

Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega*

Alonso Riquelme and the rewriting of
La buena guarda of Lope de Vega

Sònia Boadas

Università di Bologna
sonia.boadas@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5616-1872>

RESUMEN: Este artículo pretende ahondar en el proceso de composición de *La buena guarda* de Lope de Vega a través del análisis de las manos y de las anotaciones que aparecen en el manuscrito autógrafo, así como de la relación de las mismas con las dos versiones de la comedia. La vinculación de una de las manos con la compañía teatral de Alonso Riquelme permite establecer hasta qué punto el autor de comedias tuvo un papel relevante en la redacción de la segunda versión de la comedia.

Palabras clave: Lope de Vega, *La buena guarda*, análisis paleográfico, versiones, Alonso Riquelme.

ABSTRACT: This article aims to delve into the process of composition of *La buena guarda* de Lope de Vega through the analysis of the hands and annotations that appear in the autograph manuscript, as well as the relation of this annotations with the two versions of comedy. The connection of one of these hands with the theatre company of Alonso Riquelme establishes that the director of this company took a leading role in the composition of the second version of the comedy.

Keywords: Lope de Vega, *La buena guarda*, paleographic analysis, versions, Alonso Riquelme.

* El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación FFI2012-35950, “Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y ha podido realizarse gracias a una ayuda Juan de la Cierva-Incorporación (IJCI-2014-19164). Debo expresar mi más sincero agradecimiento a Alberto Blecua, Paloma Cuenca, Laura Fernández, Margaret Greer, Gonzalo Pontón, Marco Presotto y Ramón Valdés por sus valiosísimas indicaciones.

El manuscrito autógrafo de *La encomienda bien guardada* o *La buena guarda* de Lope de Vega, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura Ms. Vitr/7/16, constituye un testimonio excepcional dentro de la transmisión textual de la obra lopesca. El códice contiene un elevado número de correcciones del Fénix que alteran significativamente el contenido de la comedia, por lo que la crítica se ha referido a la existencia de dos versiones distintas del texto, ambas autógrafas¹. En la versión primitiva, la comedia narra la historia de sor Clara, abadesa de un convento de monjas situado en la localidad de Ciudad-Rodrigo, cerca de Salamanca, que se enamora de su mayordomo Félix y se fuga con él del monasterio. Sin embargo, Félix la abandona poco después y ella, arrepentida de sus actos, decide volver al convento, donde puede recuperar su antiguo estatus de abadesa gracias a la intervención de un ángel protector—que había ocupado su puesto sin que nadie se percatara de su ausencia. Después de escribir esta trama; Lope decidió modificarla y alterar algunos de los aspectos esenciales de la comedia, lo que invita a reflexionar sobre los motivos que suscitaron estos cambios. ¿Por qué eliminó las menciones explícitas a la localización española de la obra? ¿Bajo qué pretexto sustituyó la monja protagonista por una doncella que vivía en recogimiento a la espera de concertar matrimonio? ¿Actuó bajo presión de la censura eclesiástica o los cambios respondieron a la libre voluntad del autor? El análisis detallado de dichas modificaciones, así como de las manos que intervinieron en el manuscrito autógrafo de la comedia, nos aproxima a las respuestas.

IDENTIFICACIÓN DE LAS INTERVENCIONES AJENAS AL AUTOR

Además de las correcciones de Lope que implican una segunda versión de la comedia y que dan cuenta del proceso de creación artístico, el manuscrito de *La buena guarda* presenta una serie de intervenciones ajenas al autor. Sin contar las licencias y aprobaciones, en el códice se distinguen tres manos diferentes del siglo XVII (cfr. Cuenca, 2006: 102): una que aparece en el folio 3r, que añade, al final de la lista de protagonistas del primer acto y encima de la rúbrica de Lope, los nombres de otros personajes de la obra; otra que restituyó, en determinadas ocasiones, la lectura de la primera versión eliminada por Lope², y una tercera que transcribió los nombres del reparto de actores al lado

¹ El manuscrito puede consultarse *online* en la página web de la Biblioteca Digital Hispánica. Respecto a los títulos de la obra, véase Boadas (Vega, 2016: 438-443). A lo largo del artículo me voy a referir a la comedia como *La buena guarda*.

² Por la variedad de las formas gráficas en algunas anotaciones (f. 9v vs. f. 13v) no podemos descartar la posibilidad de que fueran dos las manos que restituyeran la primera versión de la obra redactada por Lope.

de la lista de personajes al inicio de cada acto (ff. 3r, 23r y 43r). Por la similitud de las formas gráficas, esta última mano parece corresponderse con la de Alonso Riquelme, autor de comedias que representó la obra en 1610, y con quien Lope había establecido vínculos profesionales y personales. Así se deduce de la comparación de la firma de Riquelme que nos ofrece el diccionario *DICAT* (Ilustración 1) con la transcripción del mismo nombre que aparece en el reparto de actores del manuscrito (Ilustración 2)³.

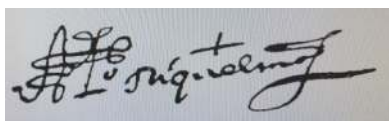


Ilustración 1

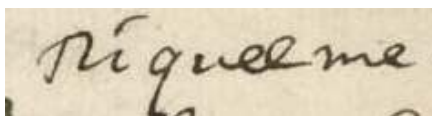


Ilustración 2: fol. 23r

No es habitual que los manuscritos originales presenten una gran cantidad de marcas de cortes, alteraciones y adiciones de los autores de comedias, ya que el autógrafo formaba parte del patrimonio de una compañía y era celosamente guardado. La mayoría de cambios se hacían en una traslación, que era la copia de trabajo de la compañía. Sin embargo, y como atestigua Presotto (1997), algunos autógrafos de Lope conservan indicaciones de los autores de comedias que las representaron, como ocurre con el manuscrito que nos ocupa. En función de su tipología, podemos dividir las marcas relacionadas con la puesta en escena que aparecen en el manuscrito autógrafo en tres grupos diferentes. En primer lugar, tenemos aquellas cuyo objetivo era aligerar el texto de fragmentos poco relacionados con el desarrollo principal de la acción, que solían excluirse de la representación para acortar la comedia. Este es el caso de la conversación entre los labradores Liseno y Cosme a propósito el amor que siente este último por doña Clara (ff. 46r-48r, vv. 2139-2243)⁴, un discurso que en el manuscrito aparece tachado con una línea vertical. Por otra parte, están aquellas intervenciones que pretendían limar el texto para su representación eliminando algunas pequeñas imperfecciones, normalmente relacionadas con la atribución de los personajes; lo que ocurre, por ejemplo, en los versos 373*Per* (f. 9v), 665*Per* (f. 14v) y 1931*Per* (f. 38v). Y por último, aparecen también ciertas advertencias dirigidas a los actores para indicar alguna dificultad en la puesta en escena, como es el caso de la anotación “ojo” que aparece al margen del folio 38v.

Es evidente que estas indicaciones tienen un carácter escénico y fueron reali-

³ Las imágenes de los manuscritos utilizadas en este trabajo se han obtenido de la Biblioteca Digital Hispánica, recurso en línea de la Biblioteca Nacional de España. La imagen del *DICAT* proviene del Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Pablo Villanueva, 1618, ff. 702-703.

⁴ Para la numeración de los versos, sigo la edición de Boadas (Vega, 2016).

zadas probablemente por el mismo autor de comedias, Alonso Riquelme, o por alguien de su compañía. Esta hipótesis cobra fuerza si comparamos estas marcas con las que aparecen en el manuscrito autógrafo de *La batalla del honor* (ms. Res/154, BNE), una comedia que tal y como revela una de las licencias de representación (fol. 56v), fue puesta en escena por la compañía de Riquelme a finales de julio de 1612⁵. A lo largo de los folios de este códice se repiten las mismas indicaciones que aparecen en *La buena guarda*: eliminación mediante una o dos líneas verticales de varios versos y estrofas para reducir la trama de la comedia (f. 49v), modificaciones relativas a la atribución de los personajes que perfeccionan el texto (f. 25r), e indicaciones relacionadas con la representación de la obra, donde encontramos, de nuevo, la anotación “ojo” (ff. 11r, 27r, 49r, 50r).

Volviendo a la cuestión de las manos, la grafía que transcribe el reparto de actores en el segundo y tercer actos de *La batalla del honor* (Ilustración 3) presenta unas características muy similares a la que restituyó el texto primitivo de Lope en el manuscrito de *La buena guarda* (Ilustración 4):

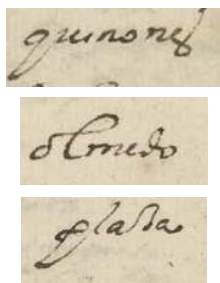


Ilustración 3: ff. 18r-38r

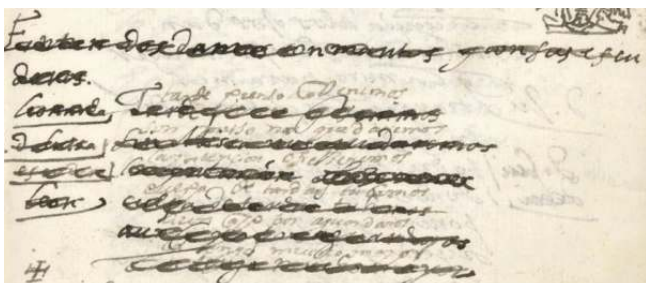


Ilustración 4: f. 4r

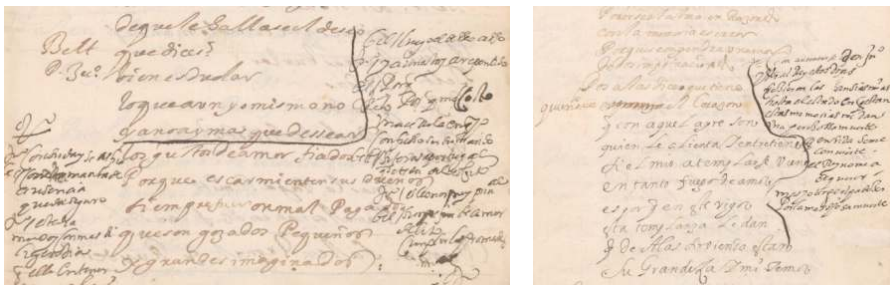
Con la voluntad de dilucidar si esta mano pudo estar relacionada con la compañía de Alonso Riquelme, he procedido a buscar anotaciones parecidas entre los manuscritos de las obras que puso en escena este autor de comedias. Una de ellas fue la primera parte de *El príncipe perfecto*, que actualmente se conserva en una copia manuscrita en la Biblioteca Nacional de España (ms. 15181). Según indica la base de datos *Catcom*, este códice perteneció a Alonso Riquelme, cuya compañía representó la comedia en varios lugares de la geografía española durante 1616 y 1617⁶. Además, el reparto de actores que aparece

⁵ Además, como ya precisó Presotto (1997: 158), varios de los actores que aparecen en la lista de personajes de *La batalla del honor* (segundo y tercer actos) coinciden con el reparto de *La buena guarda*, lo que demostraría que la compañía de Riquelme puso en escena ambas obras. Este es el caso de Jerónima, Quiñones, España, Callenueva, Olmedo, Benito, Basurto.

⁶ Urzáiz (2002: 667) también indica que la comedia fue escrita para la compañía de Riquelme y Farré (Vega, 2012: 927) señala que es muy probable que la licencia de representación incluida

en el folio 56v se corresponde con los que conformaban la compañía de Riquelme en aquellos años (García Reidy, 2015: 387).

La presencia en el manuscrito de las iniciales y la rúbrica de Luís Remírez de Arellano ha invitado a la crítica a relacionar esta copia con el famoso memori6n, y por lo tanto a suponer que este texto fuera el resultado de un proceso de memorizaci6n; lo que tambi6n se infiere de las afirmaciones de Crist6bal Su6rez de Figueroa (2006: 681-682) en su *Plaza Universal*, donde declara que Remírez de Arellano tom6 de memoria la comedia de *El pr6ncipe perfecto*. La transmisi6n auditiva de la pieza podría explicar la existencia de varias omisiones de texto a lo largo de la comedia. Estas lagunas fueron colmadas *a posteriori* y por una mano diferente, que a6nadi6 al margen de los folios los versos que faltaban (Ilustraciones 5 y 6). Prestando atenci6n a las formas gr6ficas de esta mano, lo que llama la atenci6n es su estrecha semejanza con las que aparecían en los manuscritos de *La buena guarda* y *La batalla del honor*⁷.



Ilustraciones 5 y 6: fragmento de los ff. 37r y 52r (ms. 15181 BNE).

Esta mano ha sido detalladamente descrita en la ficha correspondiente de la base de datos *Manos teatrales*, que dirige la profesora Margaret Greer (s. a.)⁸, y en un art6culo de Alejandro Garc6a-Reidy (2015: 384-386), que otorga al copista el rol de revisor y apunta a la posibilidad de que enmendara las lagunas a la vista de alg6n otro ejemplar de la comedia⁹. Por las formas gr6ficas de la letra

al final del manuscrito (fol. 80r), y que fecha de noviembre de 1616, se hubiera concedido a la compa6nía de Alonso Riquelme.

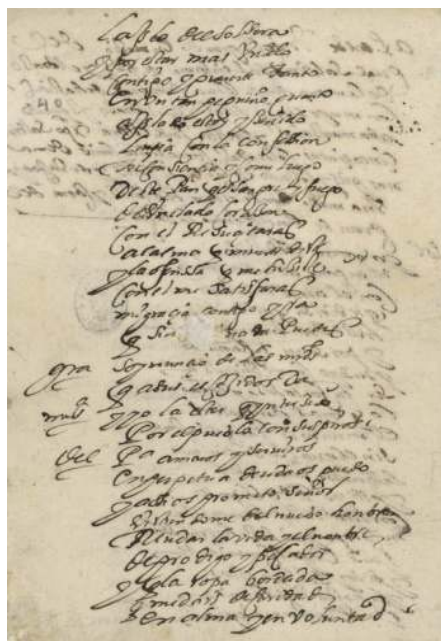
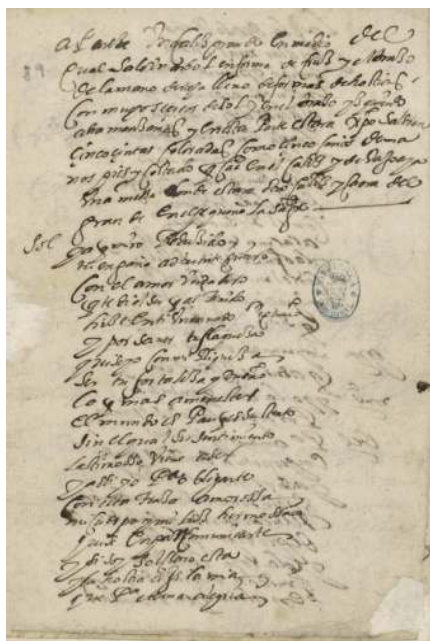
⁷ En esta copia de *El pr6ncipe perfecto* tambi6n encontramos otros paralelismos que remiten a los manuscritos citados, como es el caso de las advertencias “ojo” que aparecen en el folio 37r.

⁸ La ficha del manuscrito (ms. n6mero 1503) identifica hasta nueve manos diferentes que intervienen en este manuscrito. La mano que nos interesa es la s6ptima, que se corresponde con la ficha M501, y cuya funci6n es hacer correcciones puntuales en el manuscrito. En concreto aparece en los folios 8r, 33r, 35r, 37r, 38v, 45v, 52r, 68r, 70v, 76v y 77r. V6ase tambi6n Garc6a Reidy (2015: 383).

⁹ Presotto (2007: 1301) tambi6n apunt6 a la posibilidad de que los memoriones tuvieran acceso a una copia de la obra en su estudio sobre *La dama boba*. En el caso del manuscrito de *El pr6ncipe perfecto*, a pesar de que algunas de las enmiendas que propone esta mano no se corres-

así como por los datos hasta aquí expuestos, parece probable que alguien de la compañía de Riquelme intentara mejorar el texto deteriorado colmando las lagunas que transmitía, quizá incluso utilizando algún texto más cercano al original lopesco.

Otro de los testimonios que aporta datos relevantes a la cuestión que nos ocupa es la copia manuscrita del auto sacramental de Lope *La isla del sol* (ms. 14809, BNE), que representó la compañía de Riquelme en Valladolid por las fiestas del Corpus de 1616¹⁰. Se trata de un manuscrito de 22 hojas en cuarto, cuyos dos últimos folios están transcritos por una mano diferente, que nos recuerda a la que hemos encontrado en los manuscritos analizados hasta ahora:



Ilustraciones 7 y 8: pp. 39 y 40 (ms. 14809).

ponden con la edición crítica más reciente de la obra realizada por Judith Farré, que toma como texto base el impreso de la *Oncena Parte* revisada por Lope (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1618), esto no permite afirmar que la supuesta pericopa que se utilizó para corregir el texto sea un testimonio más alejado del autógrafo lopesco. A falta del manuscrito original de Lope, estas lecciones no pueden ser consideradas errores, sino variantes equipolentes, ya que no presentan errores ecdóticos y respetan el sentido del pasaje, la métrica y el cómputo silábico de los versos.

¹⁰ Según documenta la base de datos *Catcom*, el 16 de mayo de 1616 Alonso Riquelme se comprometió a ir con su compañía a Peñafiel (Valladolid) el martes 21 de junio para hacer cinco representaciones ese mismo día: dos autos sacramentales, uno de los cuales podría ser *La isla del sol*, y tres comedias: *El poder vencido*, *El príncipe perfecto* y *El perro del hortelano*.

A pesar de que algunos investigadores habían atribuido estas dos páginas a la mano de Lope de Vega, estudios recientes han demostrado la falsedad de esa teoría, aunque reconocen que la suscripción y la firma del texto pretendían imitar la escritura del Fénix¹¹. En las últimas páginas del auto sacramental aparecen el lugar y la fecha: “En Madrid, a 6 de abril de 1616, sub corret. S.M.E. P^a Alonso Riquelme” (f. 41r). No es frecuente encontrar el nombre del autor de comedias al final de la obra, en lo que parece una anotación para certificar el destinatario de la misma, o en otras palabras, para legitimar qué autor de comedias tenía derecho a representarla¹². Teniendo en cuenta que esta anotación no salió de la mano de Lope y que sus formas gráficas resultan similares a las que habíamos encontrado en los manuscritos analizados, es probable que fuera un intento por parte de la compañía de Alonso Riquelme de reivindicar la representación exclusiva de este auto sacramental, un derecho que solo pertenecía al autor de comedias que había comprado la pieza teatral. Además, esta presunta reclamación de derechos sobre la obra coincide en el tiempo con las denuncias que Riquelme presentó contra la compañía de Antonio Granados por cuestiones también relacionadas con los derechos de representación. En 1616, Granados consiguió copias ilegales de cuatro comedias que pertenecían al repertorio de Riquelme, quien no dudó en denunciar su hurto y reivindicar la propiedad de las mismas (*DICAT, s. v. Alonso de Riquelme*).

Un análisis más detallado de la mano que transcribió las dos últimas hojas de *La isla del sol*, basándonos en el catálogo de letras del proyecto *Manos Teatrales*, permite definir las características gráficas de determinadas letras, como la *p*, la *g*, la *z*, la *c*, que presenta un trazo particularmente grande, la *y*, con un trazo inferior muy alargado, la *v* en posición inicial, la *s* como marca de plural, la abreviación de la partícula *que* o el conjunto *est*¹³. Por lo que se refiere a los usos de determinadas letras, hay constancia de la utilización de la *v* en posición inicial con valor vocálico (*vn*, *vna*), de la *u* en posición medial con valor consonántico (*sauer*), de las dos eses para el sonido de la ese sorda (*amorossa*, *messa*, *lastimosso*), de la *y* griega con valor vocálico en posición inicial (*yntención*, *ysla*), o del uso frecuente de abreviaciones (*sãgre*, *mrds*, *P^a*), rasgos

¹¹ Véanse, por ejemplo, los estudios de Inamoto (1996, 1999) y Sánchez Mariana (2011: 22), quien concluye que “es evidente que no lo son; su texto, suscripción y firma no son de mano de Lope, aunque se trató de imitar lejanamente su escritura y rúbrica para presentarlo a la censura”.

¹² Según atestigua Presotto (1999), no encontramos ningún ejemplo parecido en el caso de las comedias.

¹³ Siguiendo el catálogo de letras que ofrece el proyecto *Manos teatrales*, señalo las equivalencias de las letras más características: *P* (alternancia entre 7, 8 y 37); *G* (alternancia entre 1 y 13); *D* (9, 10, 12a); *Z* (30, 31); *V* en posición inicial (8, 16, 17); *S* como marca de plural (alternancia entre 16, 25 y 15, 65, que son las que me parecen más particulares); *que* (42, 43) o el conjunto *est* (34-35, 49).

todos ellos que encontramos de nuevo en la reconstrucción de la versión primitiva en el manuscrito de *La buena guarda* (*conuento, vituperio, auerle, ympropia, missa, pensam^{to}, s^{to}, grās, conu^{to}*)¹⁴ y también en las anotaciones de *El príncipe perfecto* (*brillaua, conuierte, vna, ymportancia, perezossa, desseo, confusso, humanam^{te}, prin^{al}*).

Ms. *La buena guarda*



Ilustraciones 9 y 10: Comparación de las formas gráficas.

Asimismo, las características de las letras indicadas y el *usus scribendi* parece coincidir también con algunos añadidos que modifican determinados pasajes del manuscrito de la segunda parte de *El príncipe perfecto* (ms. 15692, BNE), en cuyas licencias de representación aparece el nombre de Alonso Riquelme como uno de los directores que puso a escena la comedia en octubre de 1621 (f. 101r)¹⁵.

Los datos analizados permiten inferir que se trata de una mano que estuvo estrechamente vinculada a la compañía de Riquelme durante un período considerable de tiempo, por lo menos desde 1610 hasta 1621, fechas de la primera licencia de representación de *La buena guarda* y de la segunda parte de *El príncipe perfecto*. Si bien esta mano parece no coincidir con la firma de Alonso Riquelme que hemos reproducido al inicio de este trabajo, probablemente esta-

¹⁴ Las restituciones del texto son pocas, quedan comprendidas en un espacio muy reducido. Se refieren aquí las descripciones de las letras por el catálogo de *Manos teatrales*: *P* (alternancia entre 7, 8 y 37); *G* (1); *D* (10, 20) *Z* (30); *V* en posición inicial (16, 17); *S* como marca de plural (alternancia entre 14, 15 y 8); *que* (42, 43) y conjunto *est* (34-35, 47, 48, 49). Cuenca (2006: 102) también destacaba las particulares gráficas de determinados nexos y ligados de esta mano.

¹⁵ La mano que indicamos añade anotaciones en las páginas 3, 61, 92 y 97. Las correcciones que aparecen en las páginas 29, 38, 39, 40 y 57, aunque puedan parecer similares, parece que no salieron de la misma mano. Aunque también se han analizado los tres manuscritos conservados de *Santiago el verde*, otra comedia que Lope escribió para Riquelme, no se han encontrado anotaciones de esta mano en ninguno de ellos.

pensar que probablemente *La buena guarda* sería una comedia que Lope escribió para Riquelme, pero que modificó en función de las sugerencias del autor de comedias. Así parece sugerirlo la anotación interlineal que aparece en el folio 8v y que reza “en este convento amigo” (Ilustración 11).

Este añadido debió de realizarse antes de que Lope sustituyera la redondilla de la primera versión por los versos del margen izquierdo. La anotación entre líneas, que presenta las particularidades de la mano que hemos asociado con la compañía de Riquelme, pretendía sustituir el segundo verso de la redondilla inicial de Lope, encima del cual todavía se distingue la línea horizontal que lo tachaba. El verso eliminado rezaba “en toda Ciudad-Rodrigo”, un fragmento directamente relacionado con la localización de la obra. Es posible que al leer la primera versión del texto, Riquelme considerara inapropiado un emplazamiento tan preciso de la acción, decidiera eliminar esta referencia y proponer una solución más vaga e indeterminada, ejemplificando así el tipo de corrección que debía realizarse en toda la comedia. Esta enmienda es necesariamente anterior a la corrección de Lope, quien, *a posteriori*, realizó ciertos cambios en el texto, eliminando las referencias a determinadas poblaciones y accidentes geográficos españoles¹⁷.

Son varios los motivos que podrían haber llevado a Riquelme a objetar esa excesiva localización de la acción, ya fuera por cuestiones relacionadas con la puesta en escena de la comedia, pensando que la obra sería representada en múltiples lugares de la geografía española, o bien con el objetivo de aumentar el carácter legendario de la historia, y consecuentemente el tono moralizante y ejemplar de la misma. No obstante, cabe destacar que se trata de una indicación concreta que no coincide con la primera mención a la ciudad salmantina, que se produce en el verso 67. A la luz de los documentos recientemente localizados, es probable que la modificación tuviera relación con los problemas de convivencia que tuvo Riquelme con el convento de las trinitarias que en 1609 se fundó en la calle madrileña de Cantarranas, justo al lado de su casa. De ser así, la voluntad del director no intentaría deslocalizar la comedia, sino vincularla con el “convento amigo” que tantos quebraderos de cabeza le estaba provocando en su vida cotidiana¹⁸. Otro de los aspectos a esclarecer es por qué Lope quiso localizar la acción en Ciudad-Rodrigo¹⁹, localidad en la que había un convento femenino fundado en el siglo XIII

¹⁷ Tal y como señaló Capoia (2005: 25-28), en la segunda versión de la obra desaparecen términos como Salamanca (v. 2803), Tajo (vv. 2184, 2199, 2298, 2316, 2466), Ciudad-Rodrigo (vv. 67, 2034, 2524, 2610, 2676), Tormes (v. 2454), Toledo (vv. 1631, 1637, 1671, 2097, 2282, 2387, 2911), Valladolid (v. 2097), Castilla (vv. 1649, 2001) o España (vv. 1656, 2023, 2085).

¹⁸ Para los conflictos de Riquelme con el convento de las trinitarias, véase Boadas (Vega, 2016: 458-459).

¹⁹ McGrady (2011: 724) indica que la localización de la acción dramática en Ciudad-Rodrigo coincide con la cántiga 225 de Alfonso X, indicando la posible influencia de las *Cántigas de Santa María* en la comedia de Lope.

que veneraba a Santa Clara. Lejos de ser una localización fortuita o circunstancial, el dramaturgo madrileño eligió a conciencia la ubicación de la acción, ya que introdujo en la obra uno de los festejos más populares de la localidad salamantina, los carnavales mirobrigenses, documentados desde finales del siglo XV y que se caracterizaban por las fiestas de toros y de máscaras:

CARRIZO Son es este: danzas vienen.
 ¿En qué Italías, en qué Francias
 se celebra el Carnaval
 con mayor solicitud?
 Perdone Dios la inquietud.
 ¿Hay tal son? ¿Hay son igual?
 Todos andan de alboroto.
 Quedito, bravas cosquillas,
 porque no podré sufrillas,
 y andará todo a lo roto.
 [...] En la puerta estoy mejor:
 desde aquí los quiero ver.
 Ya pasan, ya vuelve el son,
 pues Carnestolendas son,
 sotana no hay que temer. (vv. 227-236, 268-272).

Desconocemos por qué Lope decidió mezclar a la abadesa del convento de Santa Clara de Ciudad-Rodrigo con la leyenda de sor Beatriz, que narra la intervención de la Virgen a favor de una monja infiel que ha abandonado su convento, un milagro de tradición medieval, que aparece en el *Dialogus magnus et visionum miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach y en las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X²⁰. ¿Había, quizá, algún rumor acerca de los amores de dicha abadesa por los ambientes madrileños que frecuentaba Lope? No tenemos respuesta para esta pregunta, pero lo cierto es que se acabó considerando más apropiado cambiar la ubicación de la obra.

A diferencia de la modificación del folio 8v relacionada con la localización de la comedia, no tenemos constancia de que Riquelme propusiera de manera explícita alterar la caracterización de la protagonista, ya que el verso sugerido, “en este convento amigo”, implicaba precisamente la conservación de la religiosidad de doña Clara. Sin embargo, Lope decidió conferir a la comedia una perspectiva más profana, por lo que eliminó el verso propuesto y sustituyó la redondilla inicial por dos nuevas estrofas en el margen izquierdo²¹. ¿Por qué

²⁰ Para los estudios sobre la leyenda de sor Beatriz, véanse Cotarelo (1904: 116-50), Wurzbach (Vega, 1925), Guiette (1928), Artigas (Vega, 2002: 29-49), Canning (2004: 128-138) o McGrady (2011), y para las fuentes de *La buena guarda*, véase Boadas (2016).

²¹ Los versos eliminados rezaban: “para que se eche de ver / en toda Ciudad-Rodrigo / que es abadesa. CARR. Eso digo, / y es muy principal mujer”, mientras que las redondillas añaden: “para

motivo se desacralizó la obra? Es posible que en un intento de colmar las expectativas de su amigo Riquelme, Lope se excediera en la corrección de la versión primitiva, modificando otros aspectos de la trama y desvinculando así a la protagonista de la abadesa de Ciudad-Rodrigo. Por otra parte, y teniendo en cuenta la posible intención de Riquelme de introducir en la obra una referencia al conflicto personal que tenía con las trinitarias, otra opción sería que Lope hubiera querido evitar tal identificación eliminando cualquier alusión directa a la condición religiosa de la protagonista.

Tampoco hay que olvidar lo que le sucedió a Lope con la obra sobre la conversión de San Agustín. La Inquisición le había prohibido la comedia apenas dos años antes, en 1608, y Lope se dirigió al Consejo de la Suprema con la intención de volver a escribir la pieza, eliminando aquellos pasajes que resultasen ofensivos²². Con el vivo recuerdo de esta experiencia, también podría ser posible que las modificaciones del lugar aludidas por Riquelme le hicieran proceder con extremada diligencia para evitar despertar nuevos recelos en el Consejo. A pesar de todo, esta hipótesis sería menos probable que las anteriores, ya que Lope era perfectamente consciente de los motivos de veto y de los infortunios que le había ocasionado la comedia sobre la conversión de San Agustín al iniciar la primera versión de *La buena guarda*. En cualquiera de los casos, lo que parece evidente es que la intercesión de Riquelme influyó de manera directa o indirecta en la desacralización de la obra.

La participación de Riquelme en el proceso de reescritura sugiriendo la introducción de algunos cambios permite rebatir las teorías que atribuían estas modificaciones a las exigencias explícitas de la censura eclesiástica, que desautorizaban la última versión por tratarse de un texto mutilado y que “estropeaba” el texto primitivo (Vega, 1895: 36), que era “el auténtico, el mejor” (Vega, 1964: 23)²³. Ya

que se eche de ver / que en este recogimiento / de doncellas cuyo intento / es casarse, puede haber / quien tenga también cuidado / puesto que es sólo oratorio. CARR. Esto es muy claro y notorio / y que ha de ser celebrado” (vv. 301-308). El verso “en un convento amigo” está tachado con una tinta algo más tenue.

²² Véase Juliá Martínez (Vega, 1934: 50) y Florit Duran (2010: 628-629). De hecho, tal y como indican Morley-Bruerton (1968: 313), es posible que en 1610 Lope estuviera reescribiendo esta comedia sobre San Agustín.

²³ Para Menéndez Pelayo las correcciones se debían a la censura de representación: “Sin duda, exigencias de los censores después de la representación (y no antes, porque no se dice palabra de esto en las aprobaciones y licencias del drama), hicieron a Lope borrar el nombre de Ciudad Rodrigo, que al principio había puesto, y convertir el convento en un oratorio de doncellas, con lo cual evitó también que la heroína fuese monja profesa” (Vega, 1895: 36). En esta misma línea se pronunciaron Cotarelo (1904: 116-117), que pensó que las enmiendas no nacieron de la libre voluntad del poeta sino que se debieron a las exigencias de los censores; Wurzbach (Vega, 1925: 116), Gasparetti (Vega, 1939: 15-16), Sainz de Robles (Vega, 1958: 461), Díez y Giménez Castellanos (Vega, 1964: 23), y más recientemente también Canning (2004: 129): “It would seem that this last change was made in order to avoid any criticism of religious orders”.

en la década de los treinta, algunos investigadores, como Juliá Martínez (Vega, 1934: 51), se desmarcaron de la crítica tradicional y con buena intuición atribuyeron las modificaciones a la libertad creativa del propio autor o a consejos de alguien próximo: “Tengo para mí que [los cambios] surgieron poco después de terminada la obra, y por propio impulso del autor, si bien puede aceptarse que existió alguna sugerión amistosa”. Efectivamente, en este caso las alteraciones de la comedia tenían relación con el autor de comedias, Alonso Riquelme, quien, además, es posible que empleara su vínculo personal con el dramaturgo para conseguir determinadas correcciones sin mucha dilación. No era insólito que Lope cumpliera con las indicaciones y necesidades del comprador de su pieza teatral o del que realizaba la petición. Así se ha podido documentar en algunas obras encargadas por instituciones públicas, como los ayuntamientos en el caso de las fiestas del Corpus, o bien por personas particulares, ya fueran nobles, cortesanos o monarcas. Asimismo, en determinados casos también se ha comprobado que Lope debía cumplir con los compromisos que había establecido con las compañías teatrales²⁴, por lo que a menudo “la libertad creadora del artista quedaba subordinada a las necesidades de quien pagaba por [sus] servicios” (García Reidy, 2013: 139).

HACIA LA REPRESENTACIÓN DE LA COMEDIA

La segunda versión de la obra, con los cambios relativos a la localización y a la caracterización de la protagonista, parece que tampoco colmó las expectativas del autor de comedias²⁵. En esta ocasión, la condición laica de doña Clara no convenció al director, que optó por volver a la lectura del texto primitivo reescribiendo en el mismo manuscrito algunos de los fragmentos que habían sido borrados por Lope. Así pues, Riquelme decidió recomponer aproximadamente el 25% de las correcciones de Lope²⁶, todas ellas relacionadas con los atributos sacros de doña Clara. El texto de la primera versión se reconstruye en los versos 365-370 (f. 9v), 417-419 (f. 10v), 442-446, 463-464 (f. 11r), 2738-2740 (f. 55v), 2899-2902 (f. 58r), y se recuperan sustantivos como *monasterio*

²⁴ Véase García Reidy (2013: 130-159). En el caso de las compañías, Lope se vio obligado a detenerse en Segovia para acabar la comedia de *El mayor imposible* para la compañía de Sánchez de Vargas (García Reidy, 2013: 119).

²⁵ Es posible que las correcciones que aparecen al final del manuscrito autógrafo de *El castigo sin venganza* respondan a alguna intervención similar ajena a Lope, al igual que ocurre en el caso de la intervención de los niños en el manuscrito apógrafo de *Los embustes de Celauro*. Para estos casos, véanse los estudios de Vega (2010: 261-272) y Presotto (2000).

²⁶ Siguiendo estos cálculos, en el primer acto es donde más reconstrucciones del texto primitivo se hacen, superando el cincuenta por ciento de los casos (aprox. 54%). En el segundo disminuyen significativamente las intervenciones que restituyen el texto (7%), mientras que en el tercer acto son ligeramente superiores (17%).

(v. 220, f. 7r), *esposa de Cristo* (v. 352, f. 9v), *abadesa* (v. 370, fol. 9v; v. 419, fol. 10v), *convento* (v. 418, f. 10v; v. 2788, f. 56v; v. 2925, f. 58v), o *monjas* (v. 2783, f. 56r), que habían sido eliminados por el Fénix.

A estas restituciones habría que añadir otras marcas menores que se pueden atribuir también a esta regresión textual que efectuó la compañía de Riquelme para restaurar la caracterización inicial de la protagonista. Así se enjaularon algunos versos que Lope había añadido en la segunda versión de la comedia, como ocurre en el folio 37v:

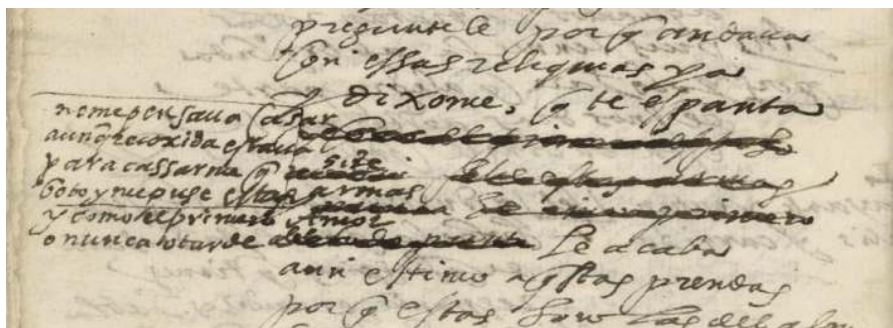


Ilustración 12: f. 37v

En esta ocasión, Lope decidió eliminar cuatro versos en una tirada de romances para incorporar otros seis distintos en el margen izquierdo del folio, cuatro de los cuales fueron posteriormente enjaulados²⁷. Estos versos contenían una referencia explícita al casamiento de doña Clara, y todo apunta a que fueron excluidos de la representación. Teniendo en cuenta el carácter religioso que el autor de comedias quería mantener para doña Clara de Lara, los versos “No me pensaba casar, / aunque recogida estaba / para casarme, que hice / voto y me puse estas armas” (vv. 1861-1864) debían omitirse de la puesta en escena.

Con este mismo objetivo se excluyeron otros fragmentos de texto, tal y como indica la línea horizontal que tacha el verso 559, “porque lo que es casarse pongo en duda” (f. 13r), que contiene una nueva referencia a la voluntad de contraer matrimonio de la protagonista; o las dos redondillas que Lope añadió en el pasaje del folio 8v, anteriormente citado (vv. 301-308), que podemos ver delimitadas por unas finas líneas, unas estrofas que nuevamente insisten en la voluntad que tenían las doncellas de casarse²⁸.

²⁷ Los versos que se eliminaron rezaban: “que como el primero esposo / me dio, Félix, estas armas / y nunca el amor primero / de todo punto se acaba”.

²⁸ Otros casos similares pueden encontrarse en los folios 11r (vv. 443-446), 13r (vv. 558-559), 55r (vv. 2696-2701) y 58r (vv. 2899-2902).

Estas modificaciones, que se realizaron en el manuscrito a instancias del autor de comedias, invitan a que nos preguntemos sobre la versión de la obra que se representó, intuyendo que Riquelme optó por escenificar una comedia que reprodujera la leyenda de la monja sacristana pero sin menciones específicas a una localización concreta, una obra que no se correspondería exactamente ni con la redacción primitiva del texto lopesco ni con la segunda versión, sino que estaría a medio camino entre las dos, tomando elementos de ambas versiones para obtener un resultado híbrido. Además, al igual que con gran parte de las comedias áureas, la obra no se contemplaba como un texto rígido, consolidado e inamovible, sino que se adaptó y modificó durante sus sucesivas representaciones, en función del público, del lugar de representación y del éxito obtenido.

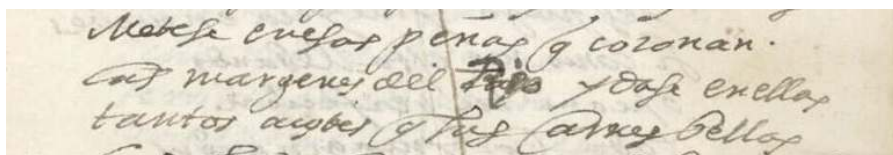
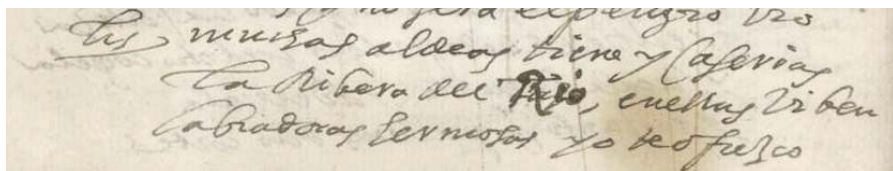
Algunos testimonios de la transmisión textual de la pieza, en particular las ediciones de la comedia dentro de la *Decimoquinta parte de comedias* (AB) y la copia manuscrita del siglo XIX conservada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (M), permiten afirmar que el texto de la obra se alteró, dando lugar a representaciones diversas. Transcribo a continuación las lecciones que ofrecen estos testimonios de cinco correcciones que aparecen en el autógrafo (O), en las cuales se sustituye el topónimo *Tajo* de la versión primitiva del texto, por el sustantivo *río*²⁹:

- v. 2184 del Tajo *pero* del río *tras corrección en O* : del río *M* : del Tajo *AB*
- v. 2199 del Tajo *pero* del río *tras corrección en O* : del río *M* : del Tajo *AB*
- v. 2298 flores el Tajo *pero* flores el río *tras corrección en O* : flores el río *MAB*
- v. 2316 en el Tajo *pero* en el río *tras corrección en O* : en el río *MAB*
- v. 2466 de aqueste Tajo *pero* de aqueste río *tras corrección en O* : de aqueste río *MAB*

Resulta significativa la variante que presentan *AB* en los versos 2184 y 2199, ya que transcriben la lección de la versión primitiva, *del Tajo*, y omiten la corrección que presenta el autógrafo, una enmienda, que como se puede apreciar en las ilustraciones 13 y 14, difícilmente pudo pasar desapercibida.

Esta variante que presentan los impresos podría explicarse si la corrección se hubiera realizado en un momento posterior a las de los otros versos, es decir, contemplando la posibilidad de que los versos 2184 y 2199 se hubieran retificado

²⁹ En realidad, se conservan cinco testimonios diferentes de la comedia: el autógrafo lopesco (O); la *editio princeps* de la obra, publicada en la *Decimoquinta Parte de Comedias* (Madrid, 1621) impresa por Fernando Correa de Montenegro (A); otra edición madrileña de la *Parte* impresa en 1621 por la viuda de Alonso Martín, que deriva de la anterior (B); una copia manuscrita del siglo XIX que se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (TEA 255-4) (M), y que deriva del autógrafo; y otra copia manuscrita, también del siglo XIX, que se conserva en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de Madrid (Ms. 449-4), que resulta ser copia de la *Parte*.



Ilustraciones 13 y 14: ff. 46v y 47r

después de que se preparara la edición o se sacara una copia del autógrafo para la publicación de la *Decimoquinta Parte*. Lo que también revelan las Ilustraciones 13 y 14, es que estos versos forman parte de un fragmento más amplio que fue tachado con unas líneas verticales (vv. 2139-2243), una indicación que marcaba la eliminación de los versos de la representación³⁰. No es casual que las variantes se encuentren dentro del fragmento tachado, sino que resulta fundamental para comprender la transmisión del texto: en un primer momento, el autógrafo no presentaba la corrección de los versos 2184 y 2199 porque estos versos no formaban parte de la representación —fue entonces cuando se sacó la copia para preparar la edición—, pero en una fase posterior se decidió incorporarlos a escena, y por lo tanto se tuvieron que adaptar y enmendar en el manuscrito autógrafo, lo que también implica la inexistencia de una copia de trabajo de la compañía. Esta hipótesis también estaría avalada por las diferencias de procedimiento en las correcciones. En los versos 2184 y 2199 la corrección se efectuó encima de la letra anterior, mientras que en los demás se tachó la lectura inicial y la enmienda se transcribió al lado, técnica que utilizó Lope a lo largo de toda la comedia³¹. Esto indicaría que el Fénix solo corrigió los versos 2298, 2316 y 2466, dejando sin enmienda los *loci* de los versos 2184 y 2199 porque aparecían dentro de un fragmento de versos excluidos de la representación. Si esto fuera así, la indicación escénica de Riquelme, es decir, la eliminación de varios versos con una línea vertical, solo podría ser ante-

³⁰ Con la eliminación de este fragmento, se elimina también el personaje de Liseno. Sin embargo, en la lista del reparto de actores que aparece al inicio del tercer acto (f. 43r), el papel de Liseno parece atribuido a Argüello, nombre que Rennert (1909: 360-362) identificó con la comedianta María de Argüello, por lo que es posible que esta actriz interpretara al personaje en alguna representación.

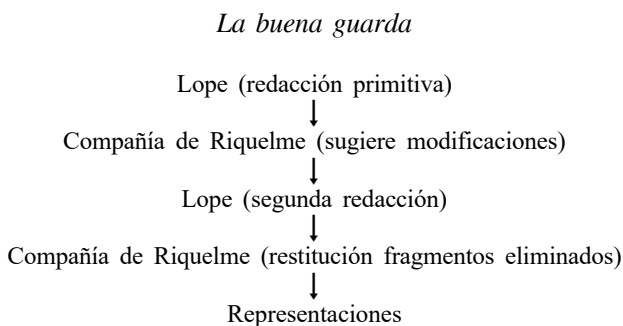
³¹ De hecho, las formas gráficas del término *río* que se añade en los versos 2184 y 2199 son relativamente diferentes a las de los otros versos, sobre todo por el trazo de la *r* inicial y por la unión de la *i* con la *o*.

rior a la segunda versión de la comedia y por lo tanto, contemporánea a la anotación del folio 8r, “en este convento amigo”.

En este caso, la lección de *AB* de los versos 2184 y 2199 resulta altamente significativa ya que no solo aporta datos sobre las modificaciones del texto de la comedia a lo largo de sus representaciones, sino que permite establecer que una nueva indicación escénica de Riquelme, el fragmento enjaulado que comprende los versos 2139-2243, se realizó con anterioridad a la segunda versión lopesca de la obra.

CONCLUSIONES

Todo lo expuesto hasta aquí permite afirmar que la mayoría de anotaciones ajenas a Lope que aparecen en el manuscrito de *La buena guarda* deben relacionarse con el ambiente de la compañía teatral de Alonso Riquelme, salieran de la mano del apuntador o de otro colaborador, con el objetivo de modificar determinados aspectos del texto. En la conformación de la comedia, Alonso Riquelme actuó como un cliente insatisfecho con el producto adquirido, que requirió una serie de modificaciones para acomodarlo a sus expectativas. En este caso, no tenemos datos suficientes para saber si Lope accedió a los requerimientos de Riquelme y se excedió en los cambios o si, por el contrario, modificó el texto en sentido opuesto al que le pedía el representante. El análisis detallado del manuscrito autógrafo y de las anotaciones que contiene permite corroborar la intervención activa del autor de comedias en el proceso de composición de la comedia, en la línea de lo que ya apuntó Pérez Priego (1997: 40): “Ocurre habitualmente que el autor escribe una obra para un director de compañía, el cual suele enmendar el texto para ajustarlo a las necesidades de representación (en estos ajustes puede incluso volver a intervenir el autor)”. En el caso de *La buena guarda*, es posible plantear una teoría sobre las vicisitudes de redacción del manuscrito autógrafo, que podría resumirse en el siguiente diagrama:



Los detalles materiales aquí expuestos, lejos de quedar reducidos a una cuestión sobre los pormenores en la redacción de la comedia, tienen un correlato importante en la tarea del editor. En este caso, una edición crítica de *La buena guarda* debería tomar como texto base la segunda versión de Lope, pues queda demostrado, por una parte, que la voluntad del autor no estuvo condicionada por la censura, y por otra, que los cambios que se introdujeron en el texto fueron ratificados en la publicación de la *Decimoquinta Parte de comedias*. Sin embargo, y a la luz de los avances tecnológicos que nos ofrecen las Humanidades Digitales, para una lectura satisfactoria de ambas versiones y para una presentación inteligible del proceso de escritura y de las sucesivas modificaciones del texto, la solución ideal pasaría por una edición crítica digital.

Para llegar a la comprensión del proceso creativo de un texto-espectáculo con una finalidad comercial y de su posterior puesta en escena en los corrales de comedias del Siglo de Oro español es fundamental analizar las funciones de todos los entes que participaban en la vida teatral del momento, desde dramaturgos hasta espectadores, pasando por directores, apuntadores, actores y censores. El estudio de las anotaciones del manuscrito autógrafo de *La buena guarda* descubre las diversas fases del proceso de redacción del texto y certifica la estrecha relación que en ocasiones existió entre dramaturgos y autores de comedias en la composición de la comedia aurea española.

BIBLIOGRAFÍA

- Boadas, Sònia (2016): “Enmiendas autógrafas y fuentes veladas en *La buena guarda* de Lope de Vega”, *Janus. Estudios sobre Siglo de Oro*, 5, pp. 88-99.
- Canning, Elaine M. (2004): *Lope de Vega's Comedia de Tema religioso*, Woodbridge, Tamesis.
- Capoia, Stefania (2005): *Edición crítica de La encomienda bien guardada de Lope de Vega*, Tesi di Laurea, Venezia, Università Ca' Foscari.
- Catcom = Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Catcom. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, València, Universitat de València, <<http://catcom.uv.es>>.
- Cotarelo y Valledor, Armando (1904): *Una cántiga célebre del Rey sabio*, Madrid, Antonio Mazo.
- Cuenca, Paloma (2006): “La edición paleográfica de textos teatrales antiguos: *La encomienda bien guardada* de Lope de Vega”, en *III Jornadas Científicas sobre documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 93-103.
- DICAT = Ferrer Valls, Teresa (dir.) (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger.
- Florit Durán, Francisco (2010): “Las censuras previas de representación en el teatro áureo”, en Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México D.F., El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/AITENSO, pp. 615-637.
- García Reidy, Alejandro (2013): *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

- García Reidy, Alejandro (2015): “¿Competencia o colaboración? Memoriones, copistas y actores en un manuscrito de *El príncipe perfecto* (primera parte)”, en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 381-89.
- González de Amezúa, Agustín (1941): *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, Aldus.
- Granja, Agustín de la (1989): “Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus 1606-1616”, en *El mundo del teatro en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions, pp. 57-79.
- Greer, Margaret (dir.), [s. a.]: *Manos Teatrales. Base de datos de manuscritos teatrales*, University of Duke, <www.manos.net>.
- Guiette, Robert (1928): *La légende de la sacristine. Étude de littérature comparée*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Inamoto, Kenji (1996): “Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas «autógrafas» de *La isla del sol*, auto sacramental de Lope de Vega”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona, GRISO-LEMSO, pp. 189-196.
- Inamoto, Kenji (1999): “Dos hojas consideradas como autógrafas de Lope de Vega”, *Doshisha Studies in Language and Culture*, 2, 1, pp. 109-126.
- McGrady, Donald (2011): “Alfonso X: Fuente de *La buena guarda* de Lope de Vega”, *Bulletin of Hispanic studies*, 88, 7, pp. 719-726.
- Morley, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Rosa M.^a Cartes (trad.), Madrid, Gredos.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1997): *La edición de textos*, Madrid, Síntesis.
- Presotto, Marco (1997): “Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 3, pp. 153-168.
- Presotto, Marco (1999): *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- Presotto, Marco (2000): “Reajustes y censuras para la puesta en escena de *Los embustes de Celauro*”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 25, 1, pp. 53-66.
- Presotto, Marco (2007): “Prólogo” a *La dama boba*, en *Comedias. Parte IX*, Lleida, Milenio, vol. III, pp. 1295-1323.
- Rennert, Hugo Albert (1909): *The spanish stage in time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America.
- San Román, Francisco de B. (1935): *Lope de Vega, Los cómicos toledanos y el poeta saastre, serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*, Madrid, Imp. Góngora.
- Sánchez Mariana, Manuel (2011): “Los autógrafos de Lope de Vega”, *Manuscrpt.Cao*, 10, pp. 1-38.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (2006): *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Mauricio Jalón (ed.), Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- Urzáiz, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Vega, Lope de (1895): *Obras publicadas por la Real Academia Española*, Biblioteca de Autores españoles 187, M. Menéndez y Pelayo (ed.), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, vol. V, pp. 319-360.
- Vega, Lope de (1925): *Die Treue Hüterin (La buena guarda)*, Wolfgang Wurzbach (ed.), Wien, Anton Schroll.
- Vega, Lope de (1934): *La buena guarda. Teatro religioso de Lope de Vega Carpio*, Eduardo Juliá Martínez (ed.), Madrid, Librería y casa editorial Hernando.
- Vega, Lope de (1939): *La buena guarda*, Antonio Gasparetti (ed.), Lanciano, Carabba.
- Vega, Lope de (1958): *Obras escogidas*, Federico Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, vol. III, pp. 461-495.
- Vega, Lope de (1964): *La buena guarda*, Pilar Díez y Giménez Castellanos (ed.), Madrid, Ebro.

- Vega, Lope de (2002): *La buena guarda*, Carmen Artigas (ed.), Madrid, Verbum.
- Vega, Lope de (2010): *El castigo sin venganza*, grupo PROLOPE (ed.), Barcelona, PPU.
- Vega, Lope de (2012): *El príncipe perfecto*, Judith Farré (ed.), en Gonzalo Pontón y Laura Fernández (coord.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, Madrid, Gredos.
- Vega, Lope de (2016): *La buena guarda*, Sònia Boadas (ed.), en Luís Sánchez Lailla (coord.), *Lope de Vega. Comedias. Parte XV*, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 427-667.

Fecha de recepción: 13 de enero de 2016

Fecha de aceptación: 23 de febrero de 2016