaran las alarmas y emprendiera la primera «defensa explícita de su escritura dramática», según explica García Reidy (2013: 249).

Pero volvamos a la lista de comedias. A las cuatro palatinas les siguen dos piezas, *La bella malmaridada* y *El galán agradecido*, que ARTELOPE sitúa a caballo entre las urbanas y las picarescas. La comedia urbana es el otro gran género cómico dentro de la obra de Lope, el «más clásico de los que pone en juego la comedia nueva, pues se adapta bien a las condiciones establecidas por las preceptivas neoclasicistas», y es también el «más constante a lo largo de la producción de Lope» (Oleza y Antonucci, 2013: 708), de suerte que parece muy sensato que pensara en él para su proyecto. Con todo, la clasificación de ARTELOPE ya permite entrever que *La bella malmaridada* y *El galán agradecido* se inscriben asimismo en el género picaresco. Al decir de Omar Sanz y Santiago Restrepo, cabría calificarlas como «comedias con pícaros», para distinguir las así de otras más puramente picarescas²⁷. La presencia de ambos títulos resulta de nuevo interesantísima: las comedias de raigambre picaresca constituyen un género minoritario, integrado a lo sumo por nueve piezas, cuyo arco cronológico abarca desde finales de los años ochenta del siglo XVI hasta el primer lustro del Seiscientos, cuando dejan de interesar a Lope²⁸.

A mi juicio, es posible que el Fénix acudiese a *La bella malmaridada* y *El galán agradecido* (años más tarde, en 1618, volvería a otorgar su confianza a esta última, esta

²⁶ Cito por la edición de González-Barrera (2016: 131).

²⁷ En las «comedias con pícaros», estos personajes «ocupan un lugar secundario aunque importante», según explica Santiago Restrepo (2016: 302), que se basa en el artículo de Omar Sanz (2010). Sobre este género de comedias resulta fundamental acudir asimismo a los trabajos de Oleza (1991) y Restrepo (en prensa). Debo la consulta de este último a la gentileza de su autor.

²⁸ Para más detalles sobre el género, remito a la excelente tesis doctoral de Santiago Restrepo (2016).

vez para integrar la *Parte X*) porque ambas reunían dos características muy deseables: por un lado, pertenecían a uno de los géneros más exitosos por aquel entonces, la comedia urbana, que contaba con antecedentes en papel y también sobre las tablas (la *Celestina*, la *Ymenea* de Torres Naharro, las obras de autores valencianos como Tárrega, etc.); por otro, entroncaban con la tradición del *Guzmán de Alfarache*, que había hallado una calurosa acogida entre los lectores desde que en 1599 irrumpiera en las librerías, y cuya segunda parte iba a aparecer justamente por las mismas fechas que *El peregrino en su patria*, en 1604, dos años después de que se publicara una continuación apócrifa²⁹. En mi opinión, pues, para tratar de formarnos una idea cabal de las razones que podrían explicar la selección de los ocho títulos que nos interesan, no hay que perder de vista la condición libresca del supuesto proyecto esbozado por Lope. Como tal, las piezas escogidas ya no solo se juzgarían por su puesta en escena, sino, también, por la hechura de sus versos y argumentos (más allá de que todo lector pudiera imaginar o recordar una representación) y, claro que sí, por su capacidad para medirse con los modelos literarios del momento. Y resulta que en 1603, cuando Lope y Alemán ultimaban los preparativos de *El peregrino en su patria* y la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, la novela y la comedia picaresca se encontraban en pleno apogeo (sin ir más lejos, en 1601 se había estrenado *El amante agradecido*). En verdad, el posible empeño lo-pesco de competir con el *Guzmán* y compañía no pecaba de pretencioso, pues «es evidente que los autores de novela picaresca —empezando por Mateo Alemán— echaron mano de elementos específicos que habían añadido algunas comedias lopescas a la excelente base que era el *Lazarillo*» (Restrepo, 2016: 302). Y ello pese a que, como bien recuerda Luigi Giuliani (2004 y 2010), por aquel entonces la comedia era un producto indefectiblemente ligado a la puesta en escena. Así es, pero diría que el mero hecho de plantearse su publicación conllevaba automáticamente cierta competencia con los referentes literarios al uso, más allá de que el propio Lope nunca confiara a sus comedias «una colocación demasiado elevada [...] en el campo literario de la época» o de que aquellas —al igual que otros géneros, como la novela corta— nunca dejaran atrás «su carácter de lectura popular», según observa con tino el propio Giuliani (2010: 34).

²⁹ No en vano, Lope compone varias de sus comedias picarescas cuando la novela de este mismo género «goza de un alto reconocimiento del público —posterior a las ediciones del *Guzmán* de Alemán y la continuación apócrifa en 1602», según detalla Restrepo (2016: 293).

Lope menciona a continuación *La montañesa*, única representante de los denominados dramas históricos. El poco peso concedido a este género constituye justamente otra de las grandes sorpresas que depara el supuesto volumen de comedias (o la continuación del *Peregrino*, de atenernos a la interpretación más socorrida). Ciertamente es que en la primera etapa del teatro de Lope, aquella que abarca desde sus años mozos hasta el cierre de los teatros en 1598, la materia histórica ocupa un lugar menor en su obra; pero no lo es menos que probablemente «el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1600 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia» (Oleza y Antonucci, 2013: 712). En particular, Joan Oleza advierte que «los dramas historiales constituyen, con mucho, el grupo más numeroso de la producción de estos quince años» (1997a: XXVII)³⁰. ¿Por qué, entonces, Lope orilla un género que, a la altura de 1603, era uno de los que cultivaba con mayor empeño?

Una posible respuesta nos la pueden brindar las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*. Resulta que el volumen presenta «un vector unificador de orden temático, o al menos una tendencia predominante hacia los contenidos históricos, patente en cuatro de las cinco obras que no son de Lope» (Pontón, 2017: 606). No parece muy arriesgado suponer que, en su afán por competir con quienes le habían usurpado su buen nombre, Lope planeaba ofrecer un producto novedoso y atractivo para el lector, que no se amoldara a las líneas temáticas dominantes del volumen patrocinado por Pedro Crasbeeck, representadas exclusivamente por *La montañesa*. Y ello a pesar de que si decidiese proyectar la publicación de *El perseguido*; justamente el carácter excepcional de esta pieza (la única verdaderamente lopesca impresa hasta la fecha) explicaría en gran medida el trato único que recibió por parte del Fénix en el pasaje que nos ocupa.

Al mismo tiempo que Lope daba los últimos retoques a su *Peregrino*, las prensas zaragozanas de Angelo Tavanno imprimían doce comedias del Fénix recopiladas por un tal Bernardo Grassa, entre las que se contaba no solo *El perseguido*, sino también *La montañesa*, publicada con el título de *La amistad pagada*. La inclusión de esta última en ambos proyectos editoriales invita a pensar que su éxito y circulación debieron de

³⁰ Se refiere Oleza al periodo que abarca desde 1599 a 1613, fecha que, por distintas circunstancias personales en la vida del Fénix, conviene tomar como comienzo de una nueva etapa en su teatro, según ilustra el propio Oleza.

ser considerables, conjetura que su transmisión textual tal vez corrobore, pues se conserva también en manuscritos pertenecientes a una rama independiente respecto a la *Parte primera* de Tavanno (Pineda, 1997: 1404). Conque Lope parecería estar al tanto de los gustos del público.

La lista de ocho títulos se cierra con *Los esclavos libres*, cuyos lances y motivos permiten definirla como una comedia bizantina. Es este uno de los muchos géneros secundarios que con el tiempo Lope abandonará, pero que fue particularmente fructífero entre los años noventa y los primeros del nuevo siglo (Fernández Rodríguez, 2016a)³¹. La elección de esta pieza podría deberse a una rápida asociación mental por parte del dramaturgo, ocupado a la sazón en rematar una novela perteneciente al mismo género, y, sobre todo, al vínculo tan especial que unía ambas obras: en el único y emotivo soneto de *Los esclavos libres*, pronunciado por Arbolán a solas sobre el escenario, Lope introdujo una alusión al *Peregrino*, un claro caso de «autopropaganda»³²: «Gózase el labrador en buenos años / y el navegante al fin de su camino, / descansando en su patria el peregrino / y el pobre humilde en reparar sus daños...» (vv. 969-972). Tanto en el soneto de *Los esclavos libres* como en su novela bizantina, Lope vincula la imagen del peregrino en su patria a la del escritor en busca de fama, es decir, a la de él mismo, que en los preliminares de su novela adopta con orgullo la categoría de «Peregrino». Mediante la inclusión de esta comedia —que en 1620 seleccionaría de nuevo, esta vez para incorporarla a la *Parte XIII*—, es posible que Lope pretendiera afianzar su apuesta por el género bizantino, ahora que justamente se disponía a publicar *El peregrino en su patria*. Como en el caso de las comedias de raigambre picaresca, el Fénix no estaba dando palos de ciego, pues años más tarde, hacia 1617, la publicación de varias piezas suyas de corte bizantino supondría un impulso notable para el florecimiento del género en el ámbito de la novela y la novela corta (Fernández Rodríguez, 2016b).

Tras esta primera lista de «ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen», se citan, ya lo sabemos, «otras dos, llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte»

³¹ No se olvide que Lope «comienza con una exploración de géneros y subgéneros muy rica, que con el tiempo se irá reduciendo, dejando en vía muerta a toda una serie de opciones que o no volvieron a aparecer o aparecieron testimonialmente» (Oleza y Antonucci, 2013: 724).

³² Así lo observaron los editores de la pieza, Omar Sanz y Ely Treviño (2014: 608). Para los detalles e implicaciones de esta operación de autopromoción, puede verse Fernández Rodríguez (en prensa).

de la novela. Ambas presentan un fuerte carácter urbano, lo cual explica probablemente su inclusión, dado que estas comedias eran por aquel entonces uno de los paradigmas teatrales más en boga, según se ha dicho ya. *El Argel fingido*, por su parte, es una pieza más bien híbrida, a caballo entre el género urbano y el bizantino, y su temática casa muy bien con la novela; de hecho, en el primer capítulo del *Peregrino*, Lope narra las peripecias de Filandro, y cómo «el amante desdeñado, disfrazado de corsario, rapta a la amada por mar, la acción esencial de *El Argel fingido*» (Kossoff, 1971: 390). Al insertar esta historia dentro del *Peregrino*, Lope parece recurrir a una de sus comedias bizantinas — o, cuando menos, engarzar varios motivos presentes en ella—, escrita poco tiempo atrás, en 1599: la estrecha relación entre la comedia y la novela justificaría de sobra que pensara en aquella para la segunda parte del *Peregrino*.

En fin, más allá de estas hipótesis y posibles explicaciones, conviene plantearse por qué Lope escogió esas piezas y no otras. Dado que debían ver la luz en forma de texto impreso, lo más lógico es pensar que el Fénix mantendría un ojo fijo sobre las tablas, mientras que el otro, por qué no, estaría puesto sobre el circuito libresco. Pero, aparte de las motivaciones literarias aducidas y de una posible acogida favorable en los corrales, diría que, en su selección, desempeñó un papel aún más relevante su voluntad de reconocer públicamente la labor de los principales autores con los que había trabajado, escogiendo para ello una pieza de cada uno de sus repertorios, amén de cubrirlos de cariñosos encomios, entre otras razones porque «el elogio de quienes se habían encargado de representar sus comedias suponía también una alabanza de su propia habilidad y éxito como dramaturgo», según razona García Reidy (2009: 253)³³. En

³³ Ya Profeti (1998: 22) notó que «Lope è interessato a blandire i “possessori” delle sue commedie, a stabilire con essi rapporti amichevoli». Por su parte, Marcella Trambaioli (2012) opina que las comedias mencionadas al final del *Peregrino* debieron de estrenarse en un ámbito cortesano:

Sabido es que este libro, pensado para un público culto, queda atravesado por toda una red de estrategias de defensa y autopromoción de Lope; parece sensato, pues, pensar que las comedias citadas en semejante contexto, que confunde la realidad de los festejos monárquicos de 1599 con las celebraciones ficticias por la boda final de los protagonistas de la novela, se hayan compuesto para unas representaciones cortesanas (2012: 185).

Efectivamente, cabría conjeturar que alguna de las comedias citadas se estrenase quizá ante un público cortesano, según sugieren también, para el caso de *El perseguido* Iriso y Morrás (1997: 258), pero ante la falta de apoyo documental, prefiero ser muy cauto al respecto.

efecto, se trataría de «una maniobra por presentarse como el dramaturgo más plenamente representado y seguido, y más plural en su relación con las compañías» (Pontón, 2018: 423).

Estrategia muy similar, por cierto, a otra que emprendería años más tarde, a partir de la *Parte XIII*, cuando decida citar siempre al autor encargado de estrenar las piezas publicadas por él mismo. Eso ocurrirá pasados más de tres lustros, cuando las estrecheces económicas y, sobre todo, la necesidad de salvaguardar sus versos y su buen nombre, le empujen a publicar sistemáticamente sus comedias, recurriendo a ser posible a sus propios autógrafos, dispensados las más de las veces por su protector, el duque de Sessa, pero también, a buen seguro, por los autores de comedias a los que se los vendiera años atrás (por lo menos, ese sería el deseo del Fénix). ¿Pero de veras pensaba Lope en 1603 recuperar los autógrafos de las piezas citadas en el *Peregrino* gracias a los directores que las estrenaron? ¿Era esa la razón por la que se deshizo en elogios hacia ellos?

Resulta difícil dar una respuesta firme. Eran otros tiempos aquellos. Por supuesto que a Lope no le haría ninguna gracia ver su nombre estampado en un libro ajeno, con una de sus comedias más populares, *El perseguido*, muy malparada. Puede incluso que cuando anunció su propósito de publicar esas piezas «en otra parte» creyera de veras en el proyecto. Con todo, tanto García Reidy como Giuliani han advertido con toda la razón que a aquellas alturas, en 1603, la escritura dramática era para Lope un fenómeno ligado a la puesta en escena, razón por la que aún no concebía «seriamente las posibilidades de la imprenta como una manera de difundir su teatro», sino que «todavía consideraba la representación como el cauce más adecuado para ello, junto con las copias manuscritas» (García Reidy, 2013: 317). En efecto, «Lope entonces no daba muestras de querer alterar este estado de cosas» (Giuliani, 2004: 134).

Con todo, no es menos cierto que la publicación de las *Seis comedias* sí le empujó a insertar cuatro autos sacramentales en su novela³⁴, cuya mayor brevedad probablemente explique que el Fénix optara por ellos en detrimento de las comedias. Dado que «la práctica editorial de incorporar obras teatrales extensas como parte de obras en prosa no se extendería hasta la década de 1620» (García Reidy, 2013: 316),

³⁴ García Reidy (2013: 316) aduce varias razones que permiten suponer que su inclusión fue posterior, y no anterior, a la publicación de las *Seis comedias*.

resulta comprensible que Lope comenzara por intercalar autos sacramentales y no comedias, y que reservara esta segunda posibilidad para una continuación del *Peregrino* —y también para un volumen aparte, según mi interpretación—, a la espera tal vez de observar qué reacciones suscitaría entre el público la estrategia emprendida en su novela. Que esa segunda parte nunca viera la luz acaso valga como indicio de que la intención de publicar su primer canon personal obedece más a un anhelo pasajero, fruto del mal trago que supuso la aparición de ese volumen, que a un proyecto madurado, lo cual no es óbice para suponer que Lope le diera unas cuantas vueltas al asunto, sobre todo para decidir qué comedias serían las más adecuadas. Así lo sugieren las piezas escogidas, el orden y disposición de las ocho primeras (cuatro palatinas, dos urbano-picarescas, un drama histórico y una bizantina) y, sobre todo, el hecho de que se molestara en tomar cada una de una compañía distinta.

Repárese asimismo en que tres de las obras mencionadas por Lope a finales de 1603 las escribió en fechas muy recientes (*El amante agradecido* y *Los esclavos libres*, en 1602; *Los amantes sin amor*, en 1601), cuando menos en relación al patrón general de publicación de comedias vigente a partir de entonces, basado en un hiato de entre siete y ocho años desde el estreno en los corrales hasta el paso a la imprenta (Giuliani, 2002: 12). Ahora bien, lo cierto es que nada sabemos de los tiempos que manejaba Lope en su cabeza, ni cuándo tenía previsto publicar esas piezas (si es que de veras pensaba acometer dicha empresa)³⁵. Por lo demás, en aquel entonces el negocio de la publicación del teatro apenas echaba a andar, de modo que parece lógico que Lope no tuviera muy claros los tiempos por los que convenía regirse. Eso sí, no resulta descabellado aventurar las posibles reticencias de algunos de los autores que poseyeran piezas tan recientes — es decir, con un camino sobre las tablas aún por recorrer— como las mencionadas anteriormente. ¿Fue ese uno de los motivos por los que dio al traste el proyecto anunciado por Lope? Bien pudiera ser así; pero no conviene olvidar que las más de las piezas escogidas eran ya viejas, por lo que esa razón, si de veras existió, hubo de ser no obstante una entre muchas.

³⁵ Sea como fuere, en el caso de *Los amantes sin amor* (1601), prevista en principio para la segunda parte del *Peregrino*, es decir, para un proyecto que en el mejor de los casos aún tardaría unos años en dar sus frutos, su reciente fecha de composición no parece que supusiera problema alguno.

Y, en cualquier caso, las *Seis comedias* quizá justificaban un cierto apresuramiento por parte de Lope, aunque solo fuese para arrogarse la posibilidad de robarle ciertos lectores mediante la promesa de un libro de comedias bajo sus auspicios, por el que quizá algunos preferirían esperar a rascarse los bolsillos. O tal vez el propósito de Lope no iba por ahí: como muy bien ha apuntado Luigi Giuliani, es probable que el dramaturgo considerara aquel volumen lisboeta «como un caso aislado y no como el embrión de un nuevo género editorial de éxito», la *Parte de comedias* (2004: 134).

LA CONSECUCCIÓN, TARDÍA Y PARCIAL, DE UN PROYECTO FRUSTRADO (Y ALGÚN POSIBLE ECO)

Como queda dicho, el mismo año en que el *Peregrino* llegó a las librerías, en 1604, aparecieron también *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, o *Parte primera*, entre las que se contaban dos de las escogidas por Lope al final de su novela, *El perseguido* y *La amistad pagada* (o *La montañesa*). Unos años más tarde, en 1609, irrumpe en el mercado editorial la *Segunda parte de doce comedias, compuestas por Lope de Vega Carpio*. El libro se debió al astuto Alonso Pérez, quien comprendió muy bien la ventaja que suponía vincular a ojos del lector, ya desde el propio título, este volumen con el publicado en Zaragoza en 1604, que había logrado un éxito arrollador. Esta nueva *Parte* contenía otras dos piezas citadas por Lope al final del *Peregrino*, *La fuerza lastimosa* y *La bella malmaridada*, circunstancia que invita a pensar que obtuvieron cierto renombre. La transmisión textual de la segunda, conservada en diferentes versiones fruto de las adaptaciones escénicas, así lo sugiere, lo mismo que la mención a *La fuerza lastimosa* en *La desdicha por la honra*, novela en la que Lope alude a su representación nada menos que en Constantinopla³⁶.

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría con su antecesora, urdida a la par que el *Peregrino*, la *Segunda parte* se publicó cinco años más tarde que la novela bizantina, por lo que su editor, Alonso Pérez, que con el tiempo entablaría una profunda colaboración con el Fénix, bien podía estar al tanto de aquel proyecto esbozado por el dramaturgo. Poco pareció importarle, dado que a esas alturas sería por todos conocido

³⁶ Véase la edición de Presotto (2007a: 131). En cuanto a *La bella malmaridada*, acúdase a la de Querol (1998).

que Lope andaba ocupado en otros menesteres, que ni por asomo consistían en publicar sus comedias; no en vano, «durante años, Lope guarda silencio sobre el tema y no da señales de querer imprimir teatro» (Giuliani, 2004: 134). En cierto modo, *La fuerza lastimosa* y *La bella malmaridada* sellaron la defunción de un breve y acaso improvisado proyecto editorial —la publicación de una muestra de su teatro— que ya antes de llegar a los anaqueles de las librerías vio cómo Grassa y Tavanno le ganaban por la mano (publicando, para más inri, dos de las comedias prometidas por el Fénix, *El perseguido* y *La amistad pagada*). Así las cosas, el veredicto de Gonzalo Pontón se antoja inapelable: «Ese proyecto editorial, si llegó a ser algo más que un pensamiento esbozado en la novela, quedó en entredicho con la aparición en Zaragoza, en esas mismas fechas, de la *Parte primera* (1604), con dos de las comedias mencionadas en el *Peregrino* [...], y recibiría la puntilla con la salida de la *Parte segunda* (1609), que contiene otras dos de esas obras» (Pontón, 2013: 190, n. 2).

En marzo de 1614 se publicó en Madrid la *Parte IV* de Lope, que incluía una de las piezas citadas al final del *Peregrino*, *Laura perseguida*. La *Cuarta* es una parte autorizada por el Fénix, a quien su amigo y director Gaspar de Porras le proporcionó doce comedias que aquel le había entregado años atrás para que las estrenara, sin que podamos descartar que la selección fuera obra del propio dramaturgo (Giuliani, 2002: 18), que quizá logró resarcirse y auspiciar cuando menos la publicación de una de las piezas escogidas por él mismo diez años antes³⁷.

Lo cierto, sin embargo, es que Lope no comenzó a tomar cartas en el asunto hasta que la publicación de las *Partes* se precipitó de manera vertiginosa a partir de la intervención de un comerciante de lienzos muy aficionado al teatro, Francisco de Ávila, sobre todo cuando, entre febrero y marzo de 1616, este se las ingenió para adquirir dos docenas de comedias lopescas de los repertorios de Baltasar de Pinedo y Luis de Vergara; entre las pertenecientes a este último, se encontraba una de las dos que, indudablemente, debía engrosar la segunda parte del *Peregrino*, *El Argel fingido*, que vio la luz en la *Parte VIII*, publicada en los primeros días de 1617. Molesto con el proceder de Ávila, Lope interpuso un pleito que acabó perdiendo, pero que a la postre resultó ser

³⁷ No se olvide, a tenor de otros títulos como *El perseguido* o *Lucinda perseguida*, que «la presencia del adjetivo “perseguido” en el título de una comedia de Lope podía funcionar como reclamo para el público o incluso como sello identificativo del Fénix», según recuerda Pontón (2013: 191).

el mejor acicate para que, a partir de ese mismo año, se resolviera a tomar las riendas de la publicación de su teatro³⁸.

Es así como en los años sucesivos Lope pudo por fin dar a las prensas sus propias obras. Al igual que ocurrió con el resto de sus comedias ya publicadas por manos ajenas, no se molestó en volver a estampar las piezas citadas al final del *Peregrino* que ya habían alcanzado las prensas³⁹. En cambio, resulta muy interesante comprobar que poco a poco fue completando la nómina de comedias citadas al final del *Peregrino*. En efecto, entre 1618 y 1621 publicó *El amante agradecido* en la *Parte X* (1618), *Los esclavos libres* en la *Parte XIII* (1620), *Los amantes sin amor* en la *XIV* (1620) —a juzgar por las palabras de Lope, esta obra debería haberse integrado en la continuación del *Peregrino*— y, por fin, *El soldado amante* en la *XVII* (1621). Con todo, estas obras se publicaron a la par que muchas otras, y más bien a un ritmo lento, por lo que no debe darse por descontado un acopio consciente por parte de Lope en relación a aquel proyecto suyo (al margen de que sepamos muy poco acerca de qué piezas estaban en todo momento a su disposición). En cualquier caso, aquella lejana promesa del Fénix había caído definitivamente en saco roto, pero al menos todos los títulos citados al final del *Peregrino* habían llegado, mal que bien y cada uno por su cuenta y riesgo, a los lectores. ¿Cabe deducir de esta circunstancia que Lope, en 1603, creía realmente que iba a publicar esas comedias? No lo sabemos, y resulta arriesgado asumir esa postura, a menos que consideremos sus palabras como reflejo de una idea algo vaga y proyectada más bien para largo plazo, en cuyo caso no resultaría nada descabellada.

Por cierto que parte del público acaso no sintiera como tan lejana aquella promesa de Lope. Resulta que, salvo la costeada por Roger Velpius (Bruselas, 1608), todas

³⁸ Acerca de este proceso, es imprescindible acudir a las páginas de Presotto (2007b), Di Pastena (2008) y Ramos (2009), y deben tenerse en cuenta además las consideraciones de Giuliani (2004: 134-135). Sobre el repertorio de Vergara, véanse Ferrer Valls (2005) y García Reidy (2007).

³⁹ A tenor de una carta escrita poco antes de la publicación de la *Parte IX* y dirigida al duque de Sessa, en la que Lope manifestaba no haber incluido en este volumen *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* porque ya se había publicado (en la *Parte V*), García Reidy señala cómo «al tomar las riendas de la edición de su teatro, al Fénix le interesaba mucho más ofrecer nuevo producto a sus lectores antes que actualizar comedias que todavía podían adquirirse en las librerías, pese a sus quejas sobre el estado textual en el que se había publicado su teatro» (2013: 357). A la tardía excepción a este proceder aducida por García Reidy y puesta al descubierto por Moll (1979), que comentaremos más adelante, cabe añadir en cierto modo la de *El perseguido*, publicada —como hemos visto— en el volumen lisboeta y mencionada por Lope al final del *Peregrino*.

las reediciones del *Peregrino* mantuvieron las líneas finales que aquí nos ocupan. El caso de la patrocinada por Alonso Pérez, impresa en 1618, es particularmente curioso, ya que en esas fechas tal proyecto resultaba de todo punto anacrónico. Al respecto, debo remitirme de nuevo al juicio de Gonzalo Pontón:

Si tal designio era, pues, poco viable casi en el instante mismo de su formulación, resultaba inabordable al reimprimirse el *Peregrino* (1618), pues por aquel entonces se habían publicado dos más de aquellas comedias (*Laura perseguida* en la *Parte IV* y *El amante agradecido* en la *Parte X*). Para la reedición, Lope se preocupa de engordar la lista inicial de comedias, pero no de cambiar o cancelar la referencia editorial de las páginas finales, que dan fe entonces de un proyecto abandonado. (Pontón, 2013: 190, n. 2)

En efecto, sorprende que Lope actualizara la lista del prólogo y no retocara en cambio esas líneas finales, pese a que probablemente fuera consciente de que, de ese modo, su malograda promesa se volvería a estampar. Tal vez la explicación de su presencia sea puramente material, pues, al fin y al cabo, esas líneas formaban parte de la propia obra y habrían sido contadas en el plan original de impresión. Además, la disposición del último pliego de la edición de 1618 no permitía fácilmente suprimir el pasaje en cuestión (que ocupa los folios Hh5r-Hh6r), pues dejaría tres páginas de pliego en blanco. Asimismo, podríamos sospechar que los poemas laudatorios añadidos a continuación se habrían colocado ahí para completar el pliego. En cualquier caso, en 1618 aquellas palabras del Fénix quizá parecieran tan poco veraces que ni siquiera valiera la pena eliminarlas.

Pero no por ello conviene dejar de indagar la posible repercusión de aquel proyecto frustrado que desde 1604 fue circulando de mano en mano entre los lectores de *El peregrino en su patria*. Y uno de los más célebres fue, quién si no, Miguel de Cervantes, que, por cierto, en 1615 dio a las prensas sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Ocho. ¿Mera casualidad? A la sazón, un ya anciano Cervantes estaba enfrascado en la preparación de su novela bizantina, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, para cuya redacción el *Peregrino* fue sin duda un referente indiscutible —en tanto que la más reciente novela perteneciente a ese mismo género—, de suerte que posiblemente estuviera al tanto, como siempre, también de aquella maniobra

del Fénix que no llegó a cuajar. Ahora bien, ¿cabe inferir una relación directa con el número de piezas cervantinas que vieron la luz en aquel volumen? Es una hipótesis sugerente, pero muy difícil de sustentar. A propósito de las *Ocho comedias*, Marco Presotto ha escrito lúcidas palabras:

La evidente diferencia de contenido del libro —ocho comedias y ocho entremeses— con respecto al modelo de Lope de doce comedias no tiene precedentes ni seguidores: adquiere el sabor de la recolección de un legado artístico para la posteridad y no parece que haya indicios para establecer con seguridad el motivo de la elección de este número. Puede que Cervantes no tuviera más piezas recientes a su disposición, pero lo cierto es que la dimensión del volumen final se reduce poco más que un diez por ciento con respecto a la *Parte VI* de Lope. (Presotto, 2015: 196)

En efecto, resulta complicado calibrar la razón de ser de las *Ocho comedias*. Con todo, no debe perderse de vista que a Cervantes, que quizá tuviera fresca la lectura del *Peregrino*, y que con la publicación de sus piezas teatrales le había ganado por la mano a Lope en lo que al control de las suyas se refiere, le venía que ni pintada la cifra de ocho piezas, pues le permitía terminar de rematar aquella proclama del Fénix presente en la novela con la que su *Persiles*, con el permiso de Heliodoro, debía competir⁴⁰. Cabe recordar no obstante que en 1614 Cervantes afirmaba contar con solo seis comedias para la imprenta, por lo que bien pudiera ser que «hubiera conservado o que acaso llegara a recuperar alguno de esos antiguos manuscritos» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 45). De este modo, dudo mucho que la cifra de ocho comedias —acaso el número máximo de textos de que disponía— se explique en última instancia por las líneas finales del *Peregrino*, pero sí creo plausible que Cervantes tuviera presentes las palabras de su rival, a las que los avatares del negocio editorial acaso no hubieran arrastrado aún al olvido.

⁴⁰ En palabras de una de las mejores conocedoras de la novela cervantina, Laura Fernández, «el *Persiles* [...] no fue escrito por dinero, sino por prestigio, por competir con Heliodoro, posiblemente por competir con Lope de Vega y su *Peregrino*, y por cumplir, en fin, la promesa que había dejado impresa, por primera vez, en el “Prólogo al lector” de las *Novelas ejemplares* y que ratificó después en unos versos del *Viaje del Parnaso* y en los preliminares del segundo *Quijote*, explicando cómo le faltaban cuatro meses de trabajo para acabar la obra» (Fernández, 2017: 503).

Con el paso de los años, Lope parece perder definitivamente cualquier atisbo de interés en aquella empresa. A los indicios ya expuestos, podría añadirse uno de no menor calado. Según puso de relieve Moll (1979: 11), el 25 de mayo de 1635, poco después de que se levantase la prohibición de publicar comedias y novelas, y apenas unas semanas antes de que abandonase a los suyos para siempre, el Fénix obtuvo licencia para la impresión de dos volúmenes: la *Parte XXI*, por un lado, y «un libro de doce comedias», todas ellas ya impresas en *Partes* anteriores, por otro. Esta última circunstancia, insólita en su carrera, parece sugerir que su propósito fundamental en esta ocasión fue ofrecer textos ante todo fidedignos, y no tanto novedosos, como sugiere por ejemplo el caso de *La dama boba* (García Reidy, 2013: 357-358), una de las piezas escogidas, cuyo original, como es bien sabido, no llegó a manos de Lope durante los preparativos de la *Parte IX* (Presotto, 2007c). Pues bien, ninguna de esas doce piezas se corresponde con las mencionadas al final del *Peregrino*. Desde luego, habían pasado muchos años, y naturalmente que los intereses, apetencias y necesidades de Lope forzosamente debían haber cambiado. Definitivamente, aquella promesa suya tan lejana no tenía ya vigencia alguna.

EPÍLOGO Y RECAPITULACIÓN

Pese a su redacción escueta e imprecisa, las líneas finales de *El peregrino en su patria* permiten aventurar algunas conclusiones. En mi opinión, Lope parece referirse a dos proyectos editoriales de distinta índole: la publicación de un volumen con ocho de sus mejores comedias, representadas por las más famosas compañías con las que colaboraba el Fénix, y la promesa de una segunda parte de su novela bizantina, que incluiría otras dos piezas suyas. El verdadero alcance de las palabras de Lope resulta difícil de calibrar, pero lo cierto es que ambos proyectos —o acaso solo pensara en una continuación del *Peregrino* jalonada con esas diez comedias, según ha supuesto mayoritariamente la crítica— quedaron en agua de borrajas. De tal circunstancia podría inferirse que se trató de una maniobra algo improvisada para, digamos, marcar terreno, azuzada sin duda por la publicación, ese mismo año, de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*, título capcioso como pocos al que quizá pretendió quitarle algún

lector para llevar el agua a su molino. Bien pudo ser así. Con todo, el asunto debió de mantenerlo ocupado un cierto tiempo, como lo sugieren por un lado su decisión de cubrirse las espaldas mencionando una pieza perteneciente a cada una de las ocho compañías de título —salvo un par de excepciones aparentemente justificadas— y, por otro, la naturaleza del corpus escogido —su primer canon dramático, podríamos decir—, formado por algunas obras que posiblemente gozaron de un éxito considerable (*El perseguido*, *La montañesa*) y regido por el gusto de los corrales (con las comedias palatinas y urbanas a la cabeza), pero también por algunos géneros literarios en boga o de prestigio (el picaresco, el bizantino), y en plena competencia con las *Seis comedias*. Pero, ante todo, ese primer canon estaba supeditado al hecho de que cada comedia debía pertenecer a una de las mejores compañías del momento: el primer elemento de filtro no era el gusto del poeta, sino los repertorios de los autores. De este modo, Lope pretendería demostrar, ahora también en el molde escrito, que nadie sino él se había alzado con la monarquía cómica, así como ofrecer piezas de autoría fidedigna —en respuesta a las *Seis comedias*—, y acaso libres de intervenciones ajenas a su pluma.

Sea como fuere, el tiempo fue pasando, y aquellas palabras de Lope, aunque impresas, terminó por llevárselas el viento. Probablemente porque, en verdad, el negocio de la publicación de su teatro no le interesaba demasiado, como lo sugiere el hecho de que, más allá de maniobras como la de la *Parte IV*, solo a partir de 1617, tras el famoso pleito que acabó perdiendo contra Francisco de Ávila —todo un baño de realidad, por cierto—, decidiera coger el toro por los cuernos y velar por la integridad textual de las piezas impresas a su nombre. Resulta del todo natural: para cuando Lope remataba el *Peregrino*, la comedia era un producto vinculado casi en exclusiva al mundo de las tablas. En semejante contexto, la desagradable irrupción en el mercado de las *Seis comedias* bastó para que el poeta trazara las líneas maestras de un primer tanteo editorial como respuesta, pero no para que de veras remara contra viento y marea en el océano del negocio teatral, en cuyo seno el papel de los dramaturgos se limitaba a proporcionar autógrafos a las compañías, como bien pudo comprobar en su propia piel. Con todo, gracias a esas líneas finales del *Peregrino* —un verdadero diamante en bruto para los lopistas—, redactadas en una fecha tan temprana como 1603, diría que podemos entrever algunas de las estrategias que, años más tarde, sumido ya en una vorágine

editorial sin precedentes, desarrollaría en toda su plenitud el Fénix de los Ingenios: selección de un canon personal, reapropiación autorial, recuerdo de los autores de comedias. Ahí es nada.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973.
- BADÍA HERRERA, Josefa, «La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. de Miguel Zugasti y Mar Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 103-118.
- D'ARTOIS, Florence, y Luigi GIULIANI, coords., *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, 2017.
- DI PASTENA, Enrico, «La *Séptima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. de Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, vol. 1, págs. 9-65.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 45-63.
- , «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», en *En busca del Fénix: quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, ed. de Almudena García González, Madrid / Frankfurt am Main, TC/12 / Iberoamericana / Vervuert, 2013, págs. 93-115.
- FERNÁNDEZ, Laura, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas, Madrid, Real Academia Española, 2017, págs. 503-528.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, págs. 277-314.
- , «Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*», *Artifara*, 16, 2016a, págs. 147-164.

- , *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, tesis doctoral dirigida por Alberto Blecuá y Ramón Valdés, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016b.
- «Lope de Vega y el género bizantino (novela y teatro): público, autopromoción y mercado editorial», en prensa.
- FERRER VALLS, Teresa, «Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana», *Edad de Oro*, 16, 1997, págs. 137-148.
- , «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en «*Corónete tus hazañas*»: *Studies in Honor of John Jay Allen*, ed. de Michael J. McGrath, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, págs. 165-184.
- , dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- , «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», en *El «Arte nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, ed. de J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Rilce*, 27.1, 2011, págs. 55-76.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en *En Teoría hablamos de Literatura*, coord. de Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Dauro / Universidad de Granada, 2007, págs. 462-468.
- , «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. de Xavier Tubau, Bellaterra, PROLOPE / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 243-284.
- , *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, TC/12 / Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- GARRIGA, Francisco J., ed., Lope de Vega, *Fuente Ovejuna. Poesías. El peregrino en su patria*, Barcelona, Editorial Juventud, 1935.

- GIULIANI, Luigi, «La *Cuarta parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. de Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. 1, págs. 7-30.
- , «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. de Xavier Tubau, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona / Prolope / Milenio, 2004, págs. 123-136.
- , «La *Parte de comedias* como género editorial», *Criticón*, 108, 2010, págs. 25-36.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, y María del Valle OJEDA CALVO, «Cervantes y el teatro», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol. 2, págs. 9-60.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral dirigida por Javier Huerta Calvo y Abraham Madroñal Durán, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Madrid, Cátedra, 2016.
- GUARNER, Luis, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, en *Novelas*, Madrid, Librería Bergua, 1935, vol. 2, págs. 5-352.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La única edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1603)», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. de Martin Cunningham, Grace Magnier y Aengus Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4, 2013, págs. 719-734.
- IRISO ARIZ, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, págs. 99-143.
- IRISO ARIZ, Silvia, y María MORRÁS, eds., Lope de Vega, *Comedia nueva del perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. de Patrizia Campana, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, vol. 1, págs. 255-458.

- KOSSOFF, Ruth H., «*Los cautivos de Argel*, comedia auténtica de Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. de A. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, págs. 387-397.
- LUCAS FIORATO, Corinne, «Giraldi Cinzio et le renouveau de la tragédie profane en Espagne», en *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVIe-XVIIe siècles*, ed. de Christophe Couderc y Hélène Tropé, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, págs. 43-56.
- MARQUÉS LÓPEZ, Eva, *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española*, tesis doctoral dirigida por Emilio del Río Sanz, Universidad de La Rioja, 2015.
- MCGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- MOLL, Jaime, «¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?», 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, págs. 7-12.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Apuntes sobre Giraldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica letteraria*, 159-160, 2013, págs. 645-673.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. de Manuel Vicente Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, págs. 165-188.
- , «Del primer Lope al *Arte nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997a, págs. IX-LV.
- , «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997b, págs. 235-254.
- , «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658, 2001, págs. 12-14.

- , «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87/88/89, 2003, págs. 603-620.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 29.3, 2013, págs. 689-741.
- PEYTON, Myron A., ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- PINEDA, Victoria, ed., Lope de Vega, *La amistad pagada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. de Patrizia Campana, Luigi Giuliani, María Morrás y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, vol. 3, págs. 1397-1545.
- PONTÓN, Gonzalo, «Fortuna de unos versos de *El perseguido*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 2013, págs. 189-203.
- , ed., Lope de Vega, *Los amantes sin amor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. de José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. 1, págs. 81-238.
- , «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte nuevo*, 4, 2017, págs. 555-649.
- , ed., Lope de Vega, *El soldado amante*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. de Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Gredos, 2018, vol. 1, págs. 419-642.
- PRESOTTO, Marco, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007a.
- , «La *Novena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007b, vol. 1, págs. 7-38.
- , ed., Lope de Vega, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007c, vol. III, págs. 1293-1466.

- , «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol. 2, págs. 195-217.
- PROFETI, Maria Grazia, *Nell'officina di Lope*, Florencia, Alinea editrice, 1998.
- QUEROL COLL, Enric, ed., Lope de Vega, *La bella malmaridada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. de Silvia Iriso, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, vol. 2, págs. 1175-1389.
- RAMOS, Rafael, «La Octava parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. de Rafael Ramos, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, vol. 1, págs. 9-55.
- RESTREPO RAMÍREZ, Santiago, *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la materia picaresca*, tesis doctoral dirigida por Ramón Valdés, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- , «Las comedias picarescas de Lope de Vega: cronología y la cuestión de la moralidad y la risa», en prensa.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, «El género palatino en Lope de Vega», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. de Miguel Zugasti y Mar Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 119-144.
- SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16, 2010, págs. 155-180.
- SANZ, Omar, y María Dolores GÓMEZ MARTÍN, eds., Lope de Vega, *El amante agradecido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 2, págs. 631-767.
- SANZ, Omar, y Ely TREVIÑO, eds., Lope de Vega, *Los esclavos libres*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 1, págs. 537-709.
- SERÉS, Guillermo, ed., Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. de Rafael Ramos, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, vol. 2, págs. 575-721.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología Española*, 92.1, 2012, págs. 181-210.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604.
- , *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.
- WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7, 1953, págs. 19-25.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, ed. de Miguel Zugasti y Mar Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 65-102.