



Hacia una caracterización de la comedia genealógica a la luz del modelo dramático en evolución de Lope de Vega

Mayra S. Ortiz Rodríguez

CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Aunque los elementos de exaltación o reivindicación apologética de los linajes constituyen la base de las comedias genealógicas de Lope de Vega, sus rasgos alternativos sufren ciertas modificaciones a medida que se avanza en el modelo dramático del poeta. Además, las matrices semiótica y cultural sobre las que se construyen estas obras presentan nudos problemáticos que se relacionan con las transformaciones de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XVII. Sobre la base de estos dos ejes, este trabajo plantea un análisis comparativo entre dos comedias genealógicas del mismo subtipo (dramas de la identidad real perdida) hacia una caracterización de este género a la luz del modelo dramático en evolución de Lope y de las variables histórico-sociales de la época.

Palabras clave: Lope de Vega – comedias genealógicas – dramas de hazañas militares – modelo dramático en evolución

Las comedias denominadas "genealógicas" dentro de la producción de Lope de Vega se caracterizan por poseer una clara intención apologética en algunos casos, propagandística en otros y aún constituyen un instrumento de los miembros de la nobleza para alcanzar o recuperar privilegios. En su mayoría fueron escritas por encargo de determinados nobles en relación con su linaje, aunque las últimas investigaciones sobre este campo, a cargo de Joan Oleza y Teresa Ferrer (Ferrer Valls y Oleza Simó 1991; Ferrer Valls 1998 y 2001) destacan el hecho de que algunas de estas obras no surgen del encargo, sino que parten de la búsqueda del dramaturgo de efectuar una adulación a determinada familia a la espera de algún beneficio; a la vez que otras pretenden recrear historias basadas en tradiciones histórico-legendarias y en genealogías que conmuevan al público o tan sólo exhibir el conocimiento de Lope sobre la historia y los nobiliarios, como una instancia de su campaña de autopromoción en el intento de convertirse en cronista real. Por todo esto, este conjunto dramático difiere radicalmente del resto de las obras del dramaturgo, y en consecuencia plantea problemas específicos. El primero que se postula es si las obras genealógicas, tal como sucede con los demás textos dramáticos del poeta, responden al modelo en evolución planteado por la crítica de los últimos años (Profeti 1997; Pedraza Jiménez 1997; Oleza 2004). Con el objetivo de abordar esta cuestión, resulta oportuno el trabajo confrontativo entre obras de períodos diversos que pertenezcan al mismo subgrupo dentro de la producción genealógica.

Teresa Ferrer realizó un intento de *tipologización* basado en los diferentes conflictos y roles que presentan estas obras, en función de los cuales halló cinco sub-grupos (dramas de hazañas militares, dramas de la privanza, dramas de la identidad real perdida, dramas de la



honra y dramas genealógicos con elementos del género cómico). El tercero de ellos, que nuclea a los dramas de la identidad real perdida, presenta un conflicto centrado en la ocultación de la identidad del protagonista cuya nobleza de origen se evidencia, con distintos matices, por su virtuosismo y hazañas. Asimismo aparece una concreción histórica y geográfica, y plantea un enredo amoroso simple. Se caracteriza además por efectuar una exaltación de la labranza y una alabanza de la aldea, con escenas costumbristas en las que confluyen villanos y cortesanos, labradores orgullosos de su origen y monarcas dignos. El trasfondo de estas obras es la exaltación de los orígenes rurales de algunos linajes, de modo que se aúna el ideal de nobleza con el ideal de labranza.

Dentro de este subconjunto, dos comedias se emplearán como punto de partida hacia el abordaje de la materia genealógica a la luz del modelo dramático en evolución de Lope. La primera de ellas, que corresponde al primer período del dramaturgo puesto que sería previa a su *Arte nuevo* y dataría de los años 1604 a 1606 (Morley y Bruerton 1968), es *Los Prados de León*. Esta obra apareció en la segunda lista de *El peregrino en su patria* y fue impresa en la Parte XVI de las comedias de Lope (Madrid, 1621), dedicada al duque de Huéscar. Recrea el origen de la familia Prado a través de una historia lineal, contextualizada en la abdicación del trono de León por parte del Rey Bermudo en favor de Don Alfonso. En ese marco y tras dos revelaciones explícitas, los labradores Nuño y Nise descubren que en realidad son hermano y prima del rey respectivamente, por lo cual deben enfrentar los embustes de caballeros y damas envidiosos pero finalmente son habilitados a consolidar su pareja en la Corte.

La segunda comedia genealógica perteneciente al subgrupo dramas de la identidad real perdida a la que se hará referencia es *Los Tellos de Meneses*, correspondiente al último período dramático de Lope dado que dataría de la década previa a la muerte del poeta, es decir, la de 1620 (Morley y Bruerton 1968). Fue impresa por primera vez en la Parte XXI, edición póstuma a cargo de Feliciano de Vega. Es la única obra genealógica que Menéndez y Pelayo elogia, por estar cercana al drama rural (valorizado por la estética decimonónica) y por su esmerada construcción dramática: la acción se halla distribuida en dos partes sobre el esquema de la buena y adversa fortuna del protagonista. Dado que la segunda parte se trata de un drama de la privanza, aquí solo nos ocuparemos de la primera, un característico drama de la identidad real perdida. Presenta la historia del linaje de Tello de Meneses, cuyo disparador es la huida al monte de la hija del Rey Ordoño I de León, la infanta Doña Elvira, puesto que su padre desea casarla con el rey moro de Valencia. Tras ciertas peripecias ella se refugia como criada en la casa del rico labrador Tello de Meneses, cuyo hijo tiene grandes aspiraciones de llegar a la Corte, adonde asiste para prestar dinero al Rey. Cuando el mismo concurre a la hacienda de los Tellos para agradecerles y consolidar su nombramiento de señores, descubre la identidad de su hija y bendice el matrimonio con el joven labrador.

Ambas obras, más allá de su distancia temporal, presentan similitudes notables. En primer lugar y en relación a lo más evidente, en las dos comedias la acción tiene lugar en el mismo reino: León. *Los Prados de León* presenta una serie de espacios que se alternan y reiteran: la sala en el real alcázar del reino, un campo y una fuente en las inmediaciones de una aldea, otro campo a vista de León, un olivar y el patio del alcázar. En *Los Tellos de Meneses*, por otro lado, los sucesos se ubican en algunos espacios nuevos pero también aparecen ciertos lugares que ya figuran en la obra anterior: los personajes se presentan en distintas oportunidades en la habitación de la infanta en el real alcázar de León, en el exterior



de la casa de los Tellos, en las montañas de León, en la sala en el alcázar real, en diferentes puntos de un monte, en un campo inmediato a la casa de los Tellos y en la sala de esta casa. La acción toma lugar en el mismo espacio geográfico y aún edilicio, sólo se destaca que la obra más tardía presenta más variedad y complejidad espacial, acorde también a los artilugios escénicos: el desenlace de *Los Tellos de Meneses* indica el montaje de un banquete.

Otro rasgo que pone en contacto a ambas comedias genealógicas es el empleo de una onomástica tradicional española. Así, los nombres de los caracteres se reiteran, de modo que en las dos obras aparece un miembro del estado llano llamado Mendo (en la primera es labrador y en la segunda, villano gracioso) así como personajes de estamentos diferentes con un mismo nombre (Inés, Sancho, Ordoño, Nuño). En cuanto a los personajes, resta notar que, como característica de los dramas de la identidad real perdida, en las dos comedias es la figura monárquica la que impone un orden final y son labradores, villanos y nobles quienes intervienen en el conflicto. Este conflicto, en relación además a los rasgos tradicionales ya mencionados, da lugar a la aparición de cuadros costumbristas. La presentación de los labradores en *Los Prados de León* está dada por escenas que retratan el ambiente cotidiano del estado llano: se reúnen junto a una fuente y se preparan para realizar un baile, con un evidente clima de camaradería. Esto se corresponde en *Los Tellos de Meneses* con las escenas de la hacienda de los labradores, y aún en el exterior, donde los villanos cantan romances sobre los hechos que les suceden a los nobles, y donde todos concurren a cazar. Ambas comedias presentan el tópico de la alabanza de aldea y desprecio de Corte, donde el espacio del estado llano aparece como idílico frente a la corrupción del ámbito noble.

Es notable además que en ambas obras el proceso de anagnórisis tiene lugar a través de la aparición de una sortija, que indica que los protagonistas son hijos de Rey. Y en las dos comedias, asimismo, los protagonistas deben padecer la envidia de sus pares. En *Los Prados de León*, el labrador Silverio encarna este tópico pero su envidia está centrada en el valor que privilegian los miembros del estado llano: lo que desea es el amor de Nise, que recae en Nuño. Pero luego el noble Don Arias comienza a enfadarse señalando que Nuño *ayer andaba al arado / hoy es de Alfonso privado / y camarero mayor*. Por ello, urde un plan junto a Tristán y pone en palabras la *traición*, amparándose en su consideración de que el Rey le quitó la honra a causa de Nuño. Por otra parte, en *Los Tellos de Meneses*, quien es envidiada es Doña Elvira cuando se hace pasar por la criada Juana: debe padecer los celos de las labradoras dueñas de casa en las dos haciendas en las que sirve.

Los Prados de León y *Los Tellos de Meneses* comparten, además, la insistencia constante de los personajes por dejar en evidencia los signos de pertenencia estamental. En la primera comedia, El Rey Bermudo, por su discurso y por el de sus vasallos, se configura como depositario de las mayores virtudes: justicia, nobleza, buen criterio, Fe cristiana. Sus súbditos efectúan una vanagloria sentida de la imagen real. Por otra parte, Nuño se proclama a sí mismo como un labrador feliz orgulloso de su origen, en comunión con la naturaleza y cuya prioridad es el amor para con Nise. Ella también es consecuente con esta línea de pensamiento, y desdeña la materialidad de la Corte. Todos los labradores se identifican en su presentación ante otros personajes por su correspondencia con las labores de la tierra. Pero en Nuño se dejan entrever ciertas características que anticipan y lo identifican con su verdadero origen noble: en primer lugar, usa el honor en reiteradas oportunidades como un estandarte. Además, se preocupa por la opinión de los demás, domina la lectoescritura y a la hora de luchar con Silverio elige una espada, siendo que el otro labrador emplea un bastón porque



considera que es lo que corresponde a su estamento. En suma, en el relato de su hallazgo siendo un bebé, se destaca hasta rozar lo inverosímil que tomó la lanza de hierro del Rey Bermudo con su pequeña mano de recién nacido. Se manifiestan asimismo la osadía de Nuño y su aspecto gallardo, correspondientes con la belleza de Nise, rasgo que también indica su nobleza oculta.

Los Tellos de Meneses también plantea una insistencia en torno a la diferenciación estamental. Así, la acción se abre con Doña Elvira huyendo en nombre de su honor, y pese a caracterizarse luego como criada, los demás miembros del estado llano reconocen en muchas oportunidades que es distinta de ellos, destacando su gracia y talle, su cortesía y su agrado, y más tarde su valor y su virtud. En su caracterización, asimismo, simula falta de entendimiento, porque ella misma manifiesta a uno de los criados que cree que ellos no emplean el pensamiento. Éstos, por su parte, se muestran preocupados por la materialidad (los atuendos, las joyas, el banquete), aunque son respetuosos de las jerarquías. En cuanto al protagonista masculino, Tello, pese a ser hijo de un labrador, en todo momento muestra rasgos que lo emparentan con la nobleza: proclama su genealogía dado que su madre fue hidalga y su familia descende de los godos de España; su padre le recrimina que gasta y no produce; desprecia los atuendos villanos y opta por las galas; anda a caballo. En contraposición a ello, su padre rechaza todo aquello que representa a la Corte puesto que defiende su identidad de labrador, aunque respeta absolutamente a los personajes de la nobleza y se yergue como una figura elevada dentro de la jerarquía intraestamental (tiene criados y posesiones, lee y escribe, etc.). Pero hay una diferencia respecto de la comedia anterior: aquí el Rey no se presenta hiperbólicamente elevado ni justifica su accionar en su rol real, sino que se hace cargo de que causó sus propias desdichas y de que cometió un error al querer casar forzosamente a su hija con un rey moro. En ambas obras, finalmente, hay una insistencia por la correspondencia entre el vestuario y los estamentos, aunque en la comedia del último período dramático se profundiza la trasgresión: en *Los Prados de León* Nuño era criticado por usar una espada siendo labrador; en *Los Tellos de Meneses* el protagonista masculino osa llevar todo un atuendo noble aun en la hacienda de labradores de su padre.

Los elementos de carácter histórico también tienen una fuerte presencia en ambas obras. *Los Prados de León* abre la acción con la abdicación del Rey Bermudo en favor de su sobrino Don Alfonso, puesto que un Rey previo de nombre Fruela era el padre de Alfonso y a él correspondía el trono, pero un tirano llamado Mauregato se lo arrebató. En la primera escena de la comedia se refiere todo esto y se agrega que Bermudo fue elegido para Rey y por ello gobernó dos años, pero en el momento de la acción desea volver a la orden religiosa a la que pertenecía y dice que sus hijos Ramiro y García son muy pequeños para gobernar, más allá de que cree que el trono le corresponde a Alfonso. Si nos atenemos a los hechos históricos reales, Bermudo I (indistintamente se registra con B o V) fue llamado "el diácono" por su condición religiosa y efectivamente fue Rey de Asturias por dos años (789 - 791). El fallecimiento de [Mauregato](#) (quien había usurpado el poder de Alfonso I) provocó la elección de Bermudo como rey. Hasta aquí Lope se atiene a la verdad histórica, la sutil modificación que introduce es en torno a los motivos de la abdicación. Según los registros del siglo VIII, la paz vivida durante algunos años respecto al [reino andalusí](#) cambió con el ascenso al emirato de [Hisam I](#), quien envió dos expediciones hacia el reino asturiano; y ante la derrota avasalladora, Bermudo abdicó a favor de [Alfonso II](#) el Casto y se retiró a un convento. De



esta manera, Lope inserta ciertas modificaciones (u omisiones)¹ con la evidente intención de elevar la imagen real, elidiendo el triunfo árabe y propugnando los valores de justicia y abnegación del Rey.

Hasta aquí, el dramaturgo omite ciertos factores pero se atiene a los hechos históricos concretos. Distinto es lo que ocurre con el factor histórico en *Los Tellos de Meneses*, en la cual también cobra particular importancia. En esta comedia, también se abre la acción con la mención de un acontecimiento particular que incumbe a la más alta nobleza: la Infanta Doña Elvira decide huir del palacio de su padre, el Rey Ordoño I, puesto que éste ha decidido casarla con un rey moro de Valencia. Sobre el personaje del Rey y su correspondencia con el monarca español real, ya han sido efectuadas ciertas elucubraciones²; en este estudio se opta por tomar la referencia literal de Lope y considerar la figura de Ordoño I. De éste se sabe que fue rey de [Asturias](#) desde el año [850](#) hasta el [866](#), y que era hijo justamente de Ramiro I, el sucesor del monarca que opera como personaje en la comedia anterior, Alfonso el Casto. En la Corte de este Rey es donde Ordoño pasó precisamente sus primeros años de vida, dado que su padre era protegido de Alfonso (es interesante que en *Los Prados de León* Lope recrea esta circunstancia: en una escena el rey Bermudo le encarga a Alfonso, cuando aún no ha tomado el poder, el cuidado de sus dos hijos: uno de ellos es Ramiro). En el gobierno de Ordoño I, el reino de Asturias alcanzó el momento de máximo esplendor. Asentado en como gobernador, en el año 847, contrajo matrimonio con una noble de la región, y dicha unión tuvo una abultada descendencia, ya que según ha quedado registrado en diferentes crónicas, Ordoño fue padre en al menos seis ocasiones; entre sus descendientes, destaca por su importancia su hijo primogénito, el futuro Alfonso III el Magno. Sin embargo, no hay registro de que haya tenido una hija llamada Doña Elvira, ni del conflicto suscitado a raíz del objetivo de casarla con un rey moro. De esta manera, se deja en evidencia que el dramaturgo se toma muchas más libertades en *Los Tellos de Meneses* que en la comedia del primer período, al pasar de omitir datos a generar toda una nueva realidad en relación a una figura histórica.

Como vemos, si bien ambas comedias comparten los rasgos genéricos generales, Lope introduce determinadas modificaciones en la obra más tardía que demuestran que va más allá y lleva estos rasgos al extremo. Ello también se evidencia en la posibilidad de cambio social, ligada directamente en este tipo de comedias genealógicas a la presentación del conflicto.

¹ También es relativo el tratamiento de los parentescos entre Fruela, Bermudo y Alfonso el Casto, pero su abordaje requiere una perspectiva histórica más compleja que excede los límites de este trabajo.

² F. Sainz de Robles (1952) pertenece a la crítica que opinó que la obra en realidad refería al Rey Ordoño II dado que la fuente del texto de Lope era el argumento un poema épico en octavas titulado *Hespaña Libertada* de Doña Bernarda Ferreira de Lacerda. Ella es una de las muchas autoras olvidadas en la historiografía literaria a pesar de que en su época gozó de una reputación significativa en los círculos literarios madrileños y portugueses como dama docta y notable escritora. El crítico plantea que Lope era amigo de Lacerda y que se basó en su *Hespaña Libertada* cambiando ciertos datos históricos y nombres. Sin embargo, J. F. Montesinos (1967) comprobó que el dramaturgo no empleó este texto como fuente para *Los Tellos de Meneses*. Más allá de la disputa y de la consideración de que Sainz de Robles en su edición comete errores en la referencia argumental inicial de la obra, aquí nos remitiremos estrictamente a lo planteado por Lope, más allá de las fuentes a las que haya recurrido.



En *Los Prados de León*, el cambio estamental de Nuño se efectúa directamente por determinación del nuevo Rey, aún sin comprobar sus lazos de sangre, aunque para hacerlo debe superar una hazaña y lo hace con creces. Pese a todo Nuño sigue amando a Nise, porque cree que la mudanza de estado no puede modificar el alma. Sin embargo, no se da lugar definitivo a la transgresión del cambio de estrato sin la presencia de un antepasado noble, sino que finalmente se comprueba que ambos personajes son parientes directos del rey: el Rey Fruela habría tenido un hijo ilegítimo y también su hermana Leonor (padres de Nuño y Nise respectivamente). Ellos dan origen al linaje y la anagnórisis es sobre ambos labradores, que se crían en el estado llano pero ascienden a la nobleza.

En *Los Tellos de Meneses*, por otro lado, padre e hijo efectúan un contrapunto en cuanto a la valoración de la posibilidad de cambio social. Tello defiende el hecho de que quien posee hacienda quiera ascender socialmente y todo su accionar se basa en ello; como contraparte, su padre cree firmemente que no debe haber mudanza (pese a que se menciona que la madre de Tello fue hidalga, es decir, su esposa) y que cada estamento debe permanecer aislado de los demás. La Infanta Doña Elvira se debate entre ambas posturas que se corresponden con sus sentimientos en oposición a su razón: proclama constantemente que debe respetar el mandato de las jerarquías estamentales y que por ello debe alejarse de Tello, pero no puede evitar enamorarse de él. El conflicto tiene un nivel mayor de complejidad respecto de la primera comedia puesto que muchas escenas aparecen *in media res*, en suma a que el proceso de anagnórisis se realiza sobre la infanta, no sobre el eje masculino del linaje. Doña Elvira se unió a Tello siendo que ella era noble, simuló bajar al estado llano y finalmente volvió a ascender. Es llamativo además que los Tellos no descienden directamente de un noble, sino que son valorados por su hacienda, aunque se justifica este proceso de ascenso puesto que se proclaman desde el comienzo hasta el fin de la pieza como descendientes de los godos y aún de Don Pelayo.

En conclusión, el abordaje de estas dos obras correspondientes a los períodos Lope pre Lope la primera y Lope post Lope la segunda, pone en evidencia que si bien los elementos de exaltación o reivindicación apologética de los linajes constituyen la base de las comedias genealógicas de Lope de Vega, sus rasgos alternativos sufren ciertas modificaciones a medida que se avanza en el modelo dramático del poeta. A partir de aquí queda abierta la profundización de este estudio y el análisis de otras problemáticas en torno a este tipo de textos, puesto que las matrices semiótica y cultural sobre las que se construyen estas obras presentan nudos problemáticos que se relacionan asimismo con las transformaciones de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XVII.

Bibliografía

Fuentes Primarias:

Vega Carpio, Félix Lope de (1956). "Los Prados de León" y "Los Tellos de Meneses" en *Obras en Biblioteca de Autores Españoles* (B. A. E.). Madrid, Ed. Atlas, 1956.

Fuentes secundarias:

Arellano, Ignacio (1999). *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.

---- (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.



- Baranda, Nieves (2003). "Mujer, escritura y fama: la *Hespaña Libertada* (1618) de Doña Bernarda Ferreira de Lacerda Península". *Revista de Estudios Ibéricos*. N° 0, 225-239.
- Bennassar, Bartolomé (1983). "Las jerarquías sociales o la acumulación de desigualdades" en *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, cap. 8.
- Carrasco Martínez, Adolfo (2007). "La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII. Una aproximación" en García García, Bernardo y Lobato, María Luisa (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Iberoamericana, Vervuert, 21-44.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- De Marinis, Marco (1982). *Semiótica del teatro*, Milano, Bompiani.
- Diago, Manuel V. y Ferrer, Teresa (eds.) (1989). *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Universitat de Valencia, Departament de Filologia Espanyola.
- Díez Borque, José María (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.
- (1998). *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid, Teatro Clásico.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1973). *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, Istmo.
- Elías, Norbert (1982). *La sociedad cortesana*. México, FCE.
- Ferrer Valls, Teresa (1991) *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres, Tamesis Books Limited.
- (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, UNED.
- (1998). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)", en J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10: 215-31.
- (2001). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia", en Castilla Pérez y González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, Granada, Universidad de Granada, 13-51.
- Ferrer Valls, Teresa y Oleza Simó, Joan (1991). "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo" en Davis, C. y Deyermond, A. (eds) *Golden Age Spanish Literature*. Londres, Queen Mary and Westfield College, 145-154.
- Kowzan, Tadeusz (1969). "El signo en el teatro- Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila Editores, Venezuela.
- Lotman, Jurij (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. (Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco.) London & New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Maravall, Juan Antonio (1972). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Martínez Berbel, Juan Antonio (2007). "Reyes y villanos en el teatro de principios del siglo XVII: revisión de las teorías interpretativas de "El villano en su rincón", de Lope de Vega" en García García, Bernardo y Lobato, María Luisa (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Iberoamericana, Vervuert, 291-306.
- Montesinos, José (1967). "La fuente de *Los Tellos de Meneses*", en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 81-88.



- Morley, Griswold y Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. cast. revisada por Morley, Madrid, Gredos.
- Oleza, Joan (1986). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" en Oleza, Joan (Ed) *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. London, Tamesis, Books, 251-308.
- (1997). "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo" en *Edad de Oro XVI*: 235-251.
- (2004). "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope" en Díez Borque, J. M. y Alcalá Zamora, J. (eds) *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid, SEACEX, 257-276.
- Pedraza Jiménez, Felipe (1998). "Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega", *Criticón*, 74: 109-204.
- Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael (eds.) (1997). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Profeti, Maria Grazia (1997). "El último Lope" en Pedraza Jiménez, Felipe y González Cañal, Rafael (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 11-39.
- Rozas, Juan Manuel (1990). "Lope de Vega y Felipe IV en el *Ciclo de senectute*" discurso de apertura del Curso 1982-83. Badajoz-Cáceres. Universidad de Extremadura, 1982, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 73-131.
- Sainz de Robles, Francisco (1952). Estudio y notas a Lope Felix de Vega Carpio. *Obras escogidas*. Tomo I: Teatro. Madrid, Aguilar.
- Torres Sevilla-Quiñones de León, Margarita (1999). *Linajes Nobiliarios en León y Castilla (Siglos IX -XIII)*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Ubersfeld, Anne (1981). *Lire le théâtre*. Paris, Editions Sociales.
- Weber de Kurlat, Frida [1976]. "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época" Segismundo, XII.