



«DE LA COMEDIA
A QUE VAMOS / ESTE
HA SIDO EL ENTREMÉS»

ESTUDIOS SOBRE
EL METATEATRO Y
LA COMEDIA ÁUREA

BIBLIOTECA ÁUREA HISPÁNICA

Iñaki Pérez Ibáñez (ed.)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2023

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 – Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2023

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 – Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-352-7 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96869-431-3 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-432-0 (e-Book)

Depósito Legal: M-11502-2023

Cubierta: Carlos Zamora

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

IÑAKI PÉREZ IBÁÑEZ	
Algunas (breves) reflexiones sobre el metateatro y la comedia áurea	7
ROBERTA ALVITI	
Artificios metateatrales en <i>El vergonzoso en palacio</i>	19
IGNACIO ARELLANO	
Variaciones metateatrales en el Siglo de Oro. Algunas calas	37
FREDERICK A. DE ARMAS	
El metateatro y sus ecos tragedizantes: <i>El galán fantasma</i> de Calderón como respuesta a Cosme Lotti	59
MARÍA DEL PILAR CHOUZA-CALO	
La enfermedad fingida como recurso metateatral en <i>El príncipe melancólico</i> de Lope de Vega	77
LUIS GALVÁN	
Metateatro y comunicación literaria en el siglo XVII	97
RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Referencias metateatrales en la obra dramática de Rojas Zorrilla	117
JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ	
La percepción de la autoría en el teatro del Siglo de Oro	143
MARÍA LUISA LOBATO	
Una actriz en la corte de los Austrias: Manuela de Escamilla	163

HANNA NOHE Reflexión existencial y carnaval bajtiniano: dimensiones metateatrales en <i>La vida es sueño</i>	185
BEATRIZ CAROLINA PEÑA «Tal mojiganga el diablo no ha pensado». Los indianos fingidos y otras simulaciones en <i>Los casamientos</i> (1663), de Vicente Suárez de Deza	207
IÑAKI PÉREZ IBÁÑEZ El teatro como material dramático en las comedias de Guillén de Castro	227
ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ <i>La venganza de Tamar</i> , un ejemplo de metateatro	247
JAVIER RUBIERA El bautismo de Ginés: variaciones de un tema metateatral en tres comedias españolas	267
SOBRE LOS AUTORES	289

ALGUNAS (BREVES) REFLEXIONES SOBRE EL METATEATRO Y LA COMEDIA ÁUREA

Iñaki Pérez Ibáñez
University of Rhode Island

Mucho ha llovido desde que en 1963 Lionel Abel publicó su seminal estudio *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, en el que intentó definir un «nuevo» tipo de género teatral, el metateatro. Este crítico entiende que las verdaderas tragedias se dan solo en la Antigüedad clásica y en el periodo de la modernidad tan solo se hallan algunas muy contadas excepciones. Defiende que la mayoría de los dramas modernos se quedan cortos y no merecen la calificación de tragedia, pues para que esta sea posible es necesaria una concepción de la vida hoy perdida¹. Iglesias Feijoo juzga que el acierto de Abel está en «enfocar el objetivo sobre cierto tipo de obras que al menos desde el siglo XVI no se adecuaban al simple propósito de ofrecer una “imagen de vida”, un “reflejo” de la realidad»². En las obras metateatrales, la realidad

¹ En el prefacio a su ensayo Abel indica que uno de sus dos objetivos principales era «to explain why tragedy is so difficult, if not altogether impossible for the modern dramatist» (1963, p. VII). Dedicó a ello especialmente los dos primeros capítulos de su libro (1963, pp. 2-38). Andrés-Suárez afirma que la forma metadramática «está en cierta manera relacionada con una concepción nueva del ser humano y una forma distinta de interpretar la existencia; el mundo y la vida son percibidos como un teatro en el que los hombres son a la vez actores y observadores y Dios es el espectador supremo» que surge a partir del siglo XVI en la civilización occidental (1997, p. 11).

² Iglesias Feijoo, 2020, p. 104.

LA PERCEPCIÓN DE LA AUTORÍA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Javier J. González Martínez
*Universidad Internacional de La Rioja*¹

El teatro español del siglo xvii es un campo idóneo para la reflexión sobre la autoría porque tiene lugar en una época de acomodación del concepto, porque presenta muchos casos difusos en los que se mezclan usos antiguos y nuevos y porque tenemos mucho material textual y paratextual donde buscar testimonios. Por esta última razón se pondrá especial atención al enfoque metateatral de la autoría desde la consideración de fenómenos tan frecuentes como la autopercepción del escritor y las referencias internas a otras obras dramáticas.

La reflexión que se expone a continuación fue inspirada inicialmente por la lectura de *Shanzhai: El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*². Algunas de las ideas estéticas que ahí se explican sirven para entender el concepto de autoría en el siglo xvii español. «Shanzhai» es un neologismo chino que significa falsificación. En la literatura china, cuando una obra triunfa, enseguida surgen una horda

¹ Esta investigación es resultado de los proyectos «CLEMIT. Base de datos integrada del teatro clásico español. Segunda fase» (PID2019-104045GB-C52) e «Impresos sueltos del teatro antiguo español. Base de datos integrada del teatro clásico español» (PID2019-104045GA-C55), ambos financiados por el Plan Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, y del proyecto «CARTEMAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (H2019/HUM-5722), financiado por la Comunidad de Madrid.

² Han, 2017.

de imitaciones y continuaciones. Esto no es extraño porque también lo observamos en la literatura del productivo siglo xvii, cuyo caso más conocido tiene como protagonista al *Quijote* de Avellaneda.

En *Shanzhai* se trata de trasladar al pensamiento occidental actual la forma que tiene la cultura china de entender la creatividad de estas falsificaciones. A través de numerosos ejemplos expone que su creatividad no se define por la originalidad, ni por la discontinuidad, ni por la novedad. Se define «por el cambio, la variación, la combinación y la transformación [...] En China, la transformación continuada está instaurada como método de creación y creatividad»³. En el marco actual de una autoría cada vez más delimitada por la legislación y el comercio puede costar comprender este sentido de la creatividad porque será enseguida identificado con el plagio, la falsificación y el fraude. Sin embargo, no es algo ajeno a nuestra tradición cultural. El concepto de creatividad y autoría en el siglo xvii estaba más cerca del concepto chino que del actual occidental. Sin negar las dotes creativas de nuestros clásicos se tratará de demostrar que conviene aceptar una visión amplia del concepto de autoría si queremos abarcar la complejidad del fenómeno teatral áureo. La actual concepción legalista y comercial de derechos de autor, de propiedad intelectual y de explotación pueden desviarnos de las consideraciones y circunstancias creativas barrocas.

Además, la percepción de la autoría del teatro del Siglo de Oro español presenta algunos problemas propios y otros compartidos con el género dramático de todos los tiempos y lugares. El teatro se plantea desde sus raíces la cuestión de la originalidad, entendida en su sentido estricto de comienzo. ¿Dónde tiene comienzo el teatro? ¿En la letra manuscrita? ¿En la escena? ¿En la letra impresa? Estaríamos refiriéndonos a tres comienzos diferentes, que remitirían a tres originales. Dependiendo de la perspectiva hablaríamos de un comienzo distinto. En este ensayo se trata el teatro clásico español como un proceso continuo en el que se pueden distinguir distintas etapas.

Dentro de los problemas de autoría propios del teatro clásico español se encuentran los localizados en su tiempo de creación y los generados con posterioridad. Ambos tienen en común el fenómeno de la reescritura. El mismo Calderón reconoce que algunos encontrarán «fastidioso» que repita motivos y personajes en algunos autos⁴.

³ Han, 2017, p. 79.

⁴ Calderón, «Prólogo» de *Primera parte de autos sacramentales*.

Y, en efecto, fue así: Profeti alertaba de que «una extensa literatura crítica, durante siglos enteros —empezando por los “padres curiales” del romanticismo (Mesonero Romanos, Schack, Schaeffer, etc.)— se ha maravillado de tantos ajustes y arreglos (o “imitaciones”, “plagios” como a veces se ha dicho)»⁵.

Para evitar una percepción de la intertextualidad en el teatro áureo que pueda llevar a valorarlo negativamente por plagio conviene recordar la teoría y el proceso de creación en la época. El poeta dramaturgo escribía la obra teatral. Un empresario teatral —en este estudio nombraré así para evitar equívocos al conocido en la época como «autor» de comedias o de compañía— la compraba, frecuentemente la adaptaba y la representaba. Solo después se llevaba a la prensa. En esta etapa de la imprenta es donde nos encontramos más conflictos de autoría. En primer lugar porque muchos impresores utilizaron testimonios deturpados para aprovechar rápidamente el éxito de la fórmula de la Comedia nueva y la dejadez inicial de los poetas. En segundo lugar, porque cuando los poetas trataron de hacerse cargo de la publicación de su obra no disponían de los manuscritos autógrafos que habían vendido a las compañías por lo que tuvieron que valerse de lo que fueron alcanzando y, dado el volumen de su producción, en ocasiones, ni siquiera reconocían lo que era suyo o de otro. En tercer lugar, porque los poetas seguían un estilo de escritura de mutua influencia que no contó inicialmente con la posibilidad de comparación atenta que permite la letra impresa. Desde luego los escritores teatrales del siglo xvii no dudaban de su originalidad, aunque utilizasen ideas anteriores, y no se planteaban que estuviesen falsificando. Los únicos casos de falsificación demostrables son los de los memoriones y algunos impresores que reproducían obras sin permiso de los escritores, que manipulaban parcialmente el texto para venderlo como nuevo y que adjudicaban textos a escritores famosos para aumentar sus ventas.

Solo desde la aceptación de la intertextualidad como proceso creativo es posible considerar arte a la literatura dramática áurea. Según Danto⁶ la concepción del arte requiere de la atmósfera de su contexto histórico, de sus teorías y de las afirmaciones de los autores y público. En este capítulo las afirmaciones metateatrales de los poetas permitirán distinguir las auténticas falsificaciones pues son parte de la

⁵ Profeti, 1992, p. 110.

⁶ Danto, 1964.

declaración o discurso de los autores. Se atenderá específicamente a la autoría teatral del siglo xvii español y al uso de la intertextualidad.

AUTORÍA TEATRAL EN EL SIGLO DE ORO

La época de la Comedia nueva es un «momento de transición a una plena conciencia autorial»⁷. Esta transición es el puente entre dos etapas. Por una parte, continúa la idea de ser portadores de un tesoro común del que van sacando joyas y ensartando piedras preciosas en sus creaciones. Esto difuminaba la distinción entre los autores pues todos extraían de fuentes comunes⁸. La autoría no estaría exclusivamente centrada en un poeta «sino que se trata de una noción compartida en mayor o menor grado por los diferentes agentes culturales implicados en la creación y difusión de una obra literaria»⁹. Por otra parte, se comienza a observar una lucha por la apropiación autorial en los dramaturgos españoles del siglo xvii que es una clara muestra de la conciencia de vinculación del escritor con su obra. Un ejemplo se encuentra en la introducción metateatral de los nombres o seudónimos de los poetas dramáticos al final de sus obras. Luis Vélez lo hace así al final de trece de sus comedias: «Aquí Lauro / pide perdón de las faltas, / y la historia verdadera / por el Conde Niño acaba»¹⁰.

La expresión de esta apropiación autorial es la costura que une los retales de la continuidad clásica y de la nueva identidad poética. Esto se manifiesta, por ejemplo, en los pleitos de Lope en 1616 contra la impresión sin su consentimiento de las *Partes VII* y *VIII*¹¹. Tras la pérdida del litigio el Fénix volvió a renacer y decidió hacerse cargo de la impresión de sus obras a partir de 1617. Así lo explica en el «Prólogo» de su *Parte IX*, la primera bajo su responsabilidad: «Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales»¹². También ejemplifica la preocupación por

⁷ Sánchez Jiménez, 2016, p. 162.

⁸ Cruickshank, 2011, pp. 204-205.

⁹ García-Reidy, 2013, p. 68.

¹⁰ Vélez, *El conde don Sancho Niño*, vv. 2340-2343.

¹¹ Vega García-Luengos, 2016, p. 183.

¹² Vega, «Prólogo» de *Parte IX*.

el reconocimiento autorial el hecho de que Lope utilizase el dibujo de un sagitario como marca de autoría¹³.

Y como manifestación complementaria a esta apropiación encontramos también el repudio¹⁴. Los defectos que presentaban muchas obras después de su paso por distintas manos llevaron a algunos escritores a preferir renunciar a su creación antes que ponerse de nuevo a corregirlas. Lope afirma que algunas de sus comedias han dado entre tantas manos que «no deben ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco»¹⁵. Lo mismo le sucede a Calderón que sostiene que «ya no eran más las que lo fueron»¹⁶ y reitera en mención a la *Parte V* que acababa de salir que cuatro no eran suyas, que «ni aun ninguna pudiera decir, según están no cabales, adulteradas y defectuosas»¹⁷ y que «concediendo el que fueron más, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados trasladados»¹⁸. Es decir, que en la lucha por reafirmar su autoría se prefiere descartar algunas obras que recuperarlas.

Es oportuno repetir aquí las preguntas que plantea Fernández: «¿hasta qué punto es operativa la noción de autoría? [...] ¿Qué grado de deturpación, manipulación o refundición soporta un texto antes de que podamos, o debamos, arrebatarse la autoría originaria?»¹⁹. El contexto para responder debe ser el de la concepción clásica del teatro. La autoría es operativa en el ámbito teatral si es tomada en un sentido amplio, porque incluye la participación de los distintos agentes y porque tiene un sentido continuista de la creación.

El carácter de las obras del teatro español del Siglo de Oro es de continuidad clasicista. Llamamos clásicos a los que han sido tomados como modelos para continuar, revitalizar, impulsar, a partir de la inspiración. Este clasicismo tiene el mérito de haber sabido valorar los logros de otra época y asimilarlos, en una intercomunicación que ha caracterizado a la civilización y que es una de las principales causas de su supervivencia. Los escritores se valen de otras fuentes artísticas,

¹³ Sánchez Jiménez, 2016, p. 158.

¹⁴ Vega García-Luengos, 2013.

¹⁵ Vega, *El peregrino en su patria*, p. 63.

¹⁶ Calderón, «Prólogo» de *Parte IV*.

¹⁷ Calderón, «Prólogo» de *Primera parte de autos sacramentales*.

¹⁸ Calderón, *Carta al duque de Veragua*, tomado de Hartzenbusch, 1848, pp. XL-XLI.

¹⁹ Fernández, 2016, p. 209.

repite refranes, leyendas, relaciones históricas, romances, cuentos, etc. Un texto teatral clásico acaba asemejándose al terreno. La geología nos enseña que la superficie terrestre se forma de diferentes capas que van superponiéndose a lo largo del tiempo. Y esas estratificaciones pueden ser del mismo tipo de material o diferente.

Una concepción de la autoría teatral en el Siglo de Oro español que congenie la novedad y la tradición abre horizontes en los que conviene entender la comunicación entre todos los agentes implicados en el espectáculo y la conformación del mensaje según su medio. No es lo mismo escribir para el silencioso gabinete que para el bullicioso corral de comedias, para un lector que para un actor, para el movimiento y la voz que para la lectura. Todo esto, sumado a la continua demanda de nuevas comedias, explica los casos de intertextualidad que se verán a continuación.

Losada²⁰ recoge algunos de los nombres que se utilizan para diferenciar cada una de las capas del palimpsesto: intertextualidad, reescritura, auto-reescritura, hetero-reescritura, reutilización, intratextualidad, reinsertión, autoplagio, repetición significativa de un texto, refundición, reelaboración, reconstrucción, adaptación y versión. El nombre que engloba a todos estos es el de intertextualidad. La definición de intertextualidad de Pavis asume que «un texto solo es comprensible gracias al juego de los textos que lo preceden y que, por transformación, lo influyen y lo configuran»²¹. Dentro de la intertextualidad está la reescritura, de forma que toda reescritura es intertextual, pero no toda intertextualidad es reescritura. La reescritura es la recuperación de fragmentos textuales propios (auto-reescritura) o ajenos (hetero-reescritura) en una nueva creación²².

Cabe hacer matizaciones de algunos nombres de la anterior relación de fenómenos de intertextualidad. Por todo lo explicado hasta ahora se descarta el término autoplagio para denominar el fenómeno de la auto-reescritura a partir de la intratextualidad. La repetición significativa de un texto es un sintagma bastante general que ya está incluido en la reescritura. El nombre de adaptación no es utilizado para tratar mecanismos de reescritura textual dramática pues entra dentro

²⁰ Losada, 2020.

²¹ Pavis, 1998, p. 257.

²² Sáez, 2013.

de lo espectacular²³. En cuanto a versión, conviene distinguir la versión autorial²⁴, que es el texto dramático en un concreto estado de composición en el que ha intervenido el dramaturgo, y la versión escénica, que es la adaptación anteriormente referida. Algunos de estos conceptos son muy lábiles y no es objeto de este ensayo definir sus límites. Se atenderá únicamente a los que afectan a la propia conciencia autorial: reutilización, reconstrucción, reelaboración y refundición.

La reutilización²⁵ es el proceso de reescritura de un fragmento en otra obra. Cuando es por auto-reescritura es denominado intratextualidad²⁶. Es un fenómeno muy frecuente en los autos sacramentales ya que eran obras creadas para una festividad de periodicidad anual y temática fija. El hecho de imprimirlos, compendiarlos, leerlos, analizarlos y compararlos puede llevar a la detección de muchos recursos afines. Calderón pide que se tomen estos parecidos en sus obras «no como repetidos, sino como acordados»²⁷. Una concepción de originalidad contemporánea podría conducir al rechazo, sin embargo, conviene entender los autos sacramentales en su contexto. Esta repetición produciría la armonía que el público esperaba, la continuidad con el género y la satisfacción de reconocer algo familiar.

La reconstrucción²⁸ es el método utilizado para alcanzar un texto que sea lo más parecido al original. Es lo que sucedió con *La dama boba* y *La vida es sueño*, para cuyas impresiones sus creadores tuvieron que valerse de textos claramente deturpados pues carecían del texto original. La casuística por la que puede llegarse a la reconstrucción y los medios utilizados para conseguirla son numerosos. El original se ha podido perder o puede estar «secuestrado» por la compañía. Se puede reconstruir a partir de apuntes actorales o de los recuerdos del propio escritor, comediantes o memoriones.

La reelaboración supone la modificación de un texto propio para un nuevo texto. Esta matización de auto-reescritura para crear otro texto intencionadamente distinto es lo que distingue este proceso de la reconstrucción. El ejemplo más claro lo tenemos en Calderón con

²³ Canseco, 2017.

²⁴ Ruano, 2002.

²⁵ Ruano, 1998. Reinscripción, término utilizado por Pinillos, 2002, se refiere al mismo fenómeno.

²⁶ Sánchez Jiménez, 2014.

²⁷ Calderón, «Prólogo» de *Primera parte de autos sacramentales*.

²⁸ Ruano, 1998.

La dama duende y *Casa con dos puertas*. También pudo haberlo utilizado para repudiar obras primerizas, recuperando lo que tenían de valor y reescribiendo el resto²⁹.

La refundición consiste en la construcción de una obra a partir de la fábula de otra ajena. A lo largo de la historia teatral los distintos escritores dramatizan una misma materia, dan la visión de su época, compiten por el resultado y pasan a formar parte de una cadena gloriosa de revitalizadores de temas, argumentos o personajes³⁰. El hecho de que incluso compartan el título es una muestra más del deseo de reconocimiento del texto anterior y «una de las pruebas más claras por las que no se puede considerar a estos dramas como plagios»³¹. Calderón practica la refundición en *El alcalde de Zalamea*: toma el esqueleto argumental y las caracterizaciones de los personajes principales, pero impone su impronta personal al resaltar la cuestión del honor, reordenar la trama y seguir su propio estilo lingüístico. Todo esto hace que la obra sea nueva y original.

El teatro clásico español no conforma una creación única, cerrada y limitada, sino un proceso ilimitado, abierto y plural. Además, esta característica apertura ha hecho que se multipliquen las posibilidades de recibir nuevos significados, que a su vez otorga nuevas identidades y genera nuevos orígenes. La obra solo se hace única, cerrada y limitada en su escenificación, pero inmediatamente después sigue su proceso vital. Y es esta alternancia, este ir de la sístole a la diástole, lo que hace que un clásico siga vivo. En cada montaje adquiere una forma, pero no se queda ahí petrificado, sino que continúa hasta la siguiente puesta en escena, que dejará su nueva huella.

El carácter abierto de la obra teatral nos permite distinguir las distintas reacciones que históricamente el genio tiene ante un mismo fenómeno. Esto ha hecho posible la recurrencia en las tablas de muchas obras del teatro clásico español: porque no son de tiempos pasados, viven aquí y ahora. Es el dramaturgo, el director y los intérpretes los que consiguen entablar un diálogo natural y contemporáneo con cada pieza. Esto puede llevar a que en esta actualización una «falsificación» esté más cercana al conflicto original que una «museificación» que reproduzca fielmente la obra, pero no transmita ninguna reacción en el público actual.

²⁹ Vega García-Luengos, 2013, p. 115.

³⁰ Trapero, 2001, p. 199.

³¹ Martínez, 2018, p. 98.

Profeti elimina la opción de que toda esta relación entre los escritores sea tildada de plagio y considera que «en un corpus tan vasto y diferenciado, y a la vez tan homogéneo, como el teatro del Siglo de Oro, es natural que se dé una circulación de temas: por ejemplo el del menosprecio de corte y alabanza de aldea o el del hijo del rey escondido»³². La estudiosa italiana llega a mencionar que los escritores áureos utilizaban «escenas lexicalizadas», es decir, escenas que dramatizan un motivo concreto, y pone de ejemplo «las tres escenas que aparecen en *La serrana de la Vera*, *El amor en vizcaíno* y *La montañesa de Asturias*, de Luis Vélez de Guevara: dentro de una temática parecida —la venganza de honor de una mujer rústica y rebelde contra su seductor— Vélez organiza tres escenas análogas, en las que la protagonista oye cantar su propia desdicha y sus acciones delictuosas»³³. Conceptos semejantes al de estas «escenas lexicalizadas» son el «material de repertorio»³⁴, el pasaje formulaico, lance, paradigma³⁵ y el «paso»³⁶.

Pero a lo que Profeti se negaba a llamar plagio, Alejandro Casona se atreve a llamar el derecho y deber de copia. Sostiene que debe ser considerado un mérito el trasladar a su época los grandes personajes y argumentos de la literatura universal y pone como referencia de escritores que han contribuido a perpetuar, fecundar y cosechar la tradición artística a los dramaturgos del siglo xvii español:

en nuestra escena del Siglo de Oro, anécdotas y personajes permanentes se renuevan sin fin, a través de Lope, Tirso, Amescua, Vélez de Guevara y Calderón. Cuando Lope escribe su *Alcalde de Zalamea*, no pierde valor alguno de originalidad por el hecho de llevar a las tablas un suceso no inventado sino ocurrido en la realidad viva de la Puebla de Montalbán. Y cuando, una generación después, Calderón lo repite, tampoco deja de ser original por haber tomado la anécdota, ya hecha carne artística, de manos del maestro. El *Alcalde* lopesco nos trae exactamente la medida dramática de Lope, tanto como el *Alcalde* calderoniano nos da la de Calderón³⁷.

³² Profeti, 1992, p. 113.

³³ Profeti, 1992, p. 114.

³⁴ Nider, 2007, p. 80.

³⁵ Sánchez Jiménez, 2014, p. 475.

³⁶ Hernando, 2012.

³⁷ Casona, 1949, pp. 9-10.

En el teatro áureo conviene atender a las etapas que los textos viven desde el manuscrito autógrafo, pasando a los apuntes usados en escena y llegando después a la imprenta. La concepción autorial en cada una de estas etapas «no es [...] una cuestión baladí, pues en el tránsito de un soporte a otro, la expresión de la figura autorial sufre modificaciones muy importantes, ya que el escritor, casi invisible en el manuscrito, aparece con una fuerza inédita en el volumen salido de las planchas»³⁸. La conciencia de autoría en los empresarios teatrales es más endeble; sin embargo deja su huella no en forma de firma sino en la adición de unas marcas adecuadas a sus circunstancias: por ejemplo, el empresario Antonio de Escamilla añadió versos cómicos a su personaje de gracioso en *Cada uno para sí*, de Calderón, de forma que se explotasen mejor sus célebres dotes humorísticas³⁹.

Por los autógrafos de Lope sabemos que firmaba al acabar sus manuscritos, por lo que se consideraba responsable de su escritura, pero esto no significa que se estimase dueño de la puesta en escena. De hecho, sabemos que podía hacer poco por conservar en las escenificaciones su idea de representación. Y lo sabemos porque cuando le volvían las obras, al recuperarlas para el negocio de la impresión, estaban muy cambiadas: en el número de versos, en la versificación, en el número de personajes, etc. Todavía no existía un sistema de protección de titularidad de derechos que recompensase dicha creación con la exclusividad de producción. Sin embargo, antes de la legislación de este derecho, había un entendimiento común que llevó a Lope a imprimir sus obras y así aprovecharse de los rendimientos económicos que estaban disfrutando otros a su costa y sin su consentimiento.

Lope solo se preocupó por la autoría una vez que vio la posibilidad de negocio en la imprenta⁴⁰. Y aun así, tuvo serios problemas para identificar sus obras debido a que estaban muy «procesadas» por las distintas compañías que las habían adaptado a sus necesidades: según el número de actores y actrices disponibles, añadían o quitaban personajes; según la ciudad donde se representase, se modificaba la loa; según las cualidades lingüísticas e interpretativas, se adaptaban los parlamentos, etc. Una obra dramática era versátil a las necesidades escénicas: una vez salida de la pluma del escritor pasaba al movimiento de los

³⁸ García y Sáez, 2016, p. 8.

³⁹ Ruano, 1982, pp. 59-60.

⁴⁰ Dixon, 1996.

actores. Esto puede explicar que Lope no se preocupase inicialmente por algo semejante a lo que nosotros llamamos propiedad intelectual y derechos de autor.

En relación con la autoría en el manuscrito, el régimen legal del siglo xvii no reconocía la propiedad de la obra dramática al escritor sino al que pagaba por ella, ya fuese empresario teatral o impresor. Esto le permitía, o al menos no parece que le prohibiese, cambiar títulos, atribuir a otros poetas si le convenía, cambiar versos, etc. Así lo vimos en el ya mencionado pleito perdido en los tribunales por Lope. Los escritores no tenían forma de impedir ni legal ni prácticamente que cualquiera modificase e imprimiese sus textos sin su permiso.

La representación es el destino natural de las obras dramáticas como queda constatado por la primacía de los estrenos a los impresos: «hicieron falta más de quince años para que la Comedia nueva triunfante en los escenarios llegara a las librerías»⁴¹. El hecho de que los escritores teatrales españoles del siglo xvii se desprendiesen de sus únicos ejemplares manuscritos en favor de los empresarios teatrales manifiesta la aceptación de que la escenificación se suma a la creación de su arte. Con la puesta en escena se produce la representación artística. Con la impresión se efectúa la reproducción técnica de la obra teatral. Son dos líneas diferentes: la escénica cuenta con un «impresor» en forma de empresario teatral y no permite la multiplicación idéntica; la impresa cuenta con «directores» en forma de cajistas y correctores que pueden ofrecer múltiples obras iguales, por lo que se hace técnicamente reproducible como objeto artístico⁴².

La insaciable voracidad del público de la época también deja su impronta en la autoría teatral. La necesidad de novedad en la cartelera exigía creatividad por encima de originalidad⁴³. Otra manifestación más de la peculiar concepción de autoría en el teatro clásico español y de la prioridad de la creatividad sobre la originalidad es la proliferación de comedias escritas por varios colaboradores, de forma que se obtenía una obra distinta, con menor esfuerzo y, en principio, mayor celeridad.

La imprenta representó un papel importante en la historia de la autoría teatral, tanto para fijar el vínculo de la obra con un creador

⁴¹ Vega García-Luengos, 2016, p. 177.

⁴² Benjamin, 1989.

⁴³ Álvarez, 2017, p. 146.

literario, como para confundir a través de la falsa atribución de títulos debido a motivos comerciales, como para introducir cambios textuales. Los tres grupos afectados por la publicación, distribución y comercialización de obras dramáticas —impresores, empresarios teatrales y escritores— reaccionaron de muy distinta manera según su posición e intereses. En esta etapa de la imprenta los que menos intervinieron en relación con la autoría fueron los empresarios. Estos eran por un tiempo reticentes a la publicación, pues se exponían a compartir con otros colegas las obras por las que habían pagado exclusividad, pero después descubrieron que podía ser una manera de seguir obteniendo rédito de las más conocidas.

Los que impulsaron el proyecto y mostraron mayor interés inicial fueron los impresores. Estos se consideraban además «dueños y señores de aquellos textos que habían comprado con la esperanza de multiplicar fácilmente la inversión»⁴⁴ y este sentido de la propiedad no les fue denegado por los órganos de justicia, como ya hemos visto. La introducción de la imprenta en el ámbito teatral y la multiplicación de ejemplares para su lectura, privada o pública, fue cambiando el estatus de la escritura dramática. La misma materialidad de los testimonios hacía muy endeble antes de la imprenta la perpetuación de la autoridad textual. Mientras los manuscritos y apuntes de actores permanecían ocultos tras cortinas o dentro de carpetas de apuntadores, la popularidad y notoriedad de las representaciones destacaban el trabajo actoral. Sin embargo, la fijación, multiplicación y comercialización del texto a través de la imprenta cambiará este paradigma. Ya no está tan claro que su destino final fuese el escenario, sino que podía tener más vida después de su escenificación. Este cambio subraya el carácter literario que situará al teatro como arte textual en el siglo XVIII, con todo lo que esto supone para su concepción cultural y social⁴⁵. Este nuevo estatus acrecentará la polémica sobre la autoría y hará saltar el debate al tablado con el cuestionamiento de las intervenciones para sus adaptaciones escénicas.

Los escritores estaban inicialmente apartados de este negocio pues vendían a los empresarios las obras y perdían su propiedad, «desahaciéndose incluso de los originales por prescripción de los contratos»⁴⁶.

⁴⁴ Vega García-Luengos, 2016, p. 182.

⁴⁵ Fischer-Lichte, 1999, p. 170.

⁴⁶ Vega García-Luengos, 2016, p. 185.

Además, no les agradaba que los lectores pudiesen analizar en el silencio y la calma de sus gabinetes lo que habían creado para el espacio escénico. Gaspar de Porres nos menciona el «poco gusto que tiene [Lope] de que se impriman las cosas que él escribió con tan diferente intento»⁴⁷. Es decir, que tanto la propiedad como su sentido estético hizo que se despreocupasen en un principio de la impresión de sus obras.

La venta del manuscrito a la compañía teatral generaba «unos derechos de gestión del texto: principalmente, el derecho de representación de una comedia, el derecho de modificación del texto y el derecho de reproducción —manuscrita o impresa— de la obra»⁴⁸. Es especialmente interesante esa capacidad de transformación del espectáculo. Se suele poner el foco en el poeta dramático, pero el autor se convierte en tal por la obra que crea. Los empresarios teatrales eran autores en el sentido de que también intervenían en el texto. Si después los escritores recuperaban para la imprenta esos textos que habían sido recreados —o habían continuado su creación— en las tablas, parece claro que hay que reconocer la huella escénica en ellos.

Lope no guardaba copia de sus manuscritos autógrafos por lo que para la impresión de sus obras pedía los textos a los empresarios teatrales, actores o memoriones. Si se exceptúa la incorporación de los cuatro autos en la ficción de su novela bizantina de *El peregrino en su patria*, la primera intervención de Lope en la impresión de su obra dramática sucede en la *Parte IV*. Pero lo hace de forma indirecta, a través de sus amigos Gaspar de Porres, empresario teatral, que accedió a poner su nombre a un prólogo escrito por Lope (como desvela el borrador autógrafo conservado), y Miguel de Siles, librero con el que había trabajado con anterioridad y que sufragó el coste de la publicación. Lo más interesante de esta *Parte IV* es la participación conjunta de Gaspar de Porres y Lope de Vega, del empresario teatral y del escritor. Esto muestra que Lope no solo escribía para la escena sino que entendía la colaboración creativa de los empresarios teatrales. Eran el cuerpo (comedia) y el alma (representación), tal y como refiere Lope: «acciones de aquellos [actores] que a este cuerpo sirvieron de alma»⁴⁹. Porres era el dueño de los doce manuscritos autógrafos que durante años llevó a escena y ahora publicaba. En los trabajos de edición crítica moderna

⁴⁷ Lope, «Prólogo» de Gaspar de Porres de *Parte IV*.

⁴⁸ García-Reidy, 2013, p. 303.

⁴⁹ Vega, «Prólogo» de *Parte XII*.

se ha demostrado que «el Fénix sometió los textos que publicó a una revisión general, retocando algunos versos que se habían alterado con el tiempo, pero que esta labor de corrección no fue ni exhaustiva ni detallista»⁵⁰. Lope hacía pocas correcciones a esos textos usados para la escenificación, tal y como confirma en el «Prólogo» de la *Parte XV* en boca de Teatro: «Cumpliendo va el autor de estas comedias [Lope] la palabra por mí, mejor diré por sí mismo, en dar a luz las que le vienen a las manos o a los pies, pidiéndole remedio. Él hace lo que puede por ellas, mas puede poco»⁵¹. Y hace pocas correcciones aunque reconoce que las intervenciones de los actores son muchas⁵².

Una vez que las comedias impresas se convierten en un producto común y beneficioso, los poetas se resisten a que otros se hagan dueños de su obra literaria, por eso tratan de separar el fenómeno escrito del escénico: «los escritores tienen constantemente que subrayar que la comedia no es obra de todos, o de muchos (compañía, impresores, etc.), sino que, al ser obra literaria, es propiedad “moral”, digamos, del que la compuso»⁵³. Estos deseos chocaban con la realidad de la autoría participada por los empresarios teatrales, que por otra parte fue aceptada y asumida por los escritores dramáticos. En muchos casos, tal y como Profeti reconoce, se unen las «comedias representadas» y los «textos literarios» en el periplo del proceso teatral⁵⁴. Por tanto, igual de lícito es reconocer la autoría de los escritores para la manifestación escrita, por una parte, y la de los escritores y compañía teatral para su escenificación, por otra.

Por tanto, frente a lo que decía Ovidio⁵⁵ de sus versos, que nacieron sin madre, las obras dramáticas del siglo XVII, en su vertiente escénica, nacen de un padre y una madre, del escritor y la compañía teatral, y tendrán rasgos de semejanza a uno y otra. Muchos impresos tratan de mostrar los rasgos escénicos a través de las acotaciones y didascalias de forma que incluso el lector pueda imaginarse la representación. Esta participación de lo escénico pasa a formar parte de la característica reapropiación autorial de Lope: entiende que escribe comedias para ser

⁵⁰ García-Reidy, 2013, p. 325.

⁵¹ Vega, «Prólogo» de *Parte XV*.

⁵² Vega, «Prólogo» de *Parte XII*.

⁵³ Profeti, 1996, p. 210.

⁵⁴ Profeti, 1996, pp. 207-208.

⁵⁵ Ovidio, *Las tristes*, libro III, elegía XIV.

representadas, concede la necesidad de la impresión para controlar la autoría y recuerda su vinculación escénica incluso en los textos, «pues no porque una fiesta se vea, deja de alegrar escrita a los mismos que la vieron»⁵⁶. En este mismo sentido también se pronunciaba Calderón cuando afirmaba que «parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas»⁵⁷.

Los principales responsables de los hurtos de creaturas en esa época y género eran los memoriones y, como supuestos cómplices, algunos actores y determinados apuntadores⁵⁸. En relación con los primeros dice Lope en el «Prólogo» de la *Parte XI*:

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 ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias, y los dineros que les vale este embeleco tan digno de reprehensión y castigo público⁵⁹.

También ataca a esos piratas de memoria en el «Prólogo» de la *Parte XIII*, en esta ocasión dando incluso los nombres por los que eran popularmente conocidos: Memorilla y Gran Memoria, «los cuales, con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida, vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros; gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos»⁶⁰. Y también llega a decir: «Porque yo he hecho diligencia para saber de uno de estos, llamado el de la Gran Memoria, si era verdad que la tenía, y he hallado leyendo sus traslados que para un verso mío hay infinitos suyos llenos de locuras, disparates e ignorancias bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra nación y las extranjeras, donde ya se leen con tanto gusto»⁶¹. A estos memoriones llama sin matices ladrones por el daño que hacen a la belleza de sus obras y a los intereses de empresario y escritor. No culpa Lope a los empresarios

⁵⁶ Vega, «Prólogo» de *Parte XI*.

⁵⁷ Calderón, «Prólogo» de *Primera parte de autos sacramentales*.

⁵⁸ Couderc, 2009, p. 128.

⁵⁹ Vega, «Prólogo» de *Parte XI*.

⁶⁰ Vega, «Prólogo» de *Parte XIII*.

⁶¹ Vega, «Prólogo» de *Parte XIII*.

teatrales de las deturpaciones que ha encontrado en sus obras con el paso de los años. Si acaso les acusa de no proteger bien sus manuscritos, de hurtarse unos a otros los textos y de venderlos a editores codiciosos.

Los siguientes responsables de las falsificaciones son las imprentas piratas. Las falsas atribuciones de comedias provocan dos reacciones en los escritores: por una parte, se lastiman de que les usurpen una obra propia o les adjudiquen una ajena, por otra, les duele que si no es suya, les critiquen o alaben por defectos o virtudes ajenos, y si es suya, coloquen en otro lo que pueda haber de acierto o erróneo. Así lo atestiguan Lope, Ruiz de Alarcón y Rojas Zorrilla. Lope considera enemigos a los impresores que le adjudican obras ajenas y actúa contra ellos de palabra y de obra. Así lo dice en el «Prólogo» de *El peregrino en su patria*: «¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras»⁶². Y así lo puso en práctica en el fallido pleito. Ruiz de Alarcón culpa a los impresores y les acusa de falsas atribuciones, de descuidos que hacen poner la atención más en los errores que en los aciertos y de dañar la fama de muchos por este tipo de acciones⁶³. Rojas Zorrilla denuncia así:

Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza: y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. Habrá quince días que pasé por las Gradas de la Trinidad, y entre otras comedias que vendían en ellas, era el título de una: *Los desatinos de amor*, de don Francisco de Rojas. No me bastan, dije, mis desatinos, ¿sino que con mi nombre bauticen los ajenos? Determiné, por esta causa, proseguir esta impresión; no porque no me recelo de tu censura, lector amigo, sino porque no quiero pagar también la que haces a los otros⁶⁴.

CONCLUSIONES

A través de alusiones metateatrales y reivindicaciones paratextuales, entre otros medios, los poetas fueron significándose como autores en el espectáculo teatral. Esta apropiación autorial supuso un salto en la consideración literaria del género dramático. En el siglo xvii

⁶² Vega, «Prólogo» de *El peregrino en su patria*, p. 57.

⁶³ Ruiz, dedicatoria «Al lector» de *Parte II*.

⁶⁴ Rojas, dedicatoria «Al lector» de *Parte II*.

español no era problemática esta convivencia entre literatura y escena. O al menos no llegó a la confrontación que veremos a partir de la escena moderna. Los esfuerzos de los autores se centraron en el campo de la imprenta donde veían surgir sus obras con falsas atribuciones o en textos muy deturpados.

Además, la imprenta trajo consigo la posibilidad de una lectura detenida de unos textos creados originalmente para el ruido y alboroto de los corrales de comedias. Esta fijación textual permite también la comparación contemporánea de creaciones lejanas en el tiempo y que hasta entonces se transmitían en los frágiles soportes de la memoria y algún manuscrito. Esto fue un cambio considerable en el estatus de la escritura dramática y una manera de perpetuar una parte del efímero espectáculo teatral.

La autoría en el teatro español del siglo xvii no puede ser definida por criterios de originalidad y novedad, pues se perdería el valor que tenía el sentido de comunidad creativa, eslabón de historia artística y unión armónica con los clásicos. En esta definición de autoría no podría faltar la fidelidad a la tradición y la continuidad en los modos creativos. Un recurso común y revitalizador de lo ya conocido es la reescritura. Dentro de las propias obras dramáticas se encuentran múltiples referencias intertextuales. Una concepción restrictiva y actual de autoría que no comprendiese el contexto creativo del momento tacharía de plagio la mayor parte de la producción teatral clásica española.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. J. Matas Caballero, Valladolid, Universidad de Valladolid/Olmedo Clásico, 2017, pp. 139-147.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-57.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Cuarta parte de comedias nuevas...*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1672, BNE R/10638.
- *Autos sacramentales alegóricos e historiales dedicados a Cristo señor nuestro sacramentado [Primera parte de autos sacramentales]*, Madrid, Imprenta Imperial, 1677, BNE TI/5.

- CANSECO GODOY, Manuel, «El director de escena como comunicador hoy de un texto clásico. La adaptación», en *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, ed. U. Aszyk, J. M. Escudero Baztán y M. Pilat Zuzankiewicz, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2017, pp. 149-165.
- CASONA, Alejandro, *La molinera de Arcos*, Buenos Aires, Losada, 1949.
- COUDERC, Christophe, «El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las Partes de comedias», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. S. Arredondo Sirodey, P. Civil y M. Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 119-134.
- CRUICKSHANK, Don, *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- DANTO, Arthur C., «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61, 19, 1964, pp. 571-584.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 45-64.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope)», *Hipogriфо*, 4, 2, 2016, pp. 197-217.
- FISCHER-LICHTE, Erika, «From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany», *Theatre Research International*, 24, 2, 1999, pp. 168-178.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, y Adrián J. Sáez, «Introducción a “Auctor in fabula”: imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 7-13.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- HAN, Byung-Chul, *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Obras de don Pedro Calderón de la Barca...*, ed. J. E. Hartzenbusch, tomo I, Madrid, M. Rivadeneyra (BAE, 7), 1848, pp. V-LXXXVI.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «“Este paso ya está hecho”, otra vez. La dama triste o melancólica en Calderón», en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Eunsa, 2012, pp. 241-254.
- LOSADA PALENZUELA, José Luis, «Identificación automática de la reutilización textual en el teatro del Siglo de Oro», en *Congreso Internacional de la AISO, Neuchâtel 2-6 de noviembre de 2020*, <<https://editio.github.io/presentations/textreuse#/1>>.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, «El Arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro», en *Escribir entre amigos*, ed. M. L. Lobato y E. Martínez Carro, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2018, pp. 80-111.

- NIDER, Valentina, ed., «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La torre de Babilonia*, ed. V. Nider, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2007, pp. 9-103.
- OVIDIO, *Las tristes y Las pόνticas*, trad. G. Salinas, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1917.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PINILLOS, Carmen, «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en *Calderón, innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, ed. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2002, pp. 309-323.
- PROFETI, Maria Grazia, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 107-118.
- «Comedias representadas/textos literarios: los problemas ecdóticos», en *Teatro, historia y sociedad. Seminario internacional sobre teatro del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 207-216.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Segunda parte de las comedias...*, Madrid, Francisco Martínez, 1645, BNE TI/64.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982, pp. 1-65.
- «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», en *Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, ed. M. Vitse, *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.
- «Ediciones críticas», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 120-122.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Parte segunda de las comedias...*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634, BNE U/6739.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*», en *Diferentes y escogidas: homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández Mosquera y L. Iglesias Feijoo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 475-496.
- «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea*, 10, 2016, pp. 153-171.
- TRAPERO LLOVERA, Patricia, «La refundición en el teatro español del siglo xx. Lope de Vega y Alfonso Sastre», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 13-14, 2001, pp. 199-216.

- VEGA, Lope de, *Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621, BNE R-13866.
- *Doce comedias de Lope de Vega Carpio... cuarta parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614, BNE U/10567.
- *Doce comedias de Lope de Vega... novena parte*, Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1617, BNE R-13860.
- *Doce comedias de Lope de Vega Carpio... Oncena parte*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618, BNE R-13862.
- *Docena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, Viuda de Alonso Martín/Alonso Pérez, 1619, BNE R-25127.
- *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620, BNE R-13864.
- *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, ed. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 111-142.
- «Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro», en *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, ed. S. Blondet y M. Vuillermoz, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2016, pp. 177-195.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El conde don Sancho Niño*, ed. R. Bininger y R. L. Landeira, Vigo, Faro de Vigo, 1970.