

«POR LA SANGRE CONOCIDOS»: DETURPACIÓN TEXTUAL Y
PATERNIDAD LITERARIA EN LOPE DE VEGA¹

ALEJANDRO GARCÍA REIDY

DUKE UNIVERSITY

Una de las consecuencias de los cambios sociales y culturales que tuvieron lugar en España y otros países europeos durante la alta Edad Moderna, concretamente en el tránsito del siglo XVI al XVII, consistió en la incipiente constitución de lo que Pierre Bourdieu denominó el campo literario, es decir, una red social de relaciones entre individuos e instituciones articulada en torno a la literatura, y que se caracterizaría con el paso del tiempo por una creciente autonomía respecto al resto de relaciones sociales.² Lope de Vega fue una de las figuras centrales en la formación de este Parnaso español por el tremendo éxito del que disfrutó y por su activa toma de posición en diferentes aspectos de este nascente espacio social de índole literaria. El carácter polémico que apropiadamente puede atribuirse a Lope es, de hecho, una consecuencia del desarrollo del campo literario, cuyos miembros compiten constantemente entre ellos para mejorar o defender su posición en el seno del campo, al mismo tiempo que se enfrentan a quienes pretenden acceder al él o cuestionan su legitimidad desde otros campos sociales.³

En el contexto de este incipiente campo literario destacan varios fenómenos estrechamente relacionados: la aparición de nuevos medios de difusión de la producción literaria (fundamentalmente la imprenta), el desarrollo de unas condiciones socioeconómicas que permitieron una primera profesionalización de algunos escritores y la reflexión crítica de algunos autores acerca de las condiciones de su escritura y de su propia situación en el campo literario. La alta Edad Moderna consti-

tuye así un espacio de frontera entre un pasado, la Edad Media, en el que las circunstancias culturales y la condición social de la gran mayoría de los escritores dejaba en un plano secundario la cuestión del control de la difusión literaria, y una época posterior, a partir del siglo XVIII y sobre todo en el siglo XIX, en la que la preocupación acerca de los derechos de un autor sobre su propia obra alcanzará la categoría de legislación específica, la cual regulará, parcelará e intentará fijar la relación entre el autor, su creación y su uso por los agentes del mercado cultural, hasta llegar hasta nuestros propios días, en los que se está produciendo un replanteamiento del sentido y el alcance del concepto de propiedad intelectual con la apertura de nuevos horizontes de intercambio cultural, de difusión inmediata y de ductilidad de las fronteras con el continuo progreso del universo descentralizado y virtual de Internet.

Desde esta perspectiva me gustaría abordar un aspecto de la figura de Lope de Vega que la crítica ha puesto de manifiesto en otras ocasiones: el desarrollo de un esbozo de sentimiento de «propiedad intelectual» en el Fénix y la reflexión que realizó en diversos momentos acerca de su relación con su propia obra artística.⁴ En concreto, me interesa destacar cómo emerge en diversos lugares de su producción un discurso polémico con los cauces de transmisión de la literatura de la época por la pérdida que conllevaban de la capacidad de control del escritor sobre su propia obra, y cómo reclama Lope una reapropiación de su escritura. Según este discurso, la pérdida de control autorial que caracteriza los mecanismos habituales de difusión literaria se refleja especialmente en los efectos que éstos tienen en su calidad textual de su producción, la cual es sometida a un proceso de deturpación constante una vez abandona las manos de su autor. Al presentar sus obras como estragadas textualmente, defiende su reapropiación presentándose como la única persona capaz de recuperar y legitimar la

forma original de su obra. Este discurso polémico hacia los modos en los que se difundía su literatura responde, en última instancia, al interés más amplio de Lope por afianzar lo más posible su posición en el campo literario a través de un mayor control sobre su producción.

En las fechas en las que Lope irrumpe en el panorama cultural español la literatura se ha convertido en un objeto de consumo que llega a ser masivo en varios ámbitos: desde la que circula de forma impresa hasta la que se caracteriza por una difusión oral, como el teatro comercial, que se extiende por ciudades y villas de toda la península desde la segunda mitad del siglo XVI gracias a las compañías de actores profesionales. La consolidación de nuevas y diversas vías de difusión literaria contribuyó de forma decisiva a extender la fama del Fénix, pero él mismo fue consciente de los límites del engranaje cultural que le permitió lograr el grado de fama del que disfrutó.

La crítica hacia las limitaciones que desde la perspectiva del autor presentan los cauces habituales de difusión literaria puede trazarse desde fechas tempranas en la retórica discursiva del Fénix. Ya en el soneto-prólogo que encabezó los doscientos sonetos publicados por vez primera en 1602 (y que luego conformarían el núcleo central de las *Rimas*), Lope aludió a esta conflictiva circulación de su literatura y su voluntad de ejercer cierto control sobre ella en cuanto autor:

Versos de amor, conceptos esparcidos,
engendrados del alma en mis cuidados,
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;
expósitos al mundo en que perdidos,
tan rotos anduvistes y trocados,
que sólo donde fuistes engendrados
fuérades por la sangre conocidos;

pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo,
si aquel áspid hermoso no os aceta,
dejad la tierra, entretened los vientos;
descansaréis en vuestro centro mismo.⁵

Este «soneto primero» establece una relación intertextual con la tradición literaria en la que se engarzan las *Rimas*, concretamente con el soneto que encabeza el *Canzoniere* de Petrarca. Mas frente al poema petrarquista evocado indirectamente, el Fénix no se dirige aquí a la mujer amada (la actriz Micaela de Luján o *Camila Lucinda*, receptor implícito de parte de este cancionero lopesco), sino que, por el contrario, establece un diálogo con sus poemas, con su propia escritura. Lope se dirige directamente a sus «versos de amor» y lo hace de forma compleja, pues el discurso exclusivamente amoroso que esperaría el lector se imbrica con el metaliterario.⁶ Por una parte, el soneto funciona como metafórica reflexión acerca de la naturaleza estética del proyecto lírico que Lope da a la luz, exponiendo el carácter vivencial y amoroso de los sonetos, dirigidos a su amada («áspid hermoso»), y trazando algunos de los rasgos de la retórica que apuntala este cancionero lopesco, como el intrincado devenir de la laberíntica experiencia amorosa y conceptual («le hurtáis el laberinto a Creta»), los deseos de elevarse peligrosamente para alcanzar el objeto de deseo (los «altos pensamientos» son émulos de Dédalo) o la pasión extrema de la que son portavoces los versos (compitiendo por ello con las contrapuestas «furia» del mar y «llamas del abismo»). La definición metafórica del *ars poetica* que rige el poemario alude asimismo a una trayectoria figurativa de los versos, los cuales, en el caso de ser rechazados por la mujer amada del mundo real, están destinados

a residir en el universo imaginativo («descansaréis en vuestro centro mismo»).

Esta metáfora conclusiva de una potencial peregrinación futura que Lope anuncia para sus versos enlaza con las imágenes de los dos cuartetos, en los que la travesía de los versos responde a cuestiones de índole más sociológica, concretamente a su circulación entre los aficionados a la poesía lírica. Así, el Fénix caracteriza su creación poética en el primer verso no sólo de acuerdo con su temática amorosa («versos de amor»), sino también con su condición de versos diseminados por el mundo («conceptos esparcidos»). Tal imagen es un eco del mencionado soneto-prólogo de Petrarca, quien denomina los versos que presenta a sus lectores como «rime sparse», mas, en el caso de Lope, se expande esta noción de «conceptos esparcidos» para ligar la imagen petrarquista de versos en libertad con algunas turbulencias derivadas de la difusión de la poesía lírica contemporánea.

Si el primer cuarteto da cuenta de cómo los sonetos han vivido hasta el momento «esparcidos», esto es, alejados de las manos de su autor, en los papeles varios y cartapacios de los aficionados a la poesía, el segundo cuarteto apunta a las consecuencias que esta trayectoria ha tenido para los versos: los sonetos dispersos que se han reencontrado ahora con su autor y se reúnen en un mismo espacio poético por medio del cancionero impreso —las *Rimas*— lo hacen no sin haber sufrido las inclemencias del mundo donde hasta ahora habían residido y de donde han regresado «perdidos», «rotos» y «trocados». Las imágenes apuntan a la deturpación que los versos han sufrido a causa de las variantes generadas por las sucesivas copias o una deficiente memorización, interferencias que han transformado la materia poética de tal forma que su aspecto original es casi irreconocible. Más aún, tales estragos han terminado también por desdibujar la propia paternidad de los poemas, que regresan convertidos en «expósitos»: expuestos sin

protección al mundo al tiempo que sometidos a un proceso de pérdida de linaje, de anonimación. Por lo tanto, los versos originales pueden «trocar» no sólo por otros espurios, mas también puede «trocar» la autoría de los mismos. El estado de estos versos «perdidos» es tal que tan sólo su verdadero padre puede reconocerlos: «sólo donde fuisteis engendrados, / fuéades por la sangre conocidos». Las *Rimas* se presentan en este discurso inicial no sólo como una recopilación de sonetos, sino como algo más, por cuanto el Fénix, al incidir sobre las consecuencias de la circulación de sus poemas, apunta a su intención de restituir la integridad textual de los versos (enmendando los «rotos» con los que han regresado a sus manos) y de reclamar para sí una autoría que ha sido menoscabada por los mecanismos de difusión tradicional de la poesía lírica, esto es, la sucesión de copias manuscritas.

Como señala Mark Rose, durante los siglos XVI y XVII se emplearon en las literaturas europeas multitud de metáforas para caracterizar los discursos legitimadores de la propiedad literaria y visualizar la relación entre el autor y su obra, tales como los que comparaban al escritor con el capitán de un barco o lo presentaban como el recipiente de la influencia divina. Sin embargo, la imagen más recurrente en todos estos discursos fue, con diferencia, la que identificaba al autor como una figura paterna y a la obra como hijo suyo: «inscribed with the notion of likeness more than of property, the paternity metaphor is consonant with the emergence of the individuated author in the patriarchal patronage society concerned with blood, lineage, and the dynastic principle that like engenders like».⁷ Este motivo, que hunde sus raíces en la tradición clásica, fue empleado por diversos escritores en la España de los siglos XVI y XVII: valgan como ejemplos Fray Luis de León, quien describió sus composiciones poéticas como hijos de su mocedad a los que había desdeñado,⁸ o Cervantes, quien se

aprovechó burlescamente del motivo en el prólogo a la primera parte del *Quijote* al considerarse mero «padraastro» de su obra.⁹

Ahora bien, en el caso del soneto de Lope, el tópico no se emplea sólo para presentar la idea de que lo semejante engendra lo semejante («the notion of likeness»), sino también para aludir a la relación de propiedad que se establece entre el autor y su creación («the notion of [...] property»). La «sangre» aparece explícitamente en el octavo verso de este soneto como imagen para defender la noción de propiedad lopesca sobre los sonetos que integran el cancionero y, además, como señala Pedraza Jiménez, el único término significativo que se repite en el soneto es precisamente «engendrados» (vv. 2 y 7),¹⁰ cuyo valor pasivo apunta a la subordinación de la obra creada hacia el autor que le ha dado el ser.¹¹ De ahí que el empleo por parte de Lope de la imagen de la obra literaria como un hijo nacido del autor no por responder a un tópico retórico deje de vehicular el deseo de posesión autorial y de supervisión de la circulación de la propia obra en el circuito literario. El gesto de dar a la imprenta este poemario conlleva la voluntad tanto de fijar el texto de los poemas como de autorizarlos definitivamente en el marco de un vehículo de transmisión literaria —el volumen impreso— que está sometido a un mayor control por parte del autor. No olvidemos la relativa novedad editorial que suponía en la época la decisión del Fénix de dar a la imprenta doscientos sonetos de carácter lírico,¹² primero escudados entre dos poemas épicos (*La hermosura de Angélica* y *La Dragontea*, en la edición de 1602), pero pronto presentándolos de manera autónoma y ampliada mediante una segunda parte de poemas heterogéneos, con una ambiciosa composición en forma de cancionero.¹³ El soneto-prólogo apunta así a cómo el gesto de reunir los doscientos sonetos conlleva también el deseo de Lope de poner fin al carácter expósito de sus versos anclándolos en la letra impresa y sometiéndolos a un proceso de reapropiación autorial.¹⁴

Esta imagen paterno-filial es empleada por el Fénix en otros lugares de su producción para incidir en el daño que, como autor, le causaban los cauces de difusión literaria existentes, aunque en estos otros casos no en relación con su poesía lírica, sino con su poesía dramática. Bien sabida es la compleja relación que Lope mantuvo con la publicación de su teatro y cómo evolucionó el discurso del Fénix respecto a su intervención directa en la edición de su obra dramática, desde el rechazo inicial hasta la entusiasta aceptación.¹⁵ En algunas de las dedicatorias que incluyó al frente de varias de sus comedias volvemos a encontrar el tópico de la relación paterno-filial del autor con sus obras. Por ejemplo, en la dedicatoria de *Santiago el Verde*, publicada en la *Parte XIII* (1620), Lope, tras atacar a algunos de sus enemigos a partir de argumentos de variada naturaleza, menciona el mal estado textual con el que se encontró sus comedias en el momento de ir a publicarlas y la necesidad que tuvo de corregirlas para restituir su estado textual originario: «Mis comedias andaban tan perdidas que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestir las de nuevo, si bien fuera mejor volverlas a escribir que remediarlas».¹⁶ De nuevo encontramos la imagen paterno-filial como recurso retórico para describir la relación entre Lope y su obra, y de nuevo se emplea para incidir en que sólo el Fénix, en cuanto «padre», está capacitado para «vestir» de nuevo sus comedias (es decir, atender a su componente formal) y garantizar así el retorno al estado original con el que salieron de su pluma. Lope volverá a emplear este motivo un año más tarde, en la dedicatoria a su comedia *Los muertos vivos*, incluida en la *Parte XVII* (1621) y dirigida al dramaturgo Damián Salucio del Poyo. En esta dedicatoria presta especial atención a los problemas de la difusión de la obra dramática, entre ellos a la constante deturpación que sufren sus comedias, de modo que

no hay cortesana que haya corrido a Italia, las Indias y la casa de Meca que vuelva tan desfigurada como una pobre comedia, que ha corrido por aldeas, criados y hombres que viven de hurtarlas y de añadirlas. En esta parte he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo *pródigos*, porque ni puedo vestirlos ni negarlos.¹⁷

En este caso las comedias se convierten ya no en hijos expósitos, sino en «pródigos», pues se encuentran en tal estado de corrupción (textual) después de haber abandonado el seno paterno y marcharse al mundo (extratextual) que le resulta prácticamente imposible a Lope restituirles su apariencia original («ni puedo vestirlos»), aunque no puede negar su paternidad sobre ellos («ni negarlos»). El autor se ve así atrapado por las circunstancias que se derivan de la circulación de la literatura, presentándose como una víctima de unas prácticas que desacreditan su labor como poeta dramático. Una variante del motivo aparece en esa misma *Parte XVII*, concretamente en la dedicatoria de *El dómine Lucas*, donde las comedias son presentadas como soldados que regresan de la guerra desfigurados por el combate:

halléla en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y bien o mal, sale a luz [...] ¹⁸

Como puede comprobarse, los elementos constitutivos de esta metáfora paterno-filial se repiten en todos estos casos: la obra literaria se enfrenta desvalida a unas vivencias en el mundo real que terminan por causar estragos en su forma

textual, deformándola respecto a su estado original. Lope se presenta abocado a rescatar estas obras, restituyéndoles su apariencia verdadera en virtud de su condición de autor original. El análisis filológico moderno ha señalado cómo, en la práctica, Lope no sometió el texto de las comedias que publicó a una corrección exhaustiva y a conciencia, aunque sí que hizo algunos retoques.¹⁹ El discurso que desarrolla en estas dedicatorias, por consiguiente, no describe fehacientemente la práctica editorial del Fénix, sino que funciona para legitimar retóricamente ante el lector este deseo de reapropiación autorial a través del ataque a modos de circulación que escapaban al control del poeta.

Las críticas de Lope por la deturpación textual que sufren sus versos no sólo están dirigidas de manera general hacia una concepción abstracta de las vías de difusión de las obras literarias, como hemos visto en el soneto-prólogo de las *Rimas* o en estas dedicatorias, sino que también se centran en agentes específicos del mercado literario, que participan de esta transmisión que redundaba en un efecto pernicioso para el estado textual de sus comedias. Estos ataques aparecen desde el momento en el que editores como Francisco López y Angelo Tavano empezaron a publicar comedias del Fénix. Así, ya a finales de 1603, en la epístola que dirigió a su amigo Gaspar de Barrionuevo y que incluyó en la «Segunda parte» de las *Rimas*, el Fénix se lamentó del daño que le causaban quienes le hurtaban sus versos y los imprimían a sus espaldas, y fundamentaba sus quejas en tres razones: la primera, que le robaban sus versos para conseguir fama a su costa; la segunda, que le atribuían versos y obras que en realidad no le pertenecían, y la tercera, que publicaban unos textos deturpados y en malas condiciones, que atentaban contra su labor como dramaturgo y deshonoraban su arte:

Veréis en mis comedias (por lo menos

en unas que han salido en Zaragoza),
a seis ringlones míos ciento ajenos,
 porque al representante que los goza,
el otro que le envidia y a quien dañan,
los hurta, los compone y los destroza. [...]

¿No os admira de ver que descuarticen
mis pobres Musas, mis pensados versos,
y que de la opinión los autoricen?

Los versos pervertidos son perversos;
así veréis algunos que solían
escucharse por cándidos y tersos.

No sé con qué conciencia los ponían
en la estampa estos hombres, que en España
de mi opinión sus ignorancias fían. [...]

Pues si tienen allí tantos autores
versos y pasos, no las llamen mías,
y impriman norabuena sus errores.

¿Para qué me he cansado tantos días
si tienen este fruto mis trabajos?
En pobre mesa ¿qué queréis, arpías?

Musas, ¿qué importan los honestos bajos
entoldados de medias y chapines,
si os descubren juanetes y zancajos?

¿De qué sirven los verdes faldellines
si el vulgo por los lodos os arrastra?

Hermosos pies ¿por qué sufrís botines?²⁰

En estos tercetos se percibe la preocupación con la que Lope veía el estado en el que salían impresas bajo su nombre unos textos que no respondían a la calidad que merecían. Los «pensados versos» que han merecido la estimación en los corrales por ser «cándidos y tersos» se presentan completamente desfigurados al salir publicados provenientes de alguien que «los hurta, los compone y los destroza» (v. 189). Lope insiste

en esta oposición a través de las metáforas contrapuestas de los últimos tercetos del pasaje citado: los versos de sus comedias, que son por natural «hermosos pies» (nótese el juego polisémico entre los «pies» como medida de los versos y como extremidades inferiores de unos versos humanizados), están vestidos con «honestos bajos / entoldados de medias y chapines», así como con «verdes faldellines» (es decir, son versos engalanados con el ornamento de las figuras de pensamiento y dicción), salen sin embargo a la luz con «botines», «juanetes y zancajos» y son arrastrados por «los lodos», desnudos (por el mal estado con el que salen a la luz) de todo el artificio poético con que su autor los había vestido con su esfuerzo y estudio. Metáforas que, por la antropomorfización que se lleva a cabo de sus versos, enlazan con las imágenes paterno-filiales que hemos visto en los casos anteriores.

Una crítica similar dirigida contra estos editores de sus comedias se encuentra en el prólogo de la *Parte IV*, el primer volumen de comedias supervisado por el propio Fénix, quien posiblemente redactó dicho preliminar aunque figure a nombre del autor de comedias Gaspar de Porres. En él se comienza denunciando precisamente «los agravios que muchas personas hacen cada día al autor deste libro imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada», obvia invectiva contra los editores previos de comedias de Lope.²¹ La misma desazón por ver sus versos dramáticos convertidos de «oro» en «barro» manifestará Lope unos años más tarde en la dedicatoria de su comedia *La Arcadia*, publicada en la *Parte XIII* (1620) («Pues, si aquel poeta quebró al ollero los vasos con el báculo porque cantaba mal sus versos, ¿qué harán los que ven contrahacer los suyos de oro en barro?»),²² donde también se quejará de que quienes publican sus obras en tal mal estado convierten los versos que en su origen fueron «sentencias» en meras «locuras» a causa de la corrupción

textual y el descuido con el que dan a la imprenta unas obras que le cuesta sentir como propias «porque más parecen sueños que versos» –afirma Lope en la dedicatoria– «y más locuras que sentencias».²³

Los ataques contra quienes difunden su obra teatral de manera impresa sin su consentimiento, ligados a la deturpación textual que sufren sus textos por ello, se repiten en los años finales de la vida del Fénix, cuando varios editores ubicados en Sevilla publicaron algunos volúmenes de comedias, atribuyéndole (no siempre acertadamente) algunas de las obras incluidas en ellos.²⁴ Sirva como ejemplo el prólogo al lector que escribió para la *suelta* de *El castigo sin venganza* publicada en 1634, donde cargó las tintas contra estos libreros sevillanos que no tenían inconveniente en publicar comedias atribuyéndolas a quienes les placiera y conviniera, sin atender al perjuicio que, según Lope, esa práctica ocasionaba a los verdaderos artífices de las obras:

Vuestra Merced la lea por mía, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ajeno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden y compran.²⁵

Para el Fénix, la práctica de estos libreros de publicar comedias atribuyéndolas a unos dramaturgos u otros sin criterio y con desigual fortuna para los pobres poetas, cuyos nombres podían aparecer al frente tanto de comedias buenas como de comedias malas,²⁶ es especialmente censurable porque, en última instancia, atenta contra el «honor» de los dramaturgos. Los libreros, al vender estos volúmenes de comedias, estaban comerciando a su vez con la fama (el «honor» del que habla Lope) de los poetas dado que, al atribuirles

obras que no sólo no eran suyas, sino que podían ser de pésima calidad, estaban causando un grave perjuicio para sus reputaciones como dramaturgos. Lope era bien consciente de que estas prácticas editoriales podían ser especialmente lesivas para un dramaturgo de éxito como él, dado que estos libreros, en su búsqueda del negocio («atendiendo a la ganancia») y de incrementar las ventas de las comedias que editaban, no dudaban en usurpar su identidad y atribuirle obras para atraer a los potenciales compradores. Aquí, pues, la defensa de la paternidad autorial, disputada por las malas prácticas de impresores sin escrúpulos, entronca con la reivindicación del control sobre el propio nombre del Fénix, quien condena estas ediciones ilegales y subrepticias por aprovecharse de su fama como dramaturgo y del reconocimiento de su nombre que existe entre el público lector de comedias. La expropiación del nombre a la que es sometido el Fénix por estos agentes culturales que difunden su obra teatral es contestada con una defensa de reapropiación autorial, de reclamación sobre el uso de la propia identidad literaria.

La mirada crítica de Lope se dirigirá también a los memoriones, esas personas de portentosa memoria a quienes la gente atribuía la capacidad casi prodigiosa de poder memorizar y posteriormente reproducir con fidelidad el texto de una comedia con tan sólo haberla visto representar unas pocas veces. El Fénix se refiere a ellos en el prólogo de la *Parte XI* (1618), donde un Teatro personificado les acusa de ser quienes permiten que algunos libreros vendan malas versiones de sus comedias, hechas a partir de retazos de recuerdos de representaciones:

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

titulo 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 público.²⁷

El daño es doble, pues no sólo destruyen los versos originales de las comedias («hay un verso de su autor, y trescientos del que dice que de verlas en mí las toma de memoria»), sino que además se aprovechan económicamente de estas malas prácticas a costa de la reputación del autor, al igual que los impresores que publican comedias sin la preceptiva licencia real. El mismo ataque encontramos en el prólogo de la *Parte XIII* (1620):

A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno, Memorilla, y al otro, Gran Memoria, los cuales, con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros, con que ganan la vida, vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros; gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos.²⁸

No es casual que Lope ataque a estos memoriones tachándolos de «gente vil, sin oficio, y que muchas veces han estado presos», es decir, considerándolos un peligro social, pues busca asociar en la mente del lector una condena ética con la condena artística.²⁹ La consecuencia de estos memorillas que trastean la difusión de sus comedias es inevitable, según el discurso de este prólogo: la deturpación textual que sufren sus comedias a causa de la actividad de estas personas es una de las razones que justifican la necesidad de que sea él, en cuanto autor, quien restituya las obras a su estado original y publique sus obras teatrales.

Lope incluso dirigirá sus críticas contra quienes fueron responsables de su éxito como dramaturgo, los actores que representaban sus comedias, así como contra las circunstancias

que rodeaban la representación de sus obras en los corrales comerciales. De nuevo, el discurso se fundamenta sobre elementos similares a los vistos hasta ahora: en este caso, la difusión oral por medio de la voz y los gestos de los representantes es inadecuada para que sus comedias puedan ser correctamente recibidas por el público dado que las representaciones están sujetas a unos «accidentes» que distorsionan irremediablemente la voluntad original del dramaturgo y que éste es incapaz de controlar:

Mucho es que haya en este tiempo quien escriba comedias, así por la rigurosa censura del vulgo junto, que en mi teatro es un carro de paja con ocho reales de ámbar, como por los accidentes que cada día suceden, y otras veces he referido, porque si un representante yerra una letra, pierde el poeta el paso y la comedia el gusto.³⁰

La respuesta de Lope a estos «accidentes» es la defensa del teatro impreso como el mejor vehículo de difusión de su obra dramática, pues de esta manera se eliminan las potenciales interferencias que puedan surgir entre el texto y el receptor durante la representación, de modo que no pierda «el poeta el paso» y se asegure así un mayor control autorial:

Bien sé que leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que sola tu gracia esperan movimiento. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele, pues en tu aposento donde las has de leer nadie consentirás que te haga ruido ni que te diga mal de lo que tu sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea o mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con

los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince.³¹

Como señala Profeti, estas quejas contra los cómicos forman parte de las estrategias discursivas de legitimación de la publicación de sus comedias que desarrolló el Fénix al asumir directamente el control de la edición de su teatro.³² Aquí simplemente me interesa señalar cómo Lope polemiza con un medio de difusión de su obra (la palabra de los actores) por considerar que presenta fallas (los citados «accidentes») que dañan la calidad de las comedias («pierde [...] la comedia el gusto») y repercuten sobre la reputación del dramaturgo, y a partir de esta crítica justifica un mayor control como autor sobre la propia obra, en este caso a través de la publicación de sus comedias.

Lo visto en las páginas precedentes pone de manifiesto la repetición en diversos lugares de un discurso fundado en torno a la deturpación textual y la reapropiación autorial, el cual, en líneas generales, se emplea para legitimar ante el público la intervención del Fénix en la publicación de sus obras y promocionar los volúmenes desde la garantía de su calidad textual. Pero al mismo tiempo no puede olvidarse que la palabra poética era el medio por el que Lope, en cuanto escritor plenamente involucrado en el campo literario de su tiempo, podía tener acceso a otros campos. Lope sabía que podía jugarse mucho con esta transmisión defectuosa de su producción cuando su literatura era su recurso para conseguir beneficios en el campo del poder: de ahí que sus quejas hacia el daño que sufrían sus versos no sólo conformen un discurso retórico empleado para justificar sus prácticas editoriales. Un interesante ejemplo de esta preocupación, ligada a la cuestión de que los versos que recitaban los representantes se ajustaran a tal y como habían salido de la pluma de Lope, lo encontramos en una carta que el escritor madrileño dirigió al

futuro rey Felipe IV quizá en torno a 1619 ó 1620, según hipótesis de Amezúa. El príncipe había pedido que le entregaran copia de un soneto amoroso que se había recitado en una comedia representada el día anterior (¿acaso un particular en palacio?), la cual había sido una obra del Fénix.³³ La casualidad había querido que el actor trastocara una palabra del soneto durante su recitación y esa versión deturpada es la que se hizo llegar al príncipe. Aparentemente este hecho llegó de forma rauda a oídos de Lope, quien se apresuró a escribir una carta al príncipe en la que dejaba constancia de la existencia del error y enviaba su propio traslado del soneto, indicando en el margen del verso correspondiente —casi cual apostilla filológica— el lugar exacto donde había tenido lugar el error: si el verso del poema original leía «Y de los ojos inmortal desvelo», el representante había alterado la palabra «ojos» por «noches». El cambio, aunque mínimo, deslustraba el sentido del verso y Lope, interesado en que su arte poético no apareciera con menoscabo alguno ante los ojos del príncipe heredero, se preocupó por que le llegara rápidamente una copia corregida del soneto:

He sabido que V. A. quiso ver un soneto de la comedia de ayer; el representante dijo en él una cosa por otra, y así se envió, que fuera razón, antes que saliera a luz, para que con su censura y corrección no temiera las de todo este senado poético, que estos días se va tras la novedad: debe de ser con razón y no sin honor mío.³⁴

Bajo la capa de una preocupación eminentemente literaria (que el «senado poético» de la corte censure su poema por imperfecto) se oculta, sin embargo, el verdadero motivo de esta misiva: el deseo de agradar al príncipe heredero mediante un soneto. La literatura y, más concretamente en este caso, la corrección, la enmienda, es decir, la intervención del autor,

que rectifica él mismo el poema fijando la versión correcta y legitimada por él se presenta como un recurso para acercarse al interior del mismísimo palacio real e intentar agradar al poder político. Es un ejemplo muy específico de cómo, en la terminología de Bourdieu, un capital específico se pretende convertir en otro tipo de capital específico: esto es, se intenta, bajo determinadas condiciones, trasladar el prestigio obtenido en un campo cultural (en este caso el literario) al campo del poder político para así ganarse su favor y con la intención de obtener algún tipo de beneficio.³⁵ En este caso, la corrección textual sirve a Lope para defender ante las instancias de poder su calidad como poeta con vistas a un hipotético mecenazgo.

Por último, Lope destaca entre otros escritores contemporáneos por el hecho de que no sólo tejió en diversos paratextos un discurso contra las limitaciones de los medios de transmisión literaria para justificar el control autorial sobre la propia obra, como hemos visto, sino que, al menos en dos ocasiones, intervino activamente para intentar modificar las condiciones en las que circulaba su obra dramática. La primera ocasión tuvo lugar en algún momento de la primera mitad de la década de 1610, cuando el Fénix dirigió un memorial al monarca en el que solicitaba la inmediata intervención de las autoridades para poner fin a unas prácticas que consideraba lesivas para el conjunto de la república y especialmente para poetas como él, entre las que destacaba la venta de copias manuscritas de comedias, pues reclamaba el derecho de los dramaturgos a poder controlar la circulación de sus obras tras haber sido «vistos y corregidos por su mano»:

Asimismo es justo que V. Alt. advierta en remediar que los libreros no vendan papeles manuscritos con rótulos de comedias, en que se defrauda su real autoridad, pues es mayor daño que la impresión sin licencia y con mayor cau-

tela [...], donde también se dan por autores los ya referidos y otras personas calificadas, como son el doctor Mira de Amescua y el canónigo Tárrega, tan célebres en las divinas y humanas letras. Y cuando fuesen estas obras ciertas, que no lo son, [...] [es] más justo para los dueños el fruto de sus estudios, y saliendo vistos y corregidos por su mano, y no después de haber pasado por tantas; que si la tercera no es del autor, ¿qué será después de infinitas?³⁶

La segunda ocasión en la que Lope actuó activamente para lograr un verdadero control sobre la circulación de su obra es la célebre demanda que en el verano de 1616 presentó contra el mercader de lienzos Francisco de Ávila para paralizar la publicación de nuevos volúmenes de sus comedias. En la demanda el Fénix denunciaba que se publicaban comedias que no eran suyas y que, aquellas que lo eran, salían a la luz con muchos defectos textuales («muy contrarias a sus originales»). En última instancia, Lope pedía que se le reconociera al menos el derecho a poder supervisar la publicación de sus obras para corregirlas y asegurarse de que no estuviesen textualmente corruptas («sea servido de mandar que este ni otros no impriman las dichas comedias y obras, sin que él por lo menos las vea y corrija, señalando las que son de su mano»)³⁷. La necesidad de poner fin a la deturpación textual propia de la difusión de su obra y la reafirmación de la paternidad autorial sobre su creación se configuran de nuevo como los dos ejes principales que sostienen el discurso de Lope a favor de cambios en la manera en la que su literatura llega a los lectores, para que se permita un control directo por parte del autor sobre su propia obra.

En conclusión, Lope se mostró a lo largo de los años abiertamente polémico con los cauces más corrientes en la época de transmisión de su obra literaria, señalando algunas de las

consecuencias negativas que tenían para su obra –particularmente en su vertiente textual– y atacando a diversos agentes involucrados en la circulación de sus obras literarias. Desde este planteamiento, Lope reclamó una reapropiación autorial de su producción a partir de la necesidad de enmendar la deturpación sufrida, empleando para ello en ocasiones la metáfora paterno-filial, con lo que justificaba asimismo el recurso a nuevas vías de difusión de su obra lírica y teatral –fundamentalmente la letra impresa– que le permitían un mayor control sobre la forma en la que su obra se difundía entre su público. Otros escritores coetáneos también mostraron preocupaciones semejantes, pero ninguno expresó abiertamente este malestar como el Fénix, un escritor que frecuentemente volvió la mirada hacia su propia escritura y hacia la compleja relación que ésta mantenía en el entramado literario de su época, y para quien la polémica fue una constante en su particular devenir en el campo literario barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, J. M., «Imprenta y poesía en la Edad de Oro», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 25-43.
- BOURDIEU, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , «Algunas propiedades de los campos», en *Cuestiones de sociología*, trad. E. Martín Criado, Madrid, Istmo, 2000, pp. 112-119.
- CASE, T. E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, 2 vols., Barcelona, Crítica, 1998.

- CRUICKSHANK, D. W., «The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49 (1981), pp. 443-467.
- Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1990.
- DIXON, V., «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63.
- ÉTIENVRE, J.-P., «Lecturas de la baraja», en *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe. Siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis Books Limited, 1990, pp. 297-324.
- FERRER VALLS, T., «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y los conflictos de la creación», eds. F. Tomás e I. Justo, *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.
- FISHER, T., «Imagining Lope's Lyric Poetry in the 'Soneto primero' of the *Rimas*», coords. Alexander Samson y Jonathan Thacker, *A Companion to Lope de Vega*, Woodbridge, Tamesis, 2008, pp. 63-77.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., «Un memorial "casi" desconocido de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, LI (1971), pp. 139-160.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A., «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 3 (1921), pp. 17-26.
- GUTIÉRREZ, C. M., «Hacia una teoría de la interautorialidad», eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, 2 vols., Madrid, Iberoamericana-Verbuert, 2004, I, pp. 993-1002.
- LEÓN, F. L. de, *Poesía*, ed. J. Alcina, Madrid, Cátedra, 1993.
- MASCIA, M. J., «The sonnet as mirror: metapoetry and self-referentiality in Lope de Vega's *Rimas*», *Calíope*, 7, 1 (2001), pp. 51-72.
- MORÓN ARROYO, C., *Para entender el Quijote*, Madrid, Rialp, 2005.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Introducción» a Lope de Vega, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, 2 vols., [s. l.], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- PROFETI, M. G., «Comedias representadas/textos literarios: los problemas ecdóticos», en *Teatro, historia y sociedad*, ed. C. Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 207-216.
- , «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell'officina di Lope*, Florencia, Alinea Editrice, 1998, pp. 11-44.
- RANDEL, M. G., «Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas*», *Modern Language Notes*, 101, 2 (1986), pp. 220-246.
- ROSE, M., *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1993.
- SALOMON, N., «Algunos problemas de sociología de las literaturas en lengua española», en *Creación y público en la literatura española*, eds. J. F. Botrel y S. Salaün, Madrid, Castalia, 1974, pp. 15-39.
- TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro*, base de datos en CD-ROM publicada por Chadwyck-Healy España, 1997.
- VEGA, L. de, *El castigo sin venganza*, ed. A. García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- , *Epistolario de Lope de Vega*, ed. A. González de Amezúa, 4 vols., Madrid, Escelicer, 1935-1943 [edición facsímil a cargo de la Real Academia Española, 1989].
- , *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

¹ El presente trabajo se ha beneficiado de mi colaboración en dos proyectos de investigación: el proyecto *Las comedias y sus representantes. Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dirigido por Teresa

Ferrer Valls (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia FFI2008-00813) y fondos FEDER, y el proyecto *Diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega*, dirigido por Joan Oleza Simó (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia HUM-2006-9148) y fondos FEDER.

² Véase P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995. Para algunas aplicaciones de las teorías de Bourdieu a las letras áureas españolas, véase C. M. Gutiérrez, «Hacia una teoría de la interautorialidad», eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, 2 vols., Madrid, Iberoamericana-Verbuert, 2004, I, pp. 993-1002.

³ El *Diccionario de Autoridades* define «Polémica» como «el arte que enseña los ardides con que se debe ofender y defender cualquier plaza» (*Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1990, s. v. «Polémica»). No es inapropiado emplear este término militar para describir metafóricamente los constantes juegos de ataque y defensa de posiciones que desarrollan los miembros de un campo cultural tan activo y cambiante como el literario.

⁴ Noël Salomon, por ejemplo, llamó la atención acerca de este rasgo del Fénix (N. Salomon, «Algunos problemas de sociología de las literaturas en lengua española», en J. F. Botrel y S. Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 15-39). Para un panorama más actualizado de la compleja relación de Lope con su obra, véase T. Ferrer Valls, «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y los conflictos de la creación», eds. F. Tomás e I. Justo, *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.

⁵ L. de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, p. 117.

⁶ El discurso metaliterario y su relación con la emoción poética de la que surgen los versos atraviesa, de hecho, bastantes sonetos de este cancionero lopesco, aunque en ningún otro caso se alude como aquí a la transmisión de la obra literaria en el entramado cultural barroco. Véase al respecto M. J. Mascia, «The sonnet as mirror: metapoetry and self-referentiality in Lope de Vega's *Rimas*», *Calíope*, 7, 1 (2001), pp. 51-72.

⁷ M. Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1993, p. 39. Dicho investigador señala cómo esta imagen paterno-filial siguió siendo utilizada durante el siglo XVIII, aunque fue adoptando con el transcurrir de los años una configuración más burguesa, relacionando la obra literaria con el ambiente familiar de la casa hogareña, para así dar paso, especialmente en la Inglaterra del Setecientos, a otra imagen que respondía a los nuevos valores asociados con el auge de la *gentry*: la del libro como propiedad o terreno («landed property») que no podía enajenarse del escritor sin consecuencias.

⁸ Afirma Fray Luis: «Como suele acontecer a algunos mozos que maltratados de los padres o ayos, se meten a frailes, así estas mis mocedades, teniéndose como por desechadas de mí, se pusieron, según parece, en religión, y tomaron nombres y hábito muy más honrado del que ellas merecían» (F. L. de León, *Poesía*, ed. J. Alcina, Madrid, Cátedra, 1993, p. 64).

⁹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, 2 vols., Barcelona, Crítica, 1998, I, p. 10. Con esta palabra el alcalaíno establece inicialmente en el prólogo una cierta distancia con su propia creación para defender la necesidad de poder acercarse al texto críticamente, con libertad y sin prejuicios que nublen su entendimiento, al igual que pide a

continuación que haga el lector al enfrentarse a la obra. Pese al juego de espejos desplegado por Cervantes en torno a los múltiples autores del *Quijote*, cuando la paternidad literaria sobre su creación (en este caso, la propiedad intelectual sobre los personajes y su devenir literario) sea contestada por Avellaneda con su *Quijote* apócrifo, el alcaláino dejará a un lado este discurso para reivindicar sus derechos como autor de la obra: «En la primera parte, Cervantes pone de relieve su papel de padrastro; pero cuando descubre el *Quijote* de Avellaneda [...] abandona el juego y proclama su absoluta y exclusiva paternidad» (C. Morón Arroyo, *Para entender el Quijote*, Madrid, Rialp, 2005, p. 35).

¹⁰ F. B. Pedraza Jiménez, «Introducción» a Lope de Vega, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, 2 vols., [s. l.], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, I, p. 24 n. 24. También la descripción de los versos de Lope como «partos» y «nacidos» apunta a esta trayectoria de la obra literaria como engendrada por su autor.

¹¹ Randel, al analizar el componente intertextual de este soneto-prólogo en relación con las palabras que el Fénix toma prestadas de Petrarca, considera que la lógica paradójica que lo atraviesa sirve a Lope para expresar «the anxiety of his own contingent authority in borrowed words» al enfatizar el préstamo petrarquesco del poema (M. G. Randel, «Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas*», *Modern Language Notes*, 101, 2 (1986), pp. 220-246; la cita pertenece a la p. 227). Lope vería amenazada su capacidad de control sobre su propia obra por la presencia de una voz ajena a la suya en los versos. Ello conduce a la paradoja del «robador robado», pues sus versos vagan expósitos por tierra de nadie, al no estar protegidos por las intenciones originales del poeta. Sin embargo, me parece que esta «ansiedad paternal» debe leerse también como la «ansiedad

autorial» de un escritor que percibe las consecuencias que la circulación manuscrita de la poesía lírica tiene su producción y que expresa sus deseos de que sus poemas regresen al seno de donde salieron y estén sometidos a su control.

¹² Véase el clásico estudio de J. Manuel Blecua «Imprenta y poesía en la Edad de Oro», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 25-43.

¹³ Sobre la *dispositio* del material poético en este volumen, véase Pedraza Jiménez, «Introducción», pp. 20 y ss.

¹⁴ Tyler Fisher, en un reciente trabajo en el que analiza este soneto de Lope desde posiciones muy cercanas a la mía, afirma que en «Lope's metaphorical system, not only do authorial figures relinquish control over textual dissemination, but the figures of the author themselves are unobtrusive, removed or eclipsed, rendered latent or passive. [...] The vagrant versos are said to rest in their self-same centre, a paradoxical rest in flux which leaves open the possibility of further change and disfigurement for the texts, rather than imposed limits, closure, and concretized meanings» (T. Fisher, «Imagining Lope's Lyric Poetry in the 'Soneto primero' of the *Rimas*», coords. Alexander Samson y Jonathan Thacker, *A Companion to Lope de Vega*, Woodbridge, Tamesis, 2008, pp. 63-77; la cita pertenece a la pág. 77). Pese a que el sistema metafórico que Lope emplea en este soneto apunta precisamente hacia la fragilidad del estado textual de sus versos y la inestabilidad autorial que conllevan los cauces habituales de difusión, me parece que no se puede olvidar el hecho de que este soneto fue probablemente escrito para encabezar las *Rimas*, donde se lleva a cabo un proceso de reapropiación y reafirmación autorial con la fijación legitimada de un *corpus* (los sonetos incluidos en el volumen) y un estado textual.

¹⁵ Véase V. Dixon, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63.

¹⁶ T. E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975, pp. 70-71. En la dedicatoria de la siguiente comedia (*La francesilla*) de la *Parte XII* se encuentra otra referencia a la necesidad de Lope de corregir las comedias que da a luz se encuentra y un ataque hacia editores previos por publicar su teatro en mal estado textual: «Corregila lo mejor que pude. Dichoso yo si tantas como se han impreso hubiera corregido» (T. E. Case, *Las dedicatorias*, p. 72).

¹⁷ T. E. Case, *Las dedicatorias*, p. 170.

¹⁸ T. E. Case, *Las dedicatorias*, p. 172.

¹⁹ Véanse las observaciones sobre las intervenciones de autor en la edición de las *Partes IV* y *IX* hechas en las introducciones de las ediciones a cargo de PROLOPE: L. Giuliani, «Historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, 3 vols., Lleida, Milenio, 2002, I, pp. 7-30, y M. Presotto, «Historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, 3 vols., Lleida, Milenio, 2007, I, pp. 7-38.

²⁰ L. de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, «Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo», vv. 184-189, 193-201 y 205-216.

²¹ «A los lectores», en *Parte IV*. Cito los prólogos de las *partes* de Lope a través de la edición electrónica de *TESO: Teatro Español del Siglo de Oro*, base de datos en CD-ROM publicada por Chadwyck-Healy España, 1997. A partir de este momento se citará por *TESO*. Modernizo la ortografía y la puntuación, y corrijo errores de transcripción.

²² T. E. Case, *Las dedicatorias*, p. 55.

²³ T. E. Case, *Las dedicatorias*, p. 54.

²⁴ Véase el estudio de Donald Cruickshank sobre las ediciones fraudulentas sevillanas que atrajeron los ataques del Fénix

(D. W. Cruickshank, «The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49 (1981), pp. 443-467).

²⁵ L. de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. A. García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 79-80.

²⁶ La expresión del léxico de los naipes que Lope aquí emplea («a unos dan sietes y a otros sotas») apunta hacia la diversa fortuna que pueden padecer los dramaturgos en el reparto indiscriminado de comedias, dado que en los juegos de cartas el siete era una carta apreciada por su valor en muchos juegos, mientras que la sota era considerada como una carta perjudicial por su valor ínfimo (J. P. Étienvre, «Lecturas de la baraja», en *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis Books Limited, 1990, pp. 297-324).

²⁷ «Prólogo del teatro a los lectores» de la *Parte XVI*, en *TESO...*

²⁸ «Prólogo» a la *Parte XIII*, en *TESO...*

²⁹ Como comentaré a continuación, en algún momento de la década de 1610 Lope dirigió un memorial a Felipe III en el que denunciaba que ciegos y pobres siguieran ganándose la vida con la venta ambulante de pliegos de cordel, a quienes acusaba de aprovecharse de la fama de poetas célebres (entre ellos, claro está, el propio Lope) al atribuirles los poemas que vendían para así incrementar las ventas y ganar más dinero. Como en el caso de los memoriones aquí citado, Lope apoya una denuncia de carácter literario con un ataque *ad hominem* de quienes llevaban a cabo la práctica que censuraba, a quienes tachaba en el memorial de gentes que, por «su desobediencia y vida vagabunda [...] inquietan el vulgo, fastidian la nobleza, deslustran la policía, infaman las letras y desacreditan la nación española» (M^a C. García de Enterría, «Un memorial "casi" desconocido de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, LI (1971), pp. 139-160; la cita pertenece a

la p. 141). Se trata, por lo tanto, de un tipo de ataque empleado en más de una ocasión por el Fénix, en el que la retórica demostrativa se mezcla con la judicial.

³⁰ «Prólogo dialogístico» de la *Parte XIX*, en *TESO...*

³¹ «El Teatro» de *Parte XII*, en *TESO...*

³² M^a G. Profeti, «Comedias representadas/textos literarios: los problemas ecdóticos», en *Teatro, historia y sociedad*, ed. Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 207-216. Para las principales estrategias de promoción literaria empleadas por Lope, véase «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell'officina di Lope*, Florencia, Alinea Editrice, 1998, pp. 11-44.

³³ No he podido identificar la comedia en la que se recitaría este soneto (cuyo verso inicial es «Vengó la muerte, hermosa Catalina»), el cual no pertenece a ninguna de las obras que se publicaron en las *partes* de comedias de Lope.

³⁴ L. de Vega, *Epistolario de Lope de Vega*, ed. A. González de Amezúa, 4 vols, Madrid, Escelicer, 1935-1943 [ed. facsímil a cargo de la Real Academia Española, 1989], IV, pp. 48-49.

³⁵ P. Bourdieu, «Algunas propiedades de los campos», en *Cuestiones de sociología*, trad. E. Martín Criado, Madrid, Istmo, 2000, pp. 112-119.

³⁶ M^a C. García de Enterría, «Un memorial "casi" desconocido de Lope de Vega», p. 147. Lope seguirá denunciando la práctica de algunos libreros de vender comedias manuscritas en el ya citado prólogo de la *Parte XXI*, años después de la composición de este memorial.

³⁷ Á. González Palencia, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 3 (1921), pp. 17-26 (la cita pertenece a la p. 18).