

Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta¹

Sònia Boadas

Università di Bologna
sonia.boadas@unibo.it

Laura Fernández

Universitat Autònoma de Barcelona
laura.fernandez.garcia@uab.cat

Recepción: 19/06/2020, Aceptación: 28/06/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen

Este trabajo presenta una primera aproximación al estudio de los cambios que sufrieron los títulos de las comedias de Lope de Vega, desde que salieron de la pluma de su autor hasta su impresión. Se van a estudiar varios ejemplos y se pondrá de manifiesto cómo determinadas puestas en escena, problemas tipográficos o estrategias de mercado alteraron los títulos otorgados por el Fénix. El análisis de estas modificaciones y de las causas que las provocaron nos va a permitir identificar epígrafes postizos, restaurar marbetes originales e incluso rescatar del olvido algún título que había pasado desapercibido hasta la actualidad.

Palabras clave

Lope de Vega; títulos; modificaciones; autógrafos; licencias de representación; imprenta; Partes de comedias; corrección de autor; corrección en prensa.

Abstract

"Lope de Vega's Titles of *Comedias*: Oscillations and Changes from Autographs to Printed Text".

This work presents a first approach to the study of the changes of Lope de Vega's titles of *comedias*, from the autographs to the printed text. The article studies several examples

1. El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación PGC2018-094395-B-I00, "Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega", financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y se ha llevado a cabo en el marco del proyecto TheaTheor financiado por las Marie Skłodowska-Curie Actions Individual Fellowships (MSCA-IF, n. 794064) del programa Horizon2020.

and it reveals how certain staging, typographical problems or market strategies modified Lope's titles. The analysis of these changes and their causes will allow us to identify false epigraphs, restore original headings and even rescue from oblivion an unnoticed title.

Keywords

Lope de Vega; Titles; Modifications; Autographs; Representation Licences; Printed Text; *Partes de comedias*; Author Corrections; Stop-Press Corrections.

Cuenta la leyenda, y los biógrafos, que Francis Scott Fitzgerald y su editor, Max Perkins, discutieron durante meses sobre el título de *El gran Gatsby*, que fue impuesto por el segundo y que el autor tuvo por el “principal fallo de su libro”.² No era nada nuevo. Unos cuatrocientos años antes, Juan Luis Vives se quejaba precisamente de los impresores, que le cambiaban los títulos a su conveniencia y según criterios ajenos al contenido de sus obras:

Mis tres libros *Sobre la educación de la mujer cristiana* el impresor los tiene a punto de sacar al público. Con todo no hay cosa que más me desagrada que el título tan mal visto de la obra. En este particular, un mal hado me rodea, de suerte que mis libros siempre llevan títulos semejantes, que no me hacen nada recomendable a mis amigos; me hacen más abominable a mis enemigos y más despreciable a los indiferentes, pues incitados a una estimación de mi talento por el título de la obra, metidos en ella, lo encuentran todo tan distante de lo que el título prometía. Los libreros solo buscan su interés y tal vez el libro tenga más venta por el señuelo de su título: pero las más de las veces lo encuentra más ruin una vez que lo han leído, y yo quedo en peor situación.³

2. Scott Berg (2016: sin paginación).

3. Carta de Vives a Cranevelt, citada por Bouza (1997: 38). El mismo ejemplo aduce Rico (2005: 440) con casos añadidos, especialmente en sus notas 13 y 14.

No era nada nuevo ni tampoco un caso aislado. Parece indiscutible que tanto *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) como *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), títulos con que se imprimieron la primera y la segunda parte de la obra de Cervantes, no se debieron a la pluma ni a la elección del autor, sino a “razones editoriales o tipográficas”, a “intrusiones de índole editorial” que convirtieron *El ingenioso hidalgo de la Mancha* original en “un disparate estridente” (Rico 2005: 447, 446 y 445). Se sospecha que las *Novelas ejemplares* pudieron titularse en origen *de honesto entretenimiento* (García López 2001: 2 y 731); y por muchos indicios puede defenderse que el subtítulo *Historia setentrional* que acompaña *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* tampoco se debe a su autor, sino a una estrategia de mercado que intentaba inscribir la obra en el género de la novela bizantina usando el marbete con que se conocían sus mayores referentes, la *Historia etiópica* de Heliodoro o la *Historia griega* de Aquiles Tacio (Fernández 2017: 508-511). Lo que resulta difícil de concretar es si, para el caso de Cervantes y de la mayoría de los autores, esta práctica era aceptada y asumida como tarea del editor, como lo era la de la regularización ortográfica o la puntuación.⁴

Como expone Rico (2005: 439-440), el concepto de *titulus* recogido por Nebrija en las *Introductiones latinae* era “una noción mayormente catalográfica”,⁵ una idea que la imprenta integró en su concepción de la portada tipográfica y que se diferencia de una designación más usual y menos canónica de la obra, el *nomen*, con el que su autor solía referirse a ella. Aunque diluida, esta dualidad conceptual, la encontramos de nuevo a principios del siglo XVII, en la preceptiva poética *El cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo. Si bien en su obra Carvallo no determinaba la diferencia entre los términos, sí precisaba que ambos debían elegirse de forma prudente y siguiendo unos criterios:

El título y el nombre ha de ser puesto
a la obra en Poesía con cuidado,
no arrogante, soberbio, descompuesto,
impropio, impertinente, no apropiado,
mas muy lícito, propio, llano, honesto,
para lo cual conviene ser tomado

4. Rico (2005: 446) es de este parecer, y apunta que, para Cervantes: “No debemos inferir de ahí que el escritor se sintiera agraviado o molesto. A los artifices materiales y económicos del *Quijote* les reconocía sin duda el amplísimo margen de libertad comúnmente observado en el Siglo de Oro, un margen que no cabe medir (por más que se haga) con patrones de otros tiempos. Si la grafía era incumbencia exclusiva de la imprenta, al editor nada le vedaba dedicar una obra y rotular la cubierta. Para Cervantes, la portada sería poco más, si acaso, que la faja con un eslogan o unas frases laudatorias tan acostumbrada hoy”.

5. “In titulo sive indice sive inscriptione cuiusque operis duo praecipue annotanda sunt, nomen auctoris et subiecta libri materiam. Quidam addunt et personam cuius nomine opus illud inscribitur” (Nebrija, *Introductiones latinae*, f. aII).

del hecho, o del lugar, o proprio nombre
de aquel de quien se trata o sobrenombre.

(Carvallo, *El cisne de Apolo*, p. 284).

Además, el capítulo dedicado a la elección del título y el nombre incorporaba un ejemplo esclarecedor que ponía de manifiesto no solo la mala elección de un marbete, sino también, y más importante, las variaciones y correcciones a las que eran sometidos: “Bien puede el Poeta llamar a su Poesía como quisiere, pero ha de ser nombre que convenga a la obra, y este no arrogante ni hinchado, como hizo cierto Poeta novel, que descubriendo la decendencia de un hidalgo particular le puso por título: *La alta caballería de fulano*, y al cabo lo hizo descendiente de un caballero de cierto marqués, por donde le enmendaron el título poniendo *caballeriza* donde había puesto *caballería*” (Carvallo, *El cisne de Apolo*, p. 283).

El caso de los títulos de las comedias de Lope de Vega es, si cabe, todavía más complejo que los ejemplos arriba mencionados porque, a diferencia de otros géneros, la finalidad primera de las obras dramáticas era su puesta en escena.⁶ Antes de llegar a las manos del impresor, las piezas del Fénix ya habían sido un producto de mercado y de su éxito dependían muchos agentes vinculados al entramado teatral áureo. Así pues, con la impresión empezaba para estos textos una segunda estrategia comercial, enfocada ahora a un público lector que era conocedor del éxito de las obras en las tablas e incluso podía haber asistido a las representaciones, factores que, como veremos, influyeron en la edición de algunas obras.⁷

La conservación de materiales de diferentes épocas y tipologías (manuscritos autógrafos, apógrafos, copias, *Partes de Comedias*, sueltas, listas de *El peregrino*, licencias de impresión, etc.) nos permite constatar unos cambios solo intuibles para otras obras y autores. Los autógrafos, por ejemplo, desvelan las modificaciones que sufrieron los títulos que aparecen citados en las licencias de representación o incluso las variaciones, dudas o cambios que el mismo dramaturgo confirió a sus piezas. En este sentido, sabemos que en el manuscrito de *La hermosa Ester* Lope alternó este epígrafe con el de *La bella Ester*, mientras que en el

6. A pesar de ser un tema harto interesante, los títulos de obras dramáticas áureas no han sido objeto de muchos estudios por parte de los críticos. Entre la bibliografía, destacamos el trabajo de Gella Iturriaga (1978) y Rodríguez Valle (2010), centrados en la presencia de refranes en los marbetes de comedias, y el de Iglesias (2010), que ofrece una taxonomía de los títulos de las obras de Calderón.

7. Lo explica a la perfección Pontón (2017: 561): “Imprimir teatro supuso asimismo reconocer la existencia de dos circuitos comerciales para una misma entidad e indagar en las relaciones de complementariedad o sustitución que se establecían entre ellos. Lógicamente implicó percibir la grieta existente entre el acontecimiento escenificado sobre las tablas, pensado para ser visto y oído, y el tipo de experiencia que procuraba la lectura”.

hológrafo de *El marqués de las Navas*, este marbete convive con *El extraño caso* y *El extraño suceso*.⁸

Uno de los lugares significativos y que aporta información relevante para los títulos de las comedias son los últimos versos del texto. El colofón de las piezas solía contener una fórmula habitual de despedida, con una *captatio benevolentiae* y una mención explícita al título de la obra. El análisis de los versos finales de los manuscritos autógrafos permite valorar las coincidencias que existen entre los títulos, además de revelar las modificaciones que introdujeron tanto Lope como manos ajenas al dramaturgo. En la tabla siguiente hemos transcrito los últimos versos de las comedias autógrafas conservadas:

Comedias autógrafas	Últimos versos ⁹
<i>El primero Benavides</i> (1600)	Aquí acaba la comedia / del primero Benavides.
<i>El cuerdo loco</i> (1602)	Y aquí, senado, se acaba / la historia del cuerdo loco.
<i>El príncipe despeñado</i> (1602)	Dé fin la tragicomedia / del príncipe despeñado.
<i>Pedro Carbonero</i> (1603)	[...] dando fin al suceso verdadero / de los hechos de Pedro Carbonero.
<i>La prueba de los amigos</i> (1604)	Aquí Belardo dio fin / a una historia, que es en fin, / la prueba de los amigos.
<i>Estefanía la desdichada</i> (1604)	Aquí la tragedia acaba / aunque Belardo os convida / a lo que la historia falta / para segunda comedia, / que esta primera se llama / la desdichada inocente / que lloran Castros y Andradas.
<i>Carlos V en Francia</i> (1604)	Aquí Belardo acaba / la historia y lo que pasó / Cesar Carlos quinto en Francia.
<i>La batalla del honor</i> (1608)	Ya aquí se acabe / la batalla del honor / entre un Rey y un Almirante.
<i>La doncella Teodor</i> (ha. 1610-15)	Aquí se acaban senado / con la historia los sucesos / de la doncella Teodor, / perdonad el corto ingenio.
<i>La hermosa Ester</i> (1610)	Porque demos fin con esto / a la soberbia de Amán / y humildad de Mardoqueo.

8. Lope se refiere a *La bella Ester* al final del primer y segundo acto y en el encabezamiento del segundo y del tercero. En el autógrafo del *El marqués de las Navas*, el Fénix escribe *Estrañó suceso* al final del segundo acto y *Estrañó caso* en el encabezamiento del tercero. También hay diferencias, aunque menos significativas, en el *Barláan* y *Josafat*, donde Lope indica que se inician el segundo y el tercer acto de la *Historia de Barláan* y *Josafat*.

9. Transcribimos los últimos versos a la vista de los autógrafos, regularizando ortografía y puntuación.

<i>La encomienda bien guardada</i> (1610)	Aquí para ejemplo acaba / como verdadera historia / la encomienda bien guardada.
<i>El caballero del Sacramento</i> (1610)	Y yo, senado, contento / la devoción suplicaros / de tan alto Sacramento. / Poned amor y esperanza / y fe en bien que a Dios alcanza, / que aquí de su caballero / el suceso verdadero / da fin para su alabanza.
<i>El cardenal del Belén</i> (1610)	Aquí da fin la comedia / del cardenal de Belén / luz y doctor de la iglesia.
<i>Barláan y Josafat</i> (1611)	Eso le dejo al juicio / de quien nos oye, y la historia / aquí también corta el hilo, / pues será tu penitencia / digna de historias y libros, / y este ejemplo que dejó / San Juan Damasceno escrito / para imitar los que somos / tierra al fin, como al principio.
<i>La discordia en los casados</i> (1611)	[...] porque acabe con aplauso / en la cama o en la mesa / la discordia en los casados.
<i>El bastardo Mudarra</i> (1612)	Aquí la historia acabe al mundo rara / del bastardo Mudarra y los de Lara.
<i>La dama boba</i> (1613)	Al senado la pedid / si más faltas perdona / que aquí para los discretos / da fin la comedia boba.
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i> (ha. 1613-14)	Senado, en vuestro servicio / acaba aquí la comedia, / aunque bien pueden decirnos, / si nos honráis y escucháis, / que de cuando acá nos vino.
<i>El galán de la Membrilla</i> (1615)	Aquí acaba la comedia / del galán de la Membrilla / última flor de la Vega.
<i>El sembrar en buena tierra</i> (1616)	Aquí da fin / el sembrar en buena tierra, / que si da fruto a su autor / dirá que la siembra es buena.
<i>Quien más no puede</i> (1616)	Aquí la comedia cesa / llamada quien más no puede, / que si acaso no os contenta / quien más no puede servir, / paciencia morir se deja.
<i>El desdén vengado</i> (1617)	Aquí acaba la comedia / llamada el desdén vengado, / que así un desprecio se venga.
<i>Lo que pasa en una tarde</i> (1617)	Pues antes / demos fin a la comedia / por que pase en una tarde / y antes que luces se enciendan.
<i>Amor, pleito y desafío</i> (1621)	Aquí senado se acaban / amor, pleito y desafío / si perdonáis nuestras faltas.
<i>La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba</i> (1622)	Aquí la vitoria cesa, / aunque no cesarán jamás / en la gran casa de Sesá / las bien heredadas armas, / que dieron con fama eternas, / reinos al rey de Castilla / y agora victorias nuevas.

<i>El poder en el discreto</i> (1623)	Yo lo haré pero primero / doy con reverencia fin / al poder en el discreto.
<i>El marqués de las Navas</i> (1624)	Aquí, senado, se acaba / este notable suceso; / dadnos perdón de las faltas.
<i>La niñez del padre Rojas</i> (1625)	Esta es la primera parte, / Madrid, desta dulce historia. / Aquí se acaba, senado, / la niñez del Padre Rojas.
<i>El Brasil restituido</i> (1625)	[...] el Brasil restituido, / principio de los deseos / del serviros, aunque fin / de tan heroico suceso.
<i>¡Ay, verdades, que en amor...</i> (1625)	De las verdades de amor / aquí acaba la comedia. / CEL. Y el deseo de serviros / donde ella acaba comienza.
<i>Sin secreto no hay amor</i> (1626)	Porque entre personas altas / sin secreto no hay amor, / con que la comedia acaba.
<i>El piadoso aragonés</i> (1626)	[...] y el piadoso aragonés / escrito en servicio vuestro.
<i>Amor con vista</i> (1626)	Pues amor con vista acaba / si el senado que las mira / suple a nuestro amor las faltas.
<i>Del monte sale</i> (1627)	Aquí acaba / del monte sale, que dio / tan ilustre Reina a Francia.
<i>El castigo sin venganza</i> (1631)	Aquí acaba, / senado, aquella tragedia / del castigo sin venganza, / que siendo en Italia asombro / hoy es ejemplo en España.
<i>Las bizzarrías de Belisa</i> (1634)	Senado ilustre: el poeta, / que ya las musas dejaba / con deseo de serviros / volvió esta vez a llamarlas, / para que no le olvidéis. / Y aquí la comedia acaba.

Como vemos, era frecuente que Lope citara el título de la obra al final de la pieza. La tabla revela que de los 36 autógrafos que transcriben los últimos versos de la comedia, 26 reproducen de manera exacta el título de la obra al final del tercer acto.¹⁰ La cifra, aunque elevada, descubre que hay casi un 30% de las obras que no sigue esta tendencia por varios motivos. Algunas reproducen variaciones de poco calado que no tuvieron más repercusión, como ocurre en el caso de *¡Ay, verdades, que en amor...*, *Lo que pasa en una tarde* o *La dama boba*. Otras, como *El caballero del Sacramento*, a pesar de introducir en los últimos versos las pa-

10. No se transcriben los versos finales de *El favor agradecido*, *Los melindres de Belisa*, *La mayor virtud de un Rey* porque solo conservamos el primer acto autógrafo; tampoco en el caso de *La vida y muerte de Santa Teresa de Jesús* y *Más pueden celos que amor*, por ser ambas parcialmente autógrafas, y tampoco de *La corona merecida*, *Santiago el Verde* y *La corona de Hungría* por no haberse conservado el último folio de estos manuscritos.

labras que forman el título, no lo reproducen íntegramente como tal; mientras que en el caso de *Estefanía la desdichada* es el mismo Lope quien se refiere a su obra con un título diferente, *La desdichada inocente*, prometiendo además una segunda parte de la misma.¹¹

Más interesantes son los casos de *La hermosa Ester*, *Barláan y Josafat*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *Las bazarrias de Belisa*, en las cuales no aparece ninguna mención a los títulos con los que conocemos las obras. Mientras que en las tres últimas no se reseña ningún posible epíteto alternativo, en *La hermosa Ester* (British Library, Eg. 547) encontramos dos elementos relevantes: por una parte, lo que podría ser un segundo título para la comedia (*La soberbia de Amán y humildad de Mardoqueo*), y por otra, una corrección no autógrafa que aparece precisamente en estos versos. Una mano distinta, y que puede asociarse a la compañía teatral que estrenó la obra, la de Hernán Sánchez de Vargas, tachó el último verso y lo sustituyó por el sintagma “la horca para su dueño”. Tal y como señaló Aragüés (2016: 64), “es tentador suponer que la transformación de este verso final en el autógrafo es el primer signo de un cambio de título llevado a cabo por la propia compañía de Sánchez de Vargas, acaso para atraer al público hacia la representación de la obra”. A pesar de que las licencias de representación conservadas no lo registran,¹² este cambio parece indicar que la obra se representó con otro título, *La horca para su dueño*, que coincidía precisamente con el último verso modificado. Se trataría de una denominación que debió de popularizarse de manera progresiva y que, presuponemos, tuvo una acogida notable.

La historia editorial de la obra añade elementos interesantes a los aquí expuestos. *La hermosa Ester* se imprimió con este título algunos años después, en 1621, cuando se incluyó en la *Parte XV* (Madrid, Fernando Correa de Montenegro), y en la dedicatoria que Lope introdujo en ese momento encontramos referencias explícitas a este título.¹³ También había aparecido como tal en la segunda lista de *El peregrino* (1618).¹⁴ Sin embargo, en una suelta contemporánea,

11. No hemos encontrado ningún testimonio con este título. Barrera y Leirado (*Catálogo*, 541) indica que también pudo tener el título de *Castros y Andradas*, aunque tampoco hay evidencias textuales. Las noticias sobre la representación de la obra indican que se escenificó con el título de *La bella Estefanía* (véase CATCOM).

12. Se conservan dos licencias al final del autógrafo: la primera fue otorgada en Madrid por Tomás Gracián Dantisco, el 10 de mayo de 1610, y la segunda la concedió en Sevilla el licenciado Joan de Torres, el 6 de mayo de 1612. Véase Presotto (2000: 252) y Aragüés (2016: 268-269).

13. Lope se reafirmó en el título elegido ya que solo en la primera frase de la dedicatoria repite varias veces los términos ‘hermosura’ y ‘hermosa’: “La hermosura, entendimiento y virtud excelentísima de la hermosa, entendida y virtuosa Ester, de quien dicen las Sagradas Letras que era en extremo hermosa, de increíble belleza, y graciosa y amable en los ojos de todos, ¿a quién se debía más justamente que a Vuestra Merced, si de sus virtudes, hermosura y gracia se puede decir lo mismo?” (Aragüés 2016: 95).

14. Los datos que refieren a las listas de comedias incluidas en *El peregrino en su patria* se toman de las ediciones príncipes de 1604 y 1618, pues ninguna de las ediciones modernas presenta un aparato crítico que dé cuenta de las variaciones de la transmisión e historia editorial del texto. Se

de la cual desconocemos la fecha y el taller en la que se imprimió, apareció con el título *La horca para su dueño*. Según se desprende del análisis textual de este testimonio que realiza Aragüés (2016: 76-81), esta suelta es considerablemente fiel al texto que transmite la *Parte XV*. ¿A qué responde, pues, el cambio de título si en la *Parte* se publicó como *La hermosa Ester*? Es probable que estemos aquí ante una estrategia comercial pensada para poner en circulación una comedia que ya se había impreso con un título diferente, presentándola ante los compradores como un producto nuevo. Es probable también que, a pesar de no tener acceso al autógrafo, el impresor conociera el título alternativo con el que se había difundido la pieza y decidiera aprovecharlo. Sea como fuere, todo parece indicar que el cambio de título cristalizó, llegando incluso a provocar que el mismo Lope se refiriera a su obra como *La horca para su dueño* en la *Loa sacramental de los títulos de las comedias* que elaboró probablemente al final de su vida, entre 1631 y 1635.¹⁵ Todos los datos aquí expuestos demuestran cómo un cambio en los últimos versos de un texto impulsado por un autor de comedias acabó consolidándose en la imprenta y causó que el propio Fénix denominara su obra con el epígrafe con el que se había popularizado.

La importancia de los últimos versos de la comedia y su relación con los títulos de las obras también parece haber motivado la corrección que aparece al final del manuscrito de *Amor con vista* (BNE, Mss. Res. 85). De nuevo, una mano no autógrafa reescribió el final de la obra, modificando los últimos tres versos de Lope por los siguientes “pues amor con vista acaba / con el marido embustero / si nos perdonáis las faltas”. Tal y como ha demostrado Crivellari (2020), esta mano se puede relacionar con la compañía de Antonio de Prado. El mismo autor de comedias o alguien vinculado a la compañía teatral omitió la típica referencia al “senado” y la sustituyó por lo que parece ser otro título, *El marido embustero*. A pesar de que Crivellari indica que se trata del título de otra pieza, más bien parece que sea un epígrafe alternativo, ya que contiene una referencia explícita a las continuas mentiras del protagonista Octavio, quien es descrito pocos versos antes como un marido mentiroso (“No ha parecido galán, / sino marido en mentir”, vv. 2515-2516). Se puede sospechar, pues, que esta modificación por parte de la compañía pudo tener relación con una estrategia comercial pensada para colocar al final de la obra el título con el que se representaba la pieza.

ha utilizado, además, la útil reproducción e indexación llevada a cabo por Tubau (2004: 197-202), así como los trabajos de Giuliani (2004), Pontón (2017) y Fernández Rodríguez (2019).

15. “Que con su pan se lo coma / Judas hizo y, después de esta, / la horca para su dueño, / y el desconfiado en ella” (Rodríguez Ortega 2018: vv. 177-180). Hay que señalar también la existencia de la comedia *Amán y Mardoqueo* de Felipe Godínez, que en las ediciones del siglo XVIII adoptó el título “*Amán y Mardoqueo: comedia famosa; La horca para su dueño*”. Como acertadamente señalaron Vega García-Luengos (1981: 213-215) y Aragüés (2016: 33), el éxito editorial de las versiones dieciochescas favoreció la identificación del título *La horca para su dueño* con la obra de Godínez, pero en el siglo XVII el epígrafe solo podía referirse a la obra de Lope de Vega.

Los autógrafos también revelan que en algunos casos fue el propio Lope quien quiso modificar los versos finales en los que se transcribía el título de las obras, como ocurre en *El marqués de las Navas*, en *El castigo sin venganza* y en *La encomienda bien guardada*. En la primera pieza mencionada (Melbury House, sin signatura), el Fénix decidió corregir los últimos versos, transformando “Aquí, senado, se acaba / el verdadero suceso / que al gran *Marqués de las Navas* / sucedió preso en Madrid” en “Aquí, senado, se acaba / este notable suceso; / dadnos perdón de las faltas”. Además de eliminar la referencia explícita al protagonista y a la localización de los hechos, Lope modificó también la mención al “verdadero suceso” y la sustituyó por la del “notable suceso”. Desconocemos los motivos que lo llevaron a realizar el cambio, aunque resulta curioso que en la licencia de representación que firmó Pedro de Vargas Machuca se haga referencia precisamente a la veracidad de los hechos narrados. El censor se extendió más de lo habitual en esta aprobación y en ella usó precisamente el término que Lope había eliminado, “verdadero”, para destacar la ejemplaridad moral que había en la obra más allá de la autenticidad de los sucesos contados: “Por la del caso, si fue o no verdadero, le salvan tantos ejemplos que escriben San Gregorio en sus morales, San Antonino de Florencia, y Laur.º Surio, de semejantes apariciones, que cuando esta no fuera tan cierta como aquí saben todos, por la piedad que enseña a los vivos que tengan con los muertos, podía representarse”.¹⁶ Es difícil saber si se trata de una mera coincidencia o si estaríamos ante la posible influencia del censor en la transformación de los versos finales de la obra.

Una modificación mucho más sutil, pero no por ello menos importante, es la que el propio Lope efectuó en los versos finales del autógrafo de *El castigo sin venganza* (Boston Public Library, D. 174.19). En el folio 16v del tercer acto, el dramaturgo enmendó el verso que reflejaba el título de la obra, cambiando “de un castigo sin venganza” por “del castigo sin venganza”¹⁷. Lo que *a priori* podría parecer una corrección nimia y sin especial relevancia, adquiere un nuevo significado si la ponemos en relación con las modificaciones que se producen en los encabezamientos del segundo y del tercer acto, unos cambios que afectan directamente al título de la obra y que hasta ahora habían pasado desapercibidos. En ambos lugares, la mano de Lope corrigió el marbete de acuerdo con el verso comentado (figura 1). Así, la obra dejaba de ser *Un castigo sin venganza*, tal y como rezaban inicialmente los encabezamientos de estos actos, para convertirse en *El castigo sin venganza*. Se trata, a nuestro entender, de un cambio de título que se produjo poco después de la transcripción de los versos finales y que provocó la modificación de los dos lugares en los que ya se había transcrito el epígrafe. Acertadamente pensó Lope que un mero cambio de artículo otorgaría a la pieza

16. Véase Presotto (2000: 265) y también la base de datos CLEMIT, *s.v.* *El marqués de las Navas*.

17. Para un estudio pormenorizado de los cambios que se producen al final del tercer acto de la comedia, véase Valdés Gázquez (2015).

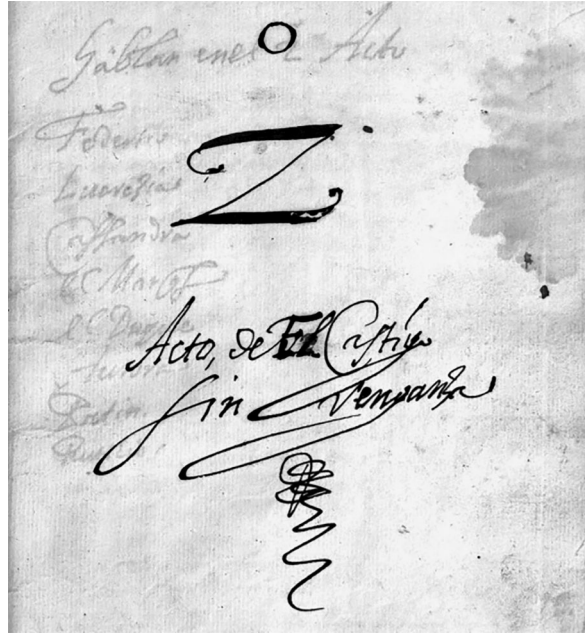


Figura 1

la autoridad y singularidad que se merecía, y más en un momento en el que se representaban otras obras con títulos muy similares.¹⁸ Además, estos cambios revelarían que la portada del autógrafo, que no presenta ninguna corrección, se habría elaborado en un momento posterior, con toda probabilidad, después de la transcripción íntegra del texto.

El caso de *La encomienda bien guardada* (BNE, Mss. Vitr. 7-16) es mucho más complejo porque, más allá de la variante en el título (*La buena guarda* – *La encomienda bien guardada*), la comedia constituye un caso único dentro del elenco de autógrafos lopescos. El dramaturgo sometió el texto a una notable revisión y en un mismo manuscrito conservamos dos versiones autógrafas de la obra.¹⁹ El Fénix modificó varias cuestiones relevantes, como la localización de la acción, que ya no tenía lugar en un pequeño pueblo salmantino, y la caracterización de la protagonista, que dejó de ser la abadesa de un convento para convertirse en una doncella que vivía en recogimiento. De entre todas estas correcciones, nos queremos detener aquí en las que atañen a los versos finales de la obra, y que pudieron repercutir en el cambio de título. Los versos originales con

18. Todo parece indicar que con esta obra el Fénix quiso competir con los “pájaros nuevos”. Recordemos que hacia 1628 Calderón escribió *De un castigo tres venganzas* (también conocida como *Un castigo en tres venganzas*) y que en 1630 Montalbán redactó *De un castigo dos venganzas*. Dixon (1967: 190) ya apuntó las posibles conexiones del título de la obra de Lope con las mencionadas. Véase también García Reidy (2013b).

19. Para las hipótesis sobre los cambios del título véase Capoa (2014: 124) y Boadas (2016: 438-443).

los que Lope terminó la pieza rezaban: “Aquí la comedia acaba / como verdadera historia, / senado, la buena guarda”; mientras que, tras la enmienda, el final pasó a ser: “Aquí para ejemplo acaba / como verdadera historia / la encomienda bien guardada”.

Un título como *La buena guarda* encajaba a la perfección con la primera versión de la obra protagonizada por una abadesa de un monasterio, ya que, como a veces hacía Lope, el epígrafe implicaba una referencia al contenido de la pieza.²⁰ Además de su significado habitual, en un convento de monjas, la *guarda* era la religiosa que acompañaba a los hombres que entraban en el templo para conservar el decoro. Así pues, el mismo título anticipaba el tema de la obra: los espectadores sabían de antemano que la pieza giraría en torno a una relación entre un hombre y una monja.²¹ Sin embargo, los cambios que el propio dramaturgo introdujo en el texto, y que conllevaban una secularización de la obra, convirtiendo a la abadesa en una doncella a la espera de concertar matrimonio, pudieron implicar también una modificación del título, que, con el cambio de estatus de la protagonista, perdía su sentido inicial. Es posible que en ese momento Lope decidiera modificar los versos finales de la misma y que elaborara una nueva portada para el manuscrito, en la que constara el epígrafe *La encomienda bien guardada*.²² Así parece sugerirlo el pliego de distinto papel y tamaño en el que se encuentra el frontispicio y los restos de papel que se conservan entre los folios 2v y 3r, es decir, justo antes de la lista de las *dramatis personae*, probablemente pertenecientes a un folio perdido o arrancado que podría corresponder a la portada original.

Los motivos que impulsaron estas modificaciones todavía no están claros, aunque todo parece indicar que estuvieron relacionados con Alonso Riquelme, el autor de comedias que se encargó de la representación de la obra y con quien Lope tenía una estrecha relación personal.²³ Es posible que los cambios puedan suscribirse a unas determinadas circunstancias de representación, vinculadas con la realidad y los personajes del Madrid de 1610. Esto explicaría también la divergencia de marbetes en las licencias de representación y por qué solo en la licencia que otorgó Tomás Gracián Dantisco, en junio de 1610, la obra se titulara *La encomienda bien guardada*. Hace pocos años, Boadas (2016: 458-459) revelaba la relación que tuvo Riquelme con las monjas trinitarias que se habían instalado al lado de su casa y cómo este acontecimiento pudo influir en

20. Así lo hizo en varias comedias, como por ejemplo en *La viuda valenciana*, *La dama boba* o *La varona castellana*.

21. En el autógrafo, Lope se refirió a la obra como *La buena guarda* al final del primer y del segundo acto y en las portadas del segundo y del tercero. Además, hallamos con frecuencia este sintagma a lo largo del texto (vv. 1195, 1778, 2645, 2760, 2888 y 2930).

22. Después de varias comprobaciones y reflexiones, matizamos aquí algunas de las apreciaciones que aparecen en Boadas (2016: 438-443).

23. Véase Granja (1989: 60) y Boadas (2016: 456).

los cambios de la obra. Es curioso destacar también que a pesar de que las beatas se instalaron en la calle Cantarranas de Madrid en 1609, no fue hasta tres años después, en 1612, cuando realmente se fundó el monasterio de las Trinitarias Descalzas en ese emplazamiento.²⁴ Lejos de ser nimio, el dato puede resultar relevante a la luz de los cambios que Lope introdujo en su obra, ya que en 1610 la identificación de la monja protagonista con las vecinas de Riquelme no se podría producir si el monasterio todavía no se había fundado. Era más probable que los espectadores establecieran el vínculo realidad-ficción si el estatus de las beatas y el de los personajes era el mismo: doncellas a la espera de profesar.

Es posible, pues, que los cambios –título incluido– se produjeran para poder escenificar la obra ante un contexto y unos personajes determinados del Madrid de 1610, unas circunstancias que no fueron relevantes para las representaciones que se hicieron en otras ciudades ni en fechas posteriores a la fundación del monasterio. Esto podría explicar por qué la licencia de representación que se firmó en Sevilla en 1611 y la que se otorgó en Madrid en 1614 se refirieran a la obra como *La buena guarda*.²⁵ Y posiblemente también explicaría que para Lope, independientemente del *titulus* puntual que otorgó para las representaciones madrileñas de 1610, el *nomen* de la obra fuera *La buena guarda*. Así es como constó en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618) y se publicó en la *Parte XV* (1621). Si nuestra hipótesis fuera cierta, el epígrafe *La encomienda bien guardada* sería un título otorgado por Lope y vinculado a unas determinadas puestas en escena.

A juzgar por la documentación que conservamos, las compañías teatrales debieron de provocar más de un cambio en el título de las comedias lopescas. Así lo indican las licencias de representación que se conservan en los manuscritos autógrafos, donde varias obras aparecen citadas con títulos distintos. Destacamos, por ejemplo, el caso de *El bastardo Mudarra* (RAE, Ms. 390), ya que el primer censor que otorga la licencia para la representación de esta comedia, Tomás Gracián Dantisco, escribe: “Esta comedia intitulada *El bastardo Mudarra y historia de los siete infantes de Lara* se podrá representar” (Madrid, 17 de mayo de 1612). En esta ocasión, el título pudo ser alterado por el censor después de haber leído los últimos versos de la comedia, donde Lope hacía referencia a “los de Lara”, aunque nos inclinamos a pensar que el cambio estuvo relacionado con la puesta en escena de la obra. En una pieza de cuño histórico-legendario, la mención a los populares infantes decapitados resultaba un reclamo mucho más llamativo e identificable para el espectador. Y también en esta línea se sitúa la

24. Para los datos relacionados con la fundación del monasterio, véase Astrana Marín (1948: VII, 265-287).

25. También así se explicarían las anotaciones de una mano no autógrafa, y vinculada a la compañía de Riquelme, que restituyó al margen la versión primitiva de la obra. Véase Boadas (2018).

denominación que hallamos en la licencia que otorgó el doctor Luis Navarro Ordón, cinco años después, en junio de 1617, donde se refiere a la pieza como *Los siete infantes de Lara*.

Es en las licencias de representación donde hallamos también un título distinto para *El cuerdo loco* (Melbury House, sin signature), que Lope terminó de redactar en noviembre de 1602. La primera licencia que consta en el autógrafo, firmada por Tomás Gracián Dantisco en julio de 1604, determina: “Esta comedia intitulada *El veneno saludable* se podrá representar”. La alteración del epígrafe es significativa y no parece tener relación con Lope, que no alude al sintagma en toda la obra. Podría ser más bien una estrategia del autor de comedias que presumiblemente la puso a escena, Antonio Granados,²⁶ para evitar promocionar una pieza con un título muy parecido a otra que con probabilidad se estaba representando en ese momento: *El loco cuerdo* de José de Valdivieso. A pesar de que no hemos podido constatar cuándo se redactó esta comedia, sí sabemos que, en esos años, el poeta toledano amigo de Lope y de Cervantes estaba interesado en el tema de la locura, y que en 1602 escribió el auto sacramental titulado *El hospital de los locos*.²⁷ Es posible que alrededor de esas fechas *El loco cuerdo* de Valdivieso no solo estuviera redactada, sino que se hubiera representado en los corrales madrileños. No sería de extrañar que tales circunstancias y las evidentes similitudes en los títulos hubieran provocado la modificación del epígrafe de la obra lopesca en una estrategia del autor de comedias para presentar una obra diferente a la de Valdivieso.²⁸ De hecho, en la mayoría de licencias de representación que constan en el autógrafo, el título con el que se denomina la obra es *Veneno saludable*, y solo encontramos la aparición del rótulo *El cuerdo loco* en fechas alejadas del estreno. En este sentido, y en la línea de la hipótesis expuesta, resulta llamativa la licencia de representación que firmó en Málaga el licenciado Ginés Aguirre, en noviembre de 1610, ya que se refiere a la obra precisamente como *El loco cuerdo*.²⁹

26. Varios investigadores pusieron de manifiesto que el autor de comedias que la representó fue Antonio Granados. Véase San Román (1935: 129, 71-76), Reichenberger (1962: 244) y también Presotto (2000:175), una información que coincide con las fechas que propone García Reidy (2013a: 124).

27. Según consta en el manuscrito 16159 de la BNE, que allí se titula *Farsa de la locura*. Véase Madroñal (2002: 279) y Thacker (2004: 1724). *El loco cuerdo* no se publicó hasta 1616, dentro de la *Flor de las comedias de España de diferentes autores* (Barcelona, Sebastián de Cormellas).

28. Hay que tener en cuenta que la obra de Lope tardó más de 18 meses en obtener la licencia de representación, un tiempo notable entre la redacción y la representación de la misma que apuntaría en la misma línea de la hipótesis expuesta.

29. La comedia aparece con el título de *Veneno saludable* en la licencia de fray Gregorio Ruiz (9 de mayo de 1607), Juan Martínez de la Vega (Valladolid, 9 de mayo de 1607) el Dr. Domingo Villalba (Zaragoza, 27 de octubre de 1608) y el Dr. Villalba (25 de diciembre de 1611). En la licencia del Dr. Salcedo (Jaén, 10 de julio de 1610) y en la de fray Pedro Galán (Murcia, 5 de junio de 1611) consta como *El cuerdo loco o veneno saludable*, mientras que en la licencia que se

Es posible que la representación también tuviera relación con los cambios que sufrió el título de *El primero Benavides* (University of Pennsylvania, Ms. Codex 188). A pesar de no haber conservado el frontispicio original de Lope,³⁰ hallamos el título en la portada del acto segundo y en los versos finales de la obra, donde el Fénix la denominó con el epígrafe “El primero Benavides”. Además, la copia del autógrafo que Gálvez transcribió a principios del siglo XVIII demuestra que la portada original hoy perdida también transmitía este título.³¹ Sin embargo, en las dos listas de *El peregrino*, así como en la tabla, los tituillos y el encabezamiento de la comedia que aparecen en la *Parte II* (1609) el título de la pieza es *Los Benavides*.³² No han llegado a nuestros días ni licencias de representación ni documentos relativos a la puesta en escena de esa pieza, pero la cronología de los datos aportados parece indicar que la variación del título estuvo vinculada a la representación de la comedia. En junio de 1600, Lope finalizó la pieza y la tituló *El primero Benavides*, mientras que poco después, en 1604, cuando se publicó la primera lista de *El peregrino* con el objetivo de dar a conocer los títulos de sus obras, se refirió a ella como *Los Benavides*. Es posible que en ese momento citara la pieza por el nombre con el que se había difundido, reivindicando así la autoría de una pieza que ya era conocida por el público. De esta manera podía haber adoptado Lope un título ajeno como propio, incluyéndolo en la segunda lista de *El peregrino*.

Otras veces, las anotaciones no autógrafas de estos manuscritos han ocasionado variaciones en los títulos que han pasado a la posteridad y han llegado a nuestros días como si fueran auténticos. Una de las obras en las que el título aparece de forma inalterable en todas las referencias del siglo XVII es *Pedro Carbonero*. Con este epígrafe la bautizó Lope en la portada del manuscrito autógrafo (BNE, Ms. Res. 166), en los últimos versos de la obra y en las dos listas de *El peregrino*. Así aparece también en todas las licencias de representación que se conservan, y de igual forma en la tabla, el título, los tituillos y la dedicatoria de la *Parte XIV*. Sin embargo, muchas ediciones y trabajos de investigación se refieren al texto como *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, un doble título

otorgó en Lisboa, el 9 de septiembre de 1617 aparece como *El cuerdo loco*. Véase Presotto (2000: 173-175) y la base de datos CLEMIT, *s.v.* *El cuerdo loco*.

30. El manuscrito presenta una portada moderna que reza: “Los Benavides / Comedia original manuscrita / de / Lope de Vega”.

31. El título de *El primero Benavides* se transcribe en la portada de la copia de Gálvez (BNE, Mss. 22424, f. 114r): “Tragicomedia famosa del primero Benavides”. Para una comprensión global de la obra y de la colección Gálvez ténganse presentes los estudios y la edición de Iriso Ariz (1997), (1998a) y (1998b).

32. En la *Parte*, el encabezamiento de la comedia reza: “Comedia Famosa de Los Benavides de Lope de Vega” (f. 169r), en las dos partes de *El peregrino* y en la tabla de la *Parte* consta como “Los Benavides”, mientras que en los tituillos de los versos aparece como “De los Benavides”.

cuyo origen se encuentra en la portada del mismo autógrafo.³³ Como se puede apreciar en la figura 2, una mano desconocida añadió, con una tinta más diluida y una caligrafía hartamente distinta a la de Lope, el rótulo “El cordobés valeroso”, un título que transcribió Gálvez en la copia manuscrita que realizó en el siglo XVIII y que por inercia ha aparecido de manera sistemática en gran parte de los estudios posteriores.³⁴ Para ser consecuentes con la firme y constante voluntad del Fénix, la obra debería denominarse con su marbete original, *Pedro Carbonero*.

Otra pieza cuyo título ha corrido por derroteros similares ha sido *La corona de Hungría*, que ha pervivido solamente en dos testimonios manuscritos: el hológrafo, conservado en la British Library (Zweig Ms. 192), y una copia del siglo XIX que se custodia en la Biblioteca Nacional (Mss. 15108).³⁵ Dado que

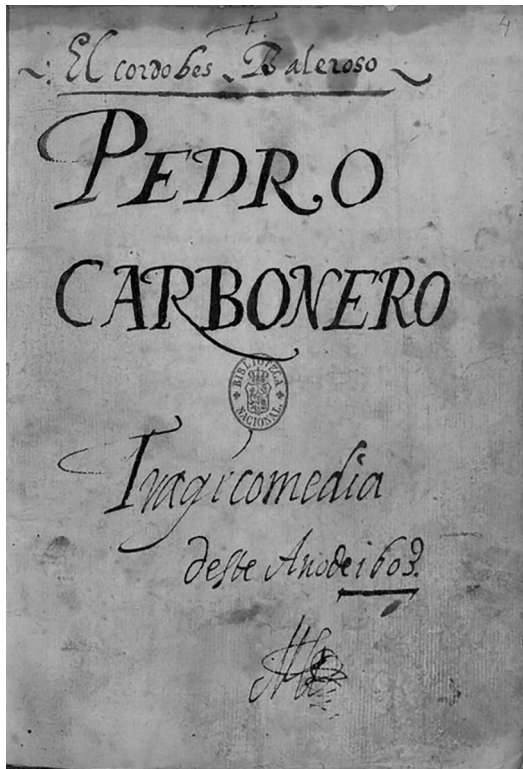


Figura 2

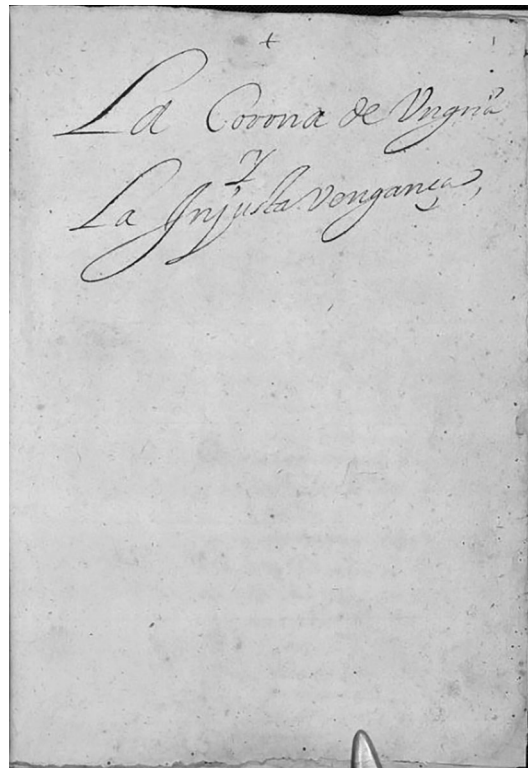


Figura 3

33. El epígrafe “El cordobés valeroso” aparece en la portada del manuscrito autógrafo y en el título del acto segundo. Presotto (2000: 303) ya indica que este título no es autógrafo.

34. De hecho, Gálvez incorporó una nueva variante del mismo al alterar el orden de sus elementos: “El valeroso cordobés / Pedro Carbonero / tragicomedia / De este año de 1603” (BNE, Mss. 22424, f. 1r).

35. *La corona de Hungría* no se publicó dentro de ninguna *Parte* ni se conoce la existencia de ninguna suelta. Formaba parte de la colección de manuscritos apógrafos realizados por Gálvez, pero se desconoce el paradero del volumen en el que se encontraba (Iriso Ariz 1997).

este último manuscrito es una copia tardía del autógrafo, ambas coinciden y transmiten el mismo encabezamiento en la portada: *La corona de Hungría y la injusta venganza*.³⁶ Lo que no percibió el copista decimonónico, ni gran parte de los investigadores y editores modernos, es que el título del autógrafo no había salido de la mano de Lope (figura 3).³⁷ Las menciones explícitas que el propio dramaturgo hizo a su obra las encontramos en el encabezamiento del acto tercero y en los últimos versos de la comedia, donde aludió en ambos casos a *La corona de Hungría*. Por otra parte, la documentación sobre puestas en escena que conservamos también indica que la obra se representó como *La corona de Hungría*.³⁸ Desconocemos bajo qué circunstancias surgió el epígrafe “la injusta venganza”, ya que no aparece mencionado a lo largo del texto de la comedia, pero a juzgar por lo aducido debería desaparecer para restablecerse así el encabezamiento original con el que Lope designó la obra: *La corona de Hungría*.

La mayoría de estas piezas dramáticas, cuando llegaron a las manos del impresor, habían tenido una dilatada vida en los tablados y una difusión más que notable. Con el paso por las prensas empezó su segunda andanza, esta vez editorial, y aunque Lope afirmara que “no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos” («Prólogo» a la *Parte IX*, ed. M. Presotto, p. 35), acabó autorizando y revisando su publicación a partir de la *Parte IX* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617). La impresión de las obras supuso no solo la aplicación de nuevas estrategias comerciales que pasaban por la conservación de títulos originales, la utilización de marbetes nuevos o incluso el aprovechamiento de rótulos utilizados en las representaciones, sino que en ocasiones la composición implicó cambios y modificaciones notables. Téngase en cuenta, además, que hasta la mencionada *Parte IX*, Lope no controló la impresión de sus piezas, por lo que la variación de los títulos de las *Partes I* a *VIII* fueron ajenas al control directo del autor y deben contemplarse bajo un prisma especial.³⁹

Sirva como ejemplo la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1609).⁴⁰ Se trata de un volumen en el que convergen varios factores muy valiosos para nuestro análisis: 1) la recopilación de piezas la llevó a cabo el librero Alonso Pérez, amigo de

36. Con este título editó Emilio Cotarelo la obra en la colección de la Real Academia Española (Madrid, 1916) aunque posteriormente Richard W. Tyler (1972) editó *La corona de Hungría*.

37. Sí lo señaló, muy acertadamente, Presotto (2000: 156).

38. En la base de datos CATCOM constan varios contratos y noticias de representaciones en las cuales se cita la comedia como *La corona de Hungría* de Lope de Vega.

39. Sobre la evolución del género editorial de las *Partes de comedias*, véase el monográfico “Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?”, de la revista *Criticón*, CVIII (2010), con especial atención a las que tratan de los textos de Lope, como D’Artois y Ramos (2010), Giuliani (2010) y Vega García-Luengos (2010).

40. La primera edición tiene dos emisiones con variación de fecha en la portada: 1609 y 1610. Utilizamos aquí la segunda emisión (BNE, R/14095).

Lope y editor de muchas de sus obras, pero también persona con excelentes contactos con los autores de comedias del momento;⁴¹ 2) disponemos de datos de representación de once de las doce piezas reunidas (seis pertenecían al repertorio de Gaspar de Porres, cuatro al de Pinedo, y dos al de Nicolás de los Ríos);⁴² 3) cinco de ellas, casi la mitad, presentan variaciones de diversa índole entre el título que las encabeza y el que reza en los respectivos versos finales: *El gallardo catalán* (*El catalán valeroso*), *La condesa Matilde* (*La resistencia honrada*), *Los Benavides* (*El primero Benavides*), *Los Comendadores de Córdoba* (*El honor desagraviado*) y *La quinta de Florencia* (*El gran Médicis famoso, primero duque de Florencia*).⁴³

Dos de estas comedias nos interesan especialmente por los datos que se conservan de sus representaciones. La primera de las piezas es *El gallardo catalán*, cuya mención al final del texto, *El catalán valeroso*, coincide con la que aparece en las dos listas de *El peregrino*. La información que facilita la base de datos CATCOM indica que la compañía de Baltasar de Pinedo escenificó la obra en varias ocasiones: el 4 de mayo de 1604, en el corral de Salamanca, se representó

41. Para la figura de Alonso Pérez, véase el estudio de conjunto de Cayuela (2005). Exponen Iriso Ariz y Laplana Gil (1998:12) que “Alonso Pérez [...] incluyó en la *Segunda* [Parte] una dedicatoria, y de sus palabras parece deducirse que actuaba sin el consentimiento del autor: ‘Como el ánimo generoso nunca tiene respeto en el beneficio que hace al agradecimiento, siempre que le aventura le logra, y así es propio de pechos nobles favorecer con piadosa acogida a los que no conocen. Fiado en esta liberalidad, di a la estampa doce comedias de Lope de Vega Carpio, librando la perpetuidad de su fama en mi atrevimiento y la disculpa de mi osadía en la grandeza de V.M.’. El editor no solo procura disculparse, sino que muestra, además, la voluntad de granjearse la gracia del autor”.

42. Gaspar de Porres representó *El mayorazgo dudoso*, *La condesa Matilde*, *Los tres diamantes*, *La quinta de Florencia* y *Las ferias de Madrid*; Pinedo, por su parte, llevó a escena *La fuerza lastimosa*, *La ocasión perdida*, *El gallardo catalán* y *Los Benavides*; por último, *La bella malmaridada* y *El padrino desposado* se relacionan con la compañía de Nicolás de los Ríos. Solo *Los Comendadores de Córdoba* queda fuera del recuento, aunque Girolamo da Sommaia anotó en su *Diario* (ed. G. Haley, p. 277) que a principios de febrero de 1604 hubo una representación de *Los veinticuatro de Córdoba* en Salamanca, pocos días después de que Gaspar de Porras hubiera representado varias comedias en esa localidad. A este propósito, la base de datos DICAT indica que Porras no pudo encargarse de esta representación porque en esa fecha el autor ya había abandonado la ciudad. Para los datos expuestos véase Wilder (1952), Da Sommaia (*Diario*, ed. G. Haley) y DICAT.

43. Los títulos aparecen de la siguiente forma: *El gallardo catalán*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 69r), y en los titulillos de encabezamiento de los vueltos; *El catalán valeroso*, al final de la comedia (f. 98v); *La condesa Matilde*, en el índice (f. ¶2v); *La resistencia honrada* y *condesa Matilde*, en el inicio de la pieza (f. 137r); muy apretado, en los titulillos de encabezamiento de los folios vueltos; *La resistencia honrada*, al final de la comedia (f. 168v); *Los Benavides*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 169r), y en los titulillos de encabezamiento de los folios vueltos; *El primero Benavides*, al final de la comedia (f. 200v); *Los comendadores de Córdoba*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 201r), y en los titulillos de encabezamiento de los vueltos; *El honor desagraviado*, al final de la comedia (f. 228v); *La quinta de Florencia*, en el índice (f. ¶2v), en el inicio de la pieza (f. 285r), y en los titulillos de encabezamiento de los folios vueltos; Comedia del gran Médicis famoso / primero duque de Florencia (f. 311v).

El catalán valiente; pocos días después, el 8 de mayo, se realizaron dos funciones de *El gallardo catalán* en Salamanca, una en el corral y otra en el Colegio de Cuenca; el 30 de septiembre de 1604, se programó *El catalán gallardo* en el corral de Salamanca; y, por último, el día 22 de mayo de 1605, se escenificó *El catalán valeroso* en la sala del Ayuntamiento de Toledo con motivo de las fiestas por el nacimiento de Felipe IV.

Esta lista de representaciones nos hace sospechar que el anuncio y, por tanto, el título de las piezas podían sufrir modificaciones (a veces leves, a veces sustanciales) si los escenarios eran los mismos o las fechas muy cercanas entre sí, quizá para promocionar la pieza como nueva. Como se ve, en el corral de Salamanca entre el día 4 y el día 8 de mayo, se varió el título de *El catalán valiente* a *El gallardo catalán*. Este segundo epígrafe se aprovechó para otra representación, el mismo día, en el Colegio de Cuenca de Salamanca. Pero un año más tarde y en otra ciudad, se retomó el título que Lope le había otorgado en los últimos versos y en *El peregrino*, *El catalán valeroso*.

Algo parecido sucede con las representaciones de *La condesa Matilde*, comedia que la crítica ha reconocido en *La Condesa* de las listas de *El peregrino*. En este caso, la obra pertenecía al repertorio de la compañía de Gaspar de Porres. Según CATCOM, el 6 de diciembre de 1604, *La condesa Matilde* se escenificó en el corral de Salamanca; el 7 de mayo de 1605, Gaspar de Porres, se comprometió en Madrid para representar cuatro comedias en los tres primeros días de julio, entre las que se encontraba *La condesa Matilde*; y el 25 de julio de 1606, se programó de nuevo la comedia en el mismo lugar donde se había escenificado un año y medio antes, en el corral de Salamanca, pero esta vez con un título diferente, *La resistencia honrada*.

A la luz de los resultados preliminares de este análisis, que forman parte de un trabajo más amplio *in fieri*, nos inclinamos a pensar que para la *Segunda parte* Alonso Pérez se hizo con lotes de comedias compradas a varios autores de comedias (Pinedo, Porres, Heredia...).⁴⁴ Por su parte, los directores de compañías debieron de ver en la impresión una manera de sacar un buen rédito añadido a unas comedias que se representaron aproximadamente entre 1604 y 1606 y que, a la altura de 1609, ya no suponían una novedad en los corrales. Así, es probable que los originales que sirvieron como texto base de la edición príncipe fueran manuscritos de compañía y que, por lo tanto, tuvieran retoques, atajos y otras modificaciones con respecto al texto original.⁴⁵ Entre estas alteraciones podía

44. Como queda dicho, ofrecemos aquí los primeros datos de un trabajo más extenso dedicado a la doble titulación de las piezas recopiladas en las *Partes de Comedias*. Los primeros resultados apuntan a que las variaciones de epígrafes se deben en su mayoría a estrategias de mercado de los autores de comedias.

45. Recordemos, solo a modo de ejemplo, que para el caso de *Los Benavides*, Iriso (1998a) y (1998b) constata que el texto base utilizado en la imprenta de Alonso Martín para componer la príncipe fue una copia de autor de comedias, no el autógrafo de Lope, que presentaba diferentes

haber también un cambio de título, de manera que los testimonios que llegaron a la imprenta no tenían por qué reproducir el epígrafe original del dramaturgo, sino que podían contener un marbete distinto, salido de la mano de una compañía para captar la atención de los espectadores.

En cualquier caso, y centrándonos de lleno en el trabajo editorial, debemos atender a varios factores materiales decisivos. De entrada, cabe recordar que el paso previo a toda composición e impresión de un libro era la cuenta del original, es decir, la operación en la que un oficial de experiencia, el corrector de imprenta, calculaba qué cantidad de texto manuscrito correspondía a un determinado espacio en la futura versión impresa. Los lugares que más complicaban esa tarea de cálculo eran aquellos en los que el texto no era uniforme, esto es, donde determinados elementos implicaban una modificación de la *mise en page*: es el caso de los elencos, que requerían muchas veces una disposición en columnas, o los textos intercalados –como poemas en un contexto de prosa, o prosa en un contexto de verso–; lugares con tipografía distinta (cursiva, cuerpo de letra mayor o menor), y, significativamente, los epígrafes de diversa naturaleza (desde los títulos de inicio, hasta las indicaciones de los actos o jornadas, e, incluso, las acotaciones).⁴⁶ Esto significa que, a la complejidad ya expuesta (variaciones de título realizadas por el propio Lope en sus autógrafos, por los autores de comedias, de lo que resultan manuscritos retocados por diversas manos y que podían presentar una gama de posibilidades amplísima, como ya queda apuntado), se añaden las condiciones de producción material del libro.

Una buena muestra de esas eventualidades la hallamos en la *Parte I* (Angelo Tavano, Zaragoza, 1604),⁴⁷ en la que se incluye la *Comedia de Bamba*, así titulada en la portada, que hallamos en el f. 91r. En el índice del volumen (f. sin signatura, 1v), sin embargo, se anunciaba como *Vida y muerte del rey Bamba*,⁴⁸ y de

retoques ajenos al autor y que han pasado a la versión impresa, entre ellos el recorte del texto en 164 versos, siempre en lugares que no afectaban a la trama, y la variación del título.

46. Véase, en especial, Garza (2000) y (2012), y Fernández (2017:506).

47. El título con se imprimió fue *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Angelo Tavano, Zaragoza, 1604. Las referencias e imágenes proceden del ejemplar de la edición príncipe custodiado en Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, signatura 56558.

48. El índice completo reza: “Las comedias contenidas en este libro son las siguientes: Primera parte. *Los donaires de Matico*, f. 1; *Carlos el perseguido*, f. 29; *El cerco de santa fe*, f. 70; *Vida y muerte del rey Bamba*, f. 91; *La traición bien acertada*, f. 120; *El hijo de Reduán*, f. 158. Segunda parte. *Nacimiento de Ursón y Valentín*, f. 1; *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, f. 34; *La escolástica celosa*, f. 75; *La amistad pagada*, f. 102; *La comedia del molino*, f. 136; *El testimonio vengado*, f. 177”. La disposición real es: *Comedia de los donaires de Matico*, f. 1r; *Comedia del perseguido*, f. 28v; *La famosa comedia del cerco de santa fe, ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, f. 69v; *Comedia de Bamba*, f. 91r; *Comedia famosa de la traición bien acertada*, f. 120r; *Comedia del hijo de Reduán*, f. 158r; *Comedia de Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*, f. 1r; *Comedia del casamiento en la muerte*, f. 33v; *La famosa comedia de la escolástica celosa*, f. 75r; *Comedia de la amistad pagada, de Lope de Vega*, f. 102r; *Comedia del molino*, f. 135v; *Comedia famosa del*

esta misma manera se había incluido en la licencia (Zaragoza, 12 de noviembre de 1603, por el licenciado Pedro de Moya), y con una mínima variación, en la aprobación (*Vida y muerte de Bamba*, Zaragoza, a 4 de noviembre de 1603 por el doctor Joan Briz Martínez), impresas en el f. sin signatura, 2r. Por otro lado, al final del acto tercero (f. 119v) se lee: “dando fin a la comedia / y *vida y muerte de Bamba*”. Si buscamos las referencias externas a esa primera edición, comprobaremos que, tanto en la primera como en la segunda lista de *El peregrino*, el título es *El rey Bamba*. Y, como dato añadido, recordemos que la compañía de Antonio de Prado representó la comedia titulada *El rey Bamba* en 1629 (CATCOM).⁴⁹ Así, para Lope el *nomen* de su comedia era *El rey Bamba*, mientras que el *titulus* era el que se explicita en los versos finales de la pieza y en los preliminares de la impresión de 1604, *Vida y muerte del rey Bamba*, pero en ningún caso *Bamba* ni *Comedia de Bamba*. ¿De dónde surge, entonces, esa divergencia? Creemos que la explicación proviene en este caso de una *ratio typographica*.

Un mero vistazo a la primera edición de la *Parte I* desvela el poco esmero con que se realizó su composición e impresión. La baja calidad de los materiales utilizados y los desmanes de todo tipo que se cometieron son bien explicados por Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997) en la introducción a la *Parte I* publicada por el grupo PROLOPE. El inicio de la obra que nos ocupa (figura 4) presenta múltiples problemas.⁵⁰ El primero y más llamativo es la disposición del elenco, no en dos columnas limpias, como aparece en el resto de comedias, sino con añadidos irregulares entre los dos listados y al margen derecho.⁵¹ No hay blancas de cortesía entre ese elenco y el anuncio de la jornada, ni entre este y la primera acotación. El conjunto da la impresión de un exceso de contenido

testimonio vengado, f. 166v. Estas diferencias entre índice e impresión factual de cada comedia implican que el primero no se hizo a la luz de las segundas; esto es, que para confeccionar la tabla no se tuvieron delante los pliegos ya impresos, sino que se recopiló del original puesto en limpio, dejando el espacio para incluir el folio de referencia en cada caso. Conservamos algunos ejemplos de que esta debía de ser una forma habitual de trabajar: hasta “dos docenas” de los originales conservados muestran esa pauta de trabajo, y para el primer *Quijote* está demostrado que “la Tabla de 1604 depende en efecto del original y no de las capillas del impreso” (F. Rico 2005: 217-244, las citas en 219 y 217, respectivamente). Ahora bien, esto no implica necesariamente que los títulos del índice sean más fiables o más cercanos a la voluntad del autor, porque el original no deja de ser una copia, en la que bien se podían añadir o eliminar elementos, realizarse confusiones; y el índice, al imprimirlo, también está sujeto a una disposición en página, a unos límites de espacio, que pueden implicar, como en cualquier otro lugar del libro, retoques o adaptaciones.

49. Sabemos que en época más temprana esta comedia perteneció al repertorio de Gaspar de Porres (Wilder 1952). No se trata aquí de un caso paralelo a los expuestos más arriba para la *Segunda parte*, pues no existe aquí una variación de título que implique ninguna novedad, sino una simple reducción.

50. Véase la introducción de Roas (1997) y el estudio de Fernández Rodríguez (2016: 208), que constata las intervenciones idiomáticas de los autores de comedias en ese y otros textos de Lope.

51. Todas las comedias de la Parte presentan un elenco compuesto a dos columnas, excepto *El casamiento en la muerte*, que lo divide en tres, y *El molino*, que da las *Dramatis personae* a renglón seguido, probablemente también por falta de previsión de espacio.

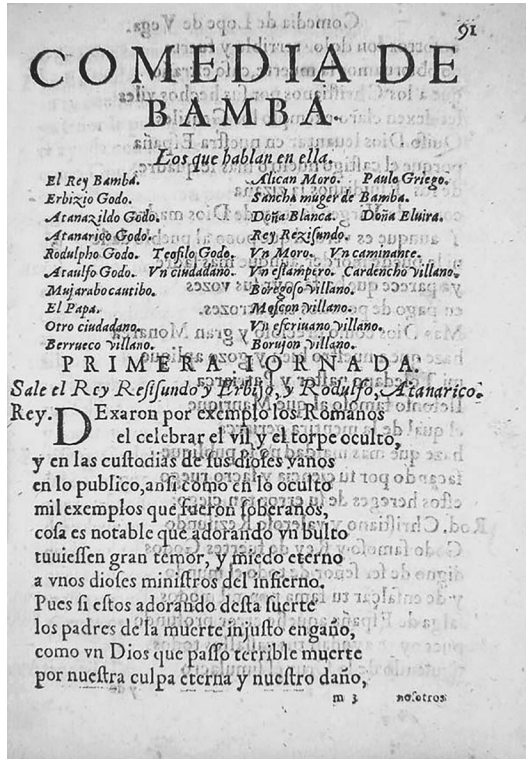


Figura 4

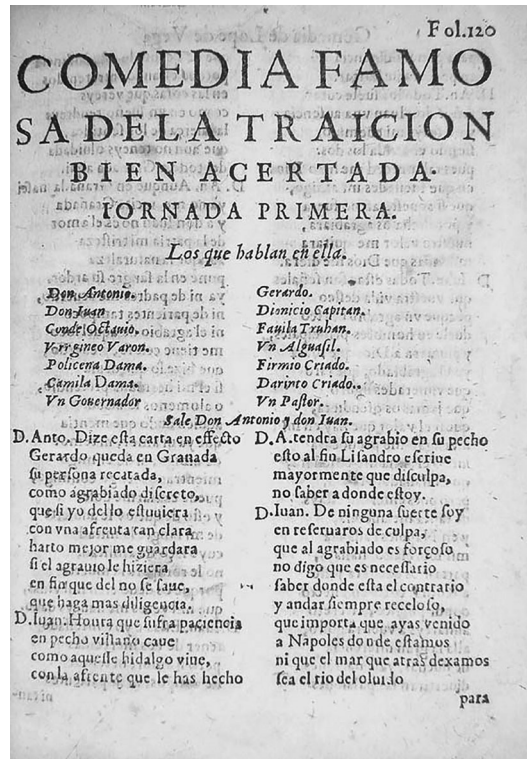


Figura 5

embutido de manera torpe. Y cabe comparar este ejemplo con el inicio de *La traición bien acertada*, comedia incluida en esa misma *Parte*, f. 120r (figura 5). La composición tan apretada suele ser síntoma de un problema en la cuenta del original, por lo que debemos fijarnos en el contexto de impresión.

Recordemos que el inicio de la comedia se halla en el f. 91r, el 3r del cuaderno m; es decir, en la forma externa del pliego interno. Según la cadencia habitual, se trata de la retirada de ese pliego (6v, 3r, 4v, 5r), y, por tanto, se habría compuesto cuando el blanco (3v, 6r, 5v, 4r) ya se estaba tirando. Tal circunstancia implicaba que ese folio 3r debía contener hasta el verso 12 de la comedia, para encajar con su vuelto, que se iniciaba con el verso 13, ya en proceso de impresión. Desde luego, aparte el propio título, el hecho de que los versos iniciales de la comedia sean de arte mayor (en este volumen impresos sistemáticamente a una sola columna y en un cuerpo de letra también mayor), y la gran cantidad de personajes del elenco pudieron distraer la cuenta del original. En un contexto en el que había que ganar espacio a toda costa, un título como *Comedia de la vida y muerte del rey Bamba*, ya no digamos *Comedia famosa de la vida y muerte del rey Bamba*, eran inasumibles: ese epígrafe hubiera consumido, rebajando el cuerpo de letra, un mínimo de seis líneas, dos más que las que ocupa el título actual; y los cajistas no disponían de ellas. El retoque, que debió de imponerse a media impresión, se resolvió cortando de forma expeditiva y con poco criterio, porque bien podría haberse optado por *Comedia del rey Bamba*, pero plausiblemente

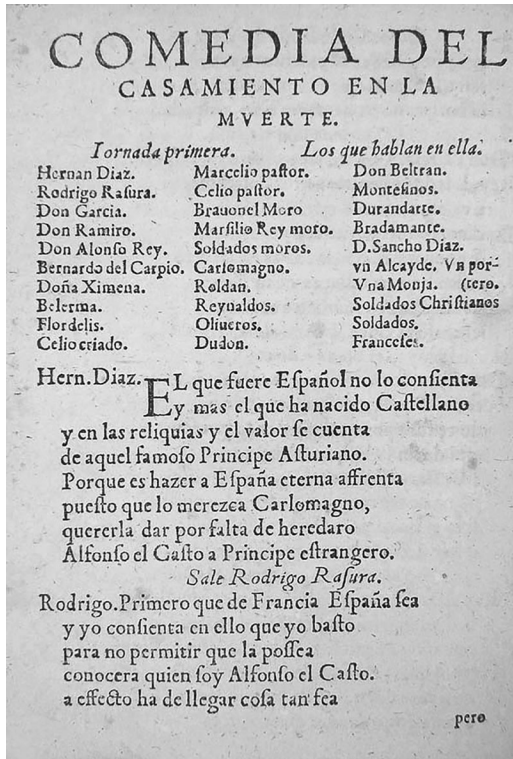


Figura 6

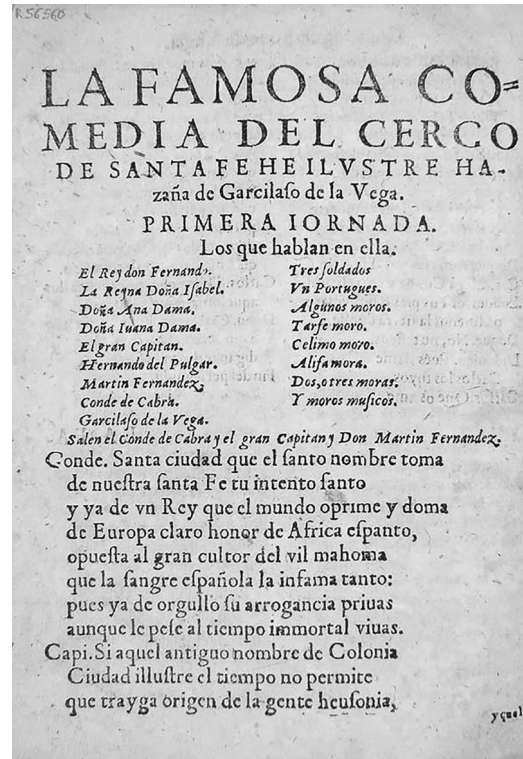


Figura 7

echaron mano del final de la comedia, que, como hemos dicho, rezaba “vida y muerte de Bamba”. Entonces, como ahora, las prisas eran malas compañeras.⁵²

Un escenario semejante en la misma *Parte I* es el de *El casamiento en la muerte* (figura 6). Esta formulación, que aparece en todos los registros internos y externos a la obra (es decir, aprobación, licencia, inicio y final de la obra impresa y en la lista de *El peregrino* de 1618), es, como en el caso anterior, más corta que en el índice (donde se recoge como *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*).⁵³ Coincide asimismo el hecho de que el elenco tiene muchos personajes (aunque esta vez está compuesto en tres columnas limpias, no con añadidos desordenados); y también esta pieza comienza con versos de arte mayor. Ese principio se halla en el f. Elv, como antes, en una forma habitualmente problemática, la retirada del pliego externo, que era la última del cuaderno en imprimirse y que, por tanto, no dejaba margen para retoques. Aparte eso, puede apreciarse que la caja de escritura se ha agrandado, imprimiendo a la altura del

52. Recordemos aquí que la Parte se imprimió en apenas dos meses, un tiempo realmente corto, que se consiguió gracias al trabajo conjunto de dos mesas de composición. Véase, a este respecto, Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997: 12-16).

53. El título del índice, *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, aparece ahí y en dos sueltas del siglo XVIII (José Padrino, Sevilla, s.a, BNE, T/1587; Viuda de Francisco Leefdael, Sevilla, s.a., BNE, T/1080).

encabezado, cuando en el resto de casos se comienza justo debajo. También se han colocado en una misma línea las indicaciones “Los que hablan en ella” y “Jornada primera” (en cursiva y no en versalitas como en otros casos), que deberían aparecer en líneas distintas. Con esas dos maniobras se han ganado entre tres y cuatro líneas.

Todo lo apuntado nos llevaría a concluir que también aquí el título previsto debió de ser *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio* y que, por falta de espacio, se redujo. Sin embargo, para este texto la singularidad es el epígrafe largo, no el corto, por lo que no nos parece un caso tan claro como el anterior.

Un ejemplo de la situación contraria, es decir, un inicio de comedia en el que se ha previsto demasiado espacio, sería el de *La famosa comedia del cerco de santa fe, ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*. En el índice, la aprobación y la licencia se recoge como *El cerco de santa fe*; en los versos finales de la pieza se habla, en cambio, de “la ilustre hazaña”; y tanto en la primera como en la segunda lista de *El peregrino* hallamos la pieza *Garcilaso de la Vega*, que la crítica ha identificado con la presente obra.

Si nos fijamos en el folio en que empieza la comedia (f. 69v, i5v, figura 7), veremos que el título ocupa unas ocho líneas de texto, con un tamaño de mayúsculas graduado, pero mayor en la segunda línea que en otros casos; la indicación de “Primera jornada” se ha hecho en línea aparte y en versalita; y, además, se ha incluido el adjetivo “famosa”, que se repite en *La traición bien acertada*, *La escolástica celosa* y *El testimonio vengado*, y que responde siempre a razones de espacio y distribución del título. Pero aquí, además de añadir el epíteto, se suma un subtítulo o segundo título echando mano del verso final de la comedia (“ilustre hazaña”) unido al *nomen* que parecía habitual en Lope, *Garcilaso de la Vega*. Eso supone la versión más larga del epígrafe que se podía idear.

Otro aspecto que afecta a los títulos y sobre el que queremos detenernos tiene que ver con las segundas partes de comedias, ya fueran escritas, conservadas o simplemente prometidas. En principio, y partiendo de las comedias conservadas, solo tenemos constancia de que Lope realizó una segunda parte de *El príncipe perfeto*, de *Don Juan de Castro* y de *Los Tellos de Meneses*, si asumimos la autoría lopesca de esa continuación.⁵⁴

54. En la primera lista de *El peregrino* solo se recoge una segunda parte, la *Segunda de Ursón*, pero no tenemos más noticia de esa comedia, ni siquiera como compromiso en el *explicit* de la versión impresa en la *Parte I*. En la lista de 1618, vuelve a aparecer el doblete de *Ursón*, más *El príncipe perfeto* y *La segunda del príncipe perfeto*; *El bravo don Manuel* y *La segunda parte*; *La serrana de Burgos* y *La segunda parte*; *Don Juan de Castro* y *Segunda parte*. *El bravo don Manuel* y su segunda parte son dos comedias hoy perdidas, las cuales posiblemente trataban algún aspecto de la vida de don Manuel Ponce de León, héroe de la conquista de Granada, protagonista de cuentos, romances y relaciones históricas (véase al respecto Fradejas Lebrero 2008). Oleza (2011: 482-483, la cita en 483, nota 5) expone que: “Se sabe que una obra con este título y dividida en dos partes (*El bravo don Manuel* y *Segunda parte de Don Manuel*), era propiedad del autor Pedro de Valdés en 1615. Este Pedro de Valdés y su esposa, la célebre Jerónima de Burgos, muy vinculada a Lope,

Sin embargo, Lope promete más veces que ofrecerá una continuación: así lo hace, por ejemplo, en *El amigo hasta la muerte*, *La desdichada Estefanía*, *Las grandezas de Alejandro*, *La hermosura aborrecida*, *Don Juan de Castro*, *Juan de Dios y Antón Martín*, *El mejor mozo de España*, *El príncipe perfeto* y *El serafín humano*.⁵⁵ Y de manera sistemática, en todas estas obras siempre anuncia la segunda parte en los versos finales. A continuación, trasladamos la información sobre los títulos que conservamos de estas comedias:

El amigo hasta la muerte (Parte XI, 1618): aparece con ese título y sin más indicaciones sobre una segunda parte en el índice, en el epígrafe de inicio de la comedia (f. 148), en los títulos de los actos (f. 156v y 166r), en el *Finis* de la obra (f. 175r), en los titulillos de los vueltos y en la segunda lista de *El peregrino*. En los versos finales de la pieza se lee “aquí se quede / por hoy la primera parte / del amigo hasta la muerte” (f. 175r).

La desdichada Estefanía (Parte XII, 1619): aparece con ese título en el índice, en los epígrafes de los actos (f. 249r y 255r); en el epígrafe de inicio de la pieza, como “Tragedia famosa de la desdichada Estefanía” (f. 213v); en el *Finis*, como “Fin de la comedia de la desdichada Estefanía” (f. 262r); y en los versos finales, leemos “Aquí la tragedia acaba / aunque Belardo os convida / a lo que a la historia falta / para segunda comedia, / que esta primera se llama / la desdichada inocente / que lloran Castros y Andradas” (f. 262r). El autógrafo, del que ya hemos dado noticia antes (RAE, Ms. 391), lleva el título de “Estefanía la desdichada. Tragedia primera”, y el apógrafo de la colección Gálvez (BNE, Mss. 22424, f. 180r), “Primera tragedia de Estefanía la desdichada”. Con este título, no aparece en las listas de *El peregrino*. Según CATCOM, la obra pudo haber sido representada con el título de “La bella Estefanía”.

Las grandezas de Alejandro (Parte XVI, 1621): aparece así en el índice, en la dedicatoria (f. 185v), en los epígrafes de los actos (f. 194v y 202v) y en los titulillo de los vueltos; en el epígrafe de inicio de la comedia, como “Las grandezas de Alejandro tragicomedia de Lope Vega Carpio (*sic*)” (f. 185r); en el *Finis*, como “Fin de la famosa comedia de las grandezas de Alejandro” (f. 210v); y, en los versos finales de la pieza, leemos: “Esta es la primera parte / para la segunda guardo / el fin, aunque son sin fin / las grandezas de Alejandro” (f. 210v). Con este mismo título no se halla ninguna comedia en las listas de *El peregrino*, pero se podría pensar que se trata de “La de Alejandro”, que se incluye en la de 1618.

habían sido en su juventud actores en la compañía de Alonso de Cisneros (en 1594) y de Jerónimo Velázquez (en 1596). [...] Es posible que Jerónima y Pedro representaran la obra en esa época, puesto que en esa época fue escrita, y que la consiguieran de manos de Jerónimo Velázquez, que a su vez la encargaría al joven Lope, entera o parcialmente, o tal vez sólo como adaptador”. Sobre esos actores y representaciones deben consultarse los datos ofrecidos en DICAT y CATCOM. De *La serrana de Burgos*, desgraciadamente, no nos han llegado referencias ni representaciones.

55. Sobre las obras en general, con alusión especial a la descripción de los testimonios que las transmiten y sus problemas textuales, véanse las ediciones de Badía Herrera (2012), Romero (2013), Lievens (2017), Di Pastena (2008), García Reidy (2020), Mazzocchi (2010), McCready (1967), Farré Vidal (2012), Rodríguez-Mansilla (2020).

- La hermosura aborrecida* (Parte VII, 1617): con ese título lo hallamos en el índice, en el epígrafe de inicio de la comedia (f. 144v), en los títulos de los actos (f. 152v y 160r), en los titulillos de los vueltos y en la segunda lista de *El peregrino*. Pero, en los versos finales de la pieza, se lee “Adorarla te prometo / prometiéndole al senado, / para después de algún tiempo, / darle la segunda parte / de tan extraño suceso” (f. 168r).
- Don Juan de Castro*, I (Parte XIX, 1624): en el índice aparece como “Primera parte de don Juan de Castro”; en el epígrafe de inicio de la comedia, “Primera parte de las dos famosas comedias de don Juan de Castro, de Lope de Vega Carpio” (f. 148v); en la dedicatoria, como “primera parte de los sucesos de don Juan de Castro (f. 149r); en los titulillos de los folios vueltos, como “Primera parte de don Juan de Castro”; y en los versos finales, leemos: “La primer comedia / del conde don Juan de Castro / en este suceso queda / aguardad a la segunda / que en vuestro nombre comienza” (f. 173r). En la segunda lista de *El peregrino* aparece como “Don Juan de Castro”.
- Juan de Dios y Antón Martín* (Parte X, 1618): con ese título en el índice, el inicio de la pieza (f. 221v), los titulillos de los vueltos, y el *Finis* (248r); como “Juan de Dios”, en los epígrafes de los actos (f. 230r y 239v) y en la segunda lista de *El peregrino*; pero en los versos finales, se lee: “Aguarda, espera que pase / tan dulce visión presto, / pero en la segunda parte / de Juan pecador veréis, / senado, cosas contables, / y todas en un discurso / que en versos heroicos hace / Gabriel Laso de la Vega, / vega fértil y admirable / porque a su autor le parece / que aquí la primera acabe” (f. 248r).
- El mejor mozo de España* (Parte XX, 1625): no hay variación de título. En los versos finales, se lee: “Aquí la primera parte, / noble senado, se acaba, / para empezar la segunda / del mejor mozo de España” (f. 274r).
- El príncipe perfeto*, I (Parte XI, 1618): aparece con este título en el índice, los títulos de los actos (f. 131r y 139v), en los titulillos de los vueltos y en la segunda lista de *El peregrino*, así como en las dos copias manuscritas que se conservan del siglo xvii (BNE, Mss. 15181 y Mss. 15697). En el epígrafe del inicio de la comedia consta como “Comedia famosa del príncipe perfeto” (f. 122v); en el *Finis* como “Fin de la famosa comedia del príncipe perfeto” (f. 175r); y, en los versos finales de la pieza, leemos: “y dé a la primera parte / fin el príncipe perfeto” (f. 147v).⁵⁶
- El serafín humano* (Parte XIX, 1624): se titula así en el índice, en la dedicatoria (f. 71r), en los titulillos de los vueltos, y en la segunda lista de *El peregrino*; en el epígrafe del inicio de la pieza, como “El serafín humano. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio” (f. 70r); y en los versos finales leemos: “Aquí devoto senado / se da a la primera parte / fin del Serafín humano” (f. 97v).

La manera de proceder de Lope en esas piezas siempre es la misma: la segunda parte de las obras se anuncia exclusivamente en los versos finales del texto. Solo en *Don Juan de Castro* se indica en el título “Primera parte de” pero en este caso el marbete era necesario para diferenciar la primera de la segunda parte de la comedia, ya que ambas se imprimieron, seguidas, en la misma Parte XIX. Pero, ¿qué ha sido de todas las promesas incumplidas? A falta de un

56. Para la transmisión manuscrita de la obra, remitimos al estudio de García Reidy (2015).

recuento exhaustivo, las comedias que debían tener y no tienen segunda parte (*La desdichada Estefanía*, 1604; *Las grandezas de Alejandro*, ha. 1604-1608, *La hermosura aborrecida*, ha. 1604-1610, *El mejor mozo de España*, ha. 1610-1611, *El amigo hasta la muerte*, ha. 1610-1612, *El serafín humano*, 1610-1612, *Juan de Dios y Antón Martín*, ha. 1611-1612) se estiman compuestas entre 1604 y 1614 (Morley y Bruerton 1968). También *Don Juan de Castro* (ha. 1604-1608) y *El príncipe perfeto* (ha. 1614) se encontrarían dentro de este período. ¿Podría ser que durante estos años Lope hubiera tenido intención de dar continuidad a muchas de sus comedias o estamos ante una estrategia comercial, ya fuera propia o ajena, para enganchar al espectador y apropiarse o reservarse un argumento atractivo dentro del efervescente mercado teatral?⁵⁷

Sea como fuere, de entre las comedias que se caracterizan por esa voluntad de continuación, hay una que nos ha llamado especialmente la atención. Para analizarla, tenemos que volver los ojos a la *Parte XI*, donde se incluían dos comedias que prometían una segunda parte (una cumplida, *El príncipe perfeto*, y una incumplida o perdida, *El amigo hasta la muerte*). En esta *Parte* también hallamos *El acero de Madrid*, una tercera comedia que se tilda de “primera parte” solo en el título de inicio de la comedia. Es relevante subrayar que esta información solo se da en el encabezamiento de la pieza y en ningún otro lugar: ni en el índice, ni en los titulillos de los vueltos, ni en los versos finales de la comedia, ni en *El peregrino*... Como hemos visto, no se corresponde en absoluto con la manera de proceder de Lope. Stefano Arata (2000: 86) en su edición ya intuía un “error del impresor”, que Gómez Canseco (2012: 295-296) estima posible, pero indicando que no se debe “descartar [...] la posibilidad” de que realmente el autor pensara en una segunda parte.⁵⁸ Por todo lo que hemos visto, no sería imposible, pero sí extraño, que Lope hubiera cambiado esta vez de metodología. Sin embargo, nos parece más plausible la hipótesis del error tipográfico. Una primera explicación podría relacionarse con *El príncipe perfeto*, que, como apuntábamos, también se incluye en la *Parte XI*. La segunda parte de esa comedia se compuso, según Morley y Bruerton (1968) hacia 1616 y, de hecho, aparece en la segunda lista de *El peregrino* (1618), por lo que resulta fácil pensar que cuando se prepararon los materiales para la impresión de la *Parte XI*, a finales de 1617 o principios de 1618, la segunda parte de la comedia ya existiera. De esta manera, podríamos aventurar que *El príncipe perfeto* sí podría haber llevado el añadido “primera parte” y que, por error, esa indicación hubiera pasado de una comedia a otra. Teniendo ya la segunda entrega lista, podría entenderse que Lope modificara su modo habitual de trabajar.

57. Sobre el uso capcioso de esas promesas, esta vez referente a *El peregrino*, véase Fernández Rodríguez (2019).

58. El reciente editor de la obra, González Barrera (2020), retoma y concuerda con la explicación de Arata (2000).

Existe, sin embargo, otra posibilidad, que de nuevo tiene que ver con cuestiones tipográficas. Debemos tener en cuenta que la edición príncipe de la *Oncena parte* es un volumen muy bien impreso, con apenas erratas y con una disposición sistemática y pulcra de los elementos tipográficos. No en vano los operarios del taller de la viuda de Alonso Martín, encargados de su confección, “tenían ya una experiencia acumulada [en encargarse de las comedias de Lope] nada desdeñable” (Fernández y Pontón 2012: 22). En las figuras 8, 9, 10 y 11 se puede apreciar que la apariencia de los inicios de comedias es elegante (se dejan blancas de cortesía para que el texto respire, se introduce un trazo de línea de separación entre el título y el elenco, el uso de mayúsculas, versalitas, cursivas, etc., está unificado) y que el tamaño de cada título está perfectamente adecuado a su contenido y, a la vez, equilibrado respecto al resto de la página (elenco, anuncio del primer acto, y principio de la comedia). Los epígrafes ocupan entre 7 y 9 líneas de las 41 que tiene la caja y, sumando el grabado (3 líneas + 1 blanca), entre 11 y 13, a excepción de *El perro del hortelano*, cuyo grabado es mayor (6 líneas + 1 blanca), y, el conjunto, ocupa 16 líneas.

Si volvemos al epígrafe de *El acero*, veremos que, de haberse escrito el título esperable, es decir, “Comedia famosa del acero de Madrid”, con la tipografía habitual, el espacio utilizado hubiera correspondido a unas 6 líneas, que, sumadas a las 4 (3+1) del grabado, hubieran ocupado solo 10 líneas, dejando 3



Figura 8

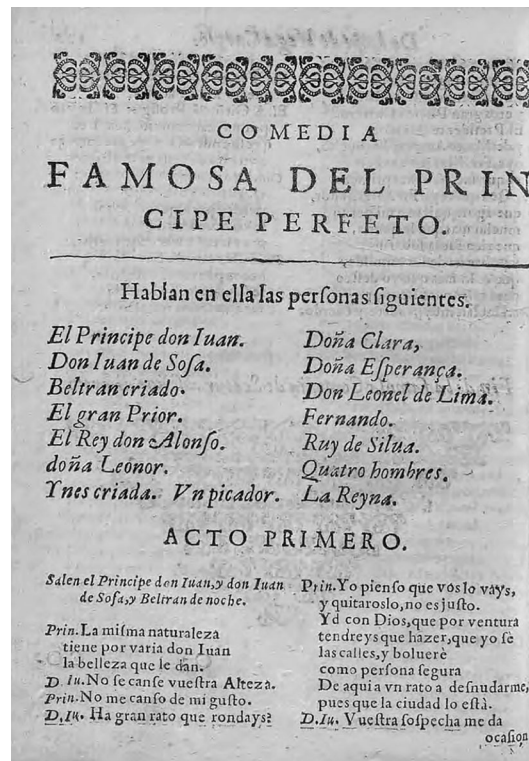


Figura 9

sin texto, lo cual hubiera supuesto unos espacios blancos llamativos y que, aun repartidos, hubieran afeado la página. Una posible explicación que justifica este generoso espacio destinado al título es que, tratándose de la comedia que aparece en segundo lugar, se hubiera contado por error el tamaño del grabado de la primera comedia que, como hemos dicho, era mayor. Si sumamos las 7 líneas (6+1) que ocupaba el grabado y las 6 que ocuparía el título sin el sintagma “primera parte”, tenemos exactamente las 13 líneas que hay. Si esto sucedió así, el desajuste debió de ser detectado en el momento de componer esa página. Se nos ocurren algunas argucias que podrían haber solucionado el problema sin modificar el título: podría haberse utilizado, por ejemplo, una tipografía mayor, pero eso hubiera afeado el conjunto, que, como hemos dicho, estaba muy unificado; podría haberse añadido “de Lope de Vega”, como era habitual en otras *Partes*, pero justamente para mantener la sistematicidad entre las comedias, ese cambio hubiera obligado a alterar todos los encabezamientos, y, posiblemente, alguno o algunos ya estuvieran impresos. Así, el hecho de agregar ese “primera parte” resultaría una solución individual, que no afectaría al resto de epígrafes y cuyo significado cuadraría en un volumen en que se prometen dos continuaciones.

Otra de las circunstancias que pueden afectar a los títulos en la imprenta es la pérdida material de alguna parte del manuscrito que sirve de base para la pre-

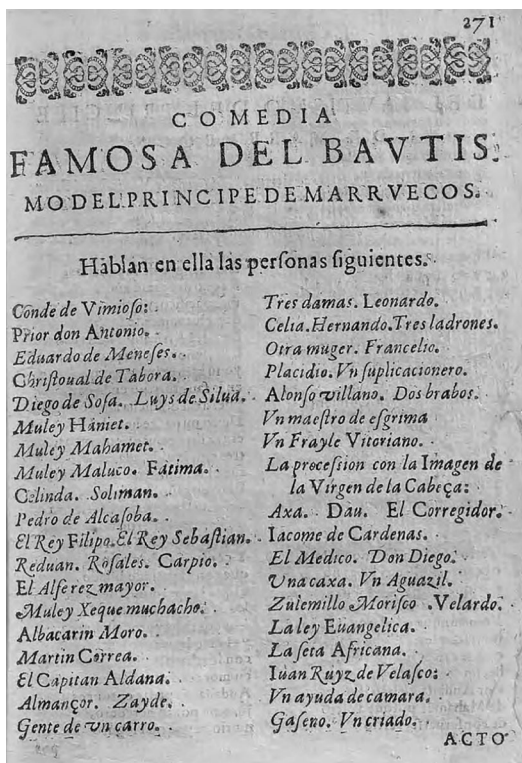


Figura 10

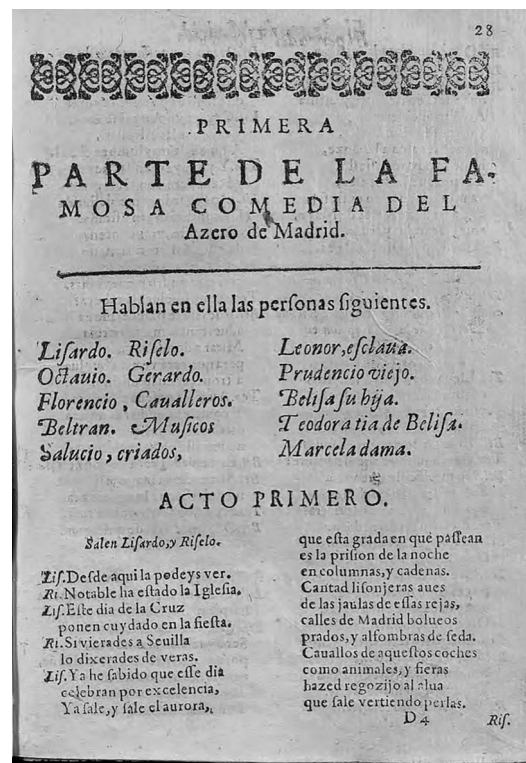


Figura 11

paración del original (la copia en limpio que realiza el obrador y que se entrega al Consejo de Castilla para obtener las licencias imprescindibles para la circulación legal del libro).⁵⁹ Esto pudo haber pasado, como veremos, en el proceso de preparación de *La inocente sangre*.

Con este título se publicó la comedia en la primera edición de la *Parte XIX* (Juan González, Madrid, 1624), y de ahí se transmitió al resto de la tradición, tanto impresa como manuscrita.⁶⁰ Este epígrafe, sin embargo, no aparece en la primera lista de comedias de *El peregrino* (de 1604, acaso porque no es anterior a esa fecha)⁶¹ ni en la ampliada de 1618, donde, sin embargo, sí encontramos una pieza titulada *Los Carvajales* (f. ¶¶4r), que parece referirse a la obra que nos ocupa. Los datos, así, no nos permiten asegurar cuál debió de ser el título original de la comedia. Quizá hacia 1604, cuando se ideó o compuso, y cuando llegó a las tablas, plausiblemente en fecha próxima a esos años, se titulara precisamente así, *Los Carvajales* (o *Los Caravajales*). Desde luego, hay que contemplar la posibilidad de que se cambiara el nombre o se propusiera un título alternativo para la representación, de manera que la obra se conociera con uno u otro, o incluso con los dos, *Los Caravajales* o *La inocente sangre*.⁶² Esta posibilidad coincidiría con las licencias de representación de varios autógrafos, donde en ocasiones, como queda dicho más arriba, los censores anotan títulos diferentes y a veces estos se conservan en la tradición impresa. Sin embargo, a partir de la *Parte IX*, con la implicación de Lope en el proceso de publicación de sus obras, parece que la asunción de títulos introducidos por otros y perpetuados en los impresos se reduce considerablemente.⁶³

59. Véase al respecto Andrés *et al.* (2000).

60. Esa tradición se concreta en: edición príncipe, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega* (Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1624); segunda edición (Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1625); tercera edición (Gerónimo Morillo, Valladolid, 1627); copia manuscrita conservada en el volumen CC*V. 28032/XXVI de la Biblioteca Palatina de Parma; y en las ediciones modernas de Hartzenbusch (M. Rivadeneyra, Madrid, 1860), Menéndez Pelayo (Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, Madrid, 1899); y Boadas y Fernández (2020).

61. Según Morley y Bruerton (1968) la obra puede fecharse entre 1604 y 1608. Boadas y Fernández (2020) aducen datos que respaldan la opción más temprana de 1604.

62. Precisamente Barrera y Leirado (1890: 375), en el momento de listar el contenido de la *Parte XIX*, ya alude a esa doble posibilidad: “*La inocente sangre* (o *los Caravajales*).—A D. Sebastián de Carvajal, del Consejo, etc. (tragedia)”. No hemos conservado licencias de representación ni documentación sobre la puesta en escena de una comedia con estos títulos.

63. Esto es lo que se deduce de los datos que hemos recopilado hasta el momento, pero, debemos insistir en que el análisis completo del corpus de comedias de Lope tal vez modificará los resultados que avanzamos aquí. Como sea, sirva de botón de muestra *El cardenal de Belén*. Como queda dicho, conservamos el autógrafo de esta comedia y sabemos que sirvió de original de imprenta. Ese manuscrito contiene, al final, licencias de representación en las que la obra se titula “Cardenal de Belén”, “Cardenal de Belén o vida de san Jerónimo” y “Comedia de san Jerónimo” (Presotto 2000: 134-136), y esa variación no ha pasado a la imprenta.

La viabilidad del título *La inocente sangre* puede defenderse en relación con el contenido de la comedia. Sabemos que para *El caballero de Olmedo* “el pie forzado lo daba el cantar”.⁶⁴ Que el público conocía perfectamente la trama de la obra y su trágico desenlace y que ello, lejos de hacerle perder interés, suponía un acicate, una estrategia de mercado... Y eso mismo puede decirse de tantos otros títulos que, con tanta astucia, Lope concibió para atraer espectadores, desde *Fuente Ovejuna* a *La serrana de la Vera*.⁶⁵ Otras veces, a pesar de carecer de una historia como referente, sí podía intuirse el género e incluso parte de la trama, como ocurre con *La viuda valenciana* o con la pieza que nos ocupa.⁶⁶ El propio Lope utiliza el sintagma “inocente sangre” en *El primero Benavides* (vv. 3460-3466, ed. S. Iriso) y en *Los pastores de Belén* (ed. A. Carreño, p. 454), en ambos casos en contextos de injusticia o traición. Con igual uso y sentido se halla también en prosa en *La Galatea* de Cervantes, en verso en *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, en teatro en la *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, de Juan de la Cueva, e incluso, fuera de la ficción, en prosa historiográfica, como en las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, entre otros ejemplos.⁶⁷ Esto nos hace intuir que era un lugar común, con un significado lo suficientemente marcado como para ser usado como título y reclamo de una comedia.

Para confirmar o rechazar esa viabilidad, debemos atender a la edición príncipe, pues son varios los detalles que nos llaman la atención. En primer lugar, a lo largo del texto, hasta en tres ocasiones hallamos el sintagma “sangre inocente” (vv. 2472, 3039 y 3075), pero no hay rastro del marbete que acabó encabezando la obra, con el orden invertido. Y los versos que cierran la pieza, puestos en boca de Mendo de Sandoval, muestran la fórmula habitual de despedir la comedia en el contexto que leemos a continuación:

MENDO Corre esa cortina, y dese
 fin a *Los Caravajales*,
 cuya sangre resplandece
 hoy en la Peña de Martos,
 porque fue *Sangre inocente*. (vv. 3071-3075)

Si bien el sintagma “sangre inocente” aparece en la última línea, una atenta lectura del parlamento de Mendo parece indicar que la referencia explícita al

64. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, p. 13.

65. Véase Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. M.G. Profeti, pp. 832-838, y *La serrana de la Vera*, ed. L. González, pp. 1391-1403.

66. Véase Lope de Vega, *La viuda valenciana*, ed. R. Ramos, pp. 833-842, donde el editor ofrece datos y argumentos muy valiosos para entender esa “visión de mercado” de Lope.

67. Miguel de Cervantes, *La Galatea*, pp. 48-49; Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, pp. 229-230; Juan de la Cueva, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, p. 119; Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, p. 239.

título de la obra se encuentra algunos versos antes, justo después de la expresión “dese fin a”: “Corre esa cortina, y dese / fin a [la comedia] *Los Caravajales*”.⁶⁸ Otro detalle que apunta hacia la misma dirección se nos brinda en la dedicatoria, donde tampoco hallamos rastro de esa *inocente sangre* y, de nuevo, Lope vuelve a referirse a la “historia de los Caravajales”.⁶⁹

Así pues, la lista de *El peregrino*, la dedicatoria de la *Parte* y el final de la pieza nos invitan a postular que, en algún momento, el título de la obra debió de ser *Los Caravajales*. Y es que *La inocente sangre* bien podía funcionar como título, pero era menos atractivo que el apellido de los protagonistas, los hermanos despeñados en Martos, conocidos por numerosos romances y crónicas, en los que, recurrentemente, el epígrafe que los introduce es “de los Carvajales”.⁷⁰ ¿Por qué, entonces, figura el título que se ha conservado en la *princeps*?

Una explicación plausible tendría que ver con cierta elegancia editorial. Para entenderla, debemos fijarnos primero en la disposición del título que hallamos en la edición príncipe (f. 44v) y que transcribimos aquí:

LA INOCENTE SANGRE | TRAGEDIA FAMOSA DE LOPE DE | Vega Ca-
pio. | DEDICADA | AL SEÑOR LICENCIADO D. SEBASTIÁN | de Caravajal
del Consejo de su Magestad, y Alcalde | de su Casa y Corte.

También debemos tener muy presente la Tabla (¶2r) de esa misma edición, que reza, para esta comedia, de la siguiente forma:

La inocente sangre. Al señor Licenciado don Sebastián de Caravajal, del Consejo de su Magestad y Alcalde de su Casa y Corte. f. 44

Aunque el servilismo de las dedicatorias es manifiesto,⁷¹ quizá en este caso resultaba excesivo, y no pareció apropiado conservar un epígrafe que rezara *Los Caravajales... al señor Licenciado don Sebastián de Caravajal*. O simplemente sonaba redundante o confuso. Pero hubiera supuesto un esfuerzo de sistematización difícil de suponer, sobre todo para cambiar algo que, en definitiva, no era incorrecto.

68. De hecho, Lope ya había utilizado la misma expresión en *Virtud, pobreza y mujer*, obra que se publicó en la *Parte XX* (1625): “Pues dese / fin con esto a la comedia, / donde juntos su autor puso / por historia verdadera, / *Virtud, pobreza y mujer*, / aunque imposibles parezcan” (vv. 2890-2895), ed. J.E. Hartzenbusch (1860, IV, p. 232).

69. Debe considerarse, como dato adicional, que en esa *Parte* se hace referencia explícita al título de la obra solo en cinco de las dedicatorias (*El hijo de los leones*, *Don Juan de Castro I*, *Don Juan de Castro II*, *La limpieza no manchada* y *Las mocedades de Roldán*). Pero ello no supone un argumento a favor ni en contra de lo expuesto aquí, antes es muestra de la variedad de tono, modos y estrategias que Lope utiliza en esos textos.

70. “Romance de los hermanos Carvajales” es el título que se da, por ejemplo, a la versión de Lorenzo de Sepúlveda incluida en las diferentes ediciones de sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (ha. 1550).

71. Véanse, especialmente, Case (1975) y Reyes Peña (2019).

Otra hipótesis nos parece más verosímil. Llegados al momento de la preparación de materiales para la imprenta, cuesta pensar que Lope no hubiera hecho coincidir título y dedicatoria, aunque su actitud voluble frente a los títulos,⁷² la diferencia de tiempos entre la redacción del texto y de la dedicatoria y, desde luego, su asistematicidad en la corrección de pruebas o en el control de la impresión bien pueden acreditar cualquier desajuste. Estas dudas o precauciones deben ser consideradas en cualquier argumentación, pero, desde luego, no pueden ser obstáculo para plantear diferentes soluciones.

Así, una posible explicación sería que, por pérdida material de la portada del manuscrito original, en la imprenta se tomara por título el último verso de la comedia, que habitualmente coincide con ese epígrafe. Es importante poner de manifiesto que la presencia del título en los frontispicios iniciales del segundo y tercer acto en los autógrafos de Lope solo es sistemática a partir de 1610 y hasta esa fecha simplemente anunciaba “Acto 2º” o “Acto 3º”.⁷³ Siguiendo este razonamiento, esta comedia, solo presentaría el título en la portada.

Para entender cómo pudo haber sucedido esa pérdida material y esa restitución, deben tenerse en cuenta o suponerse varios factores. El primero de ellos, específico –aunque no exclusivo– de la *Parte XIX*, es que existe la evidencia de que las dedicatorias no se incluían en la puesta en limpio entregada al Consejo de Castilla para conseguir las licencias prescriptivas.⁷⁴ Esto implicaba que podían ser redactadas (no necesariamente que lo fueran) con posterioridad a esa gestión. La dedicatoria de *El vellocino de oro* (Rodríguez 2020) es un claro ejemplo de ello: contiene referencias a hechos acaecidos en 1623, por lo que parece escrita en fecha cercana a la entrada en prensa del volumen. Recordemos que esos trámites se realizaron conjuntamente para la *Parte XVIII* y la *XIX*, y que el Privilegio y sus dos Aprobaciones se otorgaron en junio de 1622.⁷⁵ El segundo elemento que debemos considerar es que, si el original de imprenta carecía de dedicatorias, las comedias ahí debían ir encabezadas por un título. Y el tercero,

72. Recuérdese lo dicho en las notas 29 y 30. Debe hacerse especial hincapié en los casos en los que Lope ofrece en un mismo autógrafo varios títulos, como en *La hermosa Ester-La bella Ester* o *La buena guarda-La encomienda bien guardada*.

73. Presotto (2000:19) indica que el cambio se produce a partir de 1608 pero un estudio más pormenorizado que estamos realizando sobre el tema indica que la fecha es posterior.

74. Fernández (en prensa) propone que es el modo habitual de trabajo de Lope desde la *Parte XIII*, primera que incluye dedicatorias para cada una de las comedias del conjunto. De hecho, ese paratexto, cuando solo era uno y se incluía en el primer pliego del libro, no formaba parte del original de imprenta (Andrés *et al.* 2000:40) y, por tanto, no debía resultar extraño que no pasara censura, aunque aquí fueran doce textos en vez de uno. Por otro lado, esto no significa ni se contrapone al hecho de que Lope pudiera tener algunas dedicatorias redactadas de antemano, sino que, simplemente, no era necesario tenerlas antes de la cuenta del original. Aparte los trabajos ya reseñados, véanse también Garza (2005) y, por su ejemplificación con originales de imprenta de textos dramáticos, Zugasti (2008) y Gómez Moral (2018).

75. Véanse todos los detalles a este propósito, García Reidy y Plata (2020), y Sánchez Jiménez y Sáez (2019), así como los *Preliminares* de la *Parte XVIII*, por ellos editados (I, pp. 57-64).

es suponer que se perdió la portada del manuscrito original (ya fuera autógrafa o de otro tipo) con ese epígrafe.

Disponemos de algunos datos, como la dedicatoria de *El cardenal de Belén*, recientemente recuperada y publicada por Marco Presotto (2020), que aparentemente contradicen en parte lo que aquí suponemos: es decir, que el título en el original se vincula al inicio de la comedia y no a ese paratexto. Sin embargo, en ese caso la situación es distinta y, de hecho, anómala, pues se trata de un autógrafa utilizado como original de imprenta. Sí es importante concretar, como explica Boadas (en prensa), que en ese manuscrito se eliminaron precisamente la portada original autógrafa y las *dramatis personae* de cada acto para evitar una duplicación de información una vez añadida la dedicatoria y una única lista de personajes. Y, por último, también nos interesa especialmente que, como de nuevo pone de relieve Presotto (2020: 505), el preparador del original de imprenta se ocupaba del epígrafe con especial esmero, marcando incluso la posible *mise en page*. Esa misma actitud pudo dirigir al copista que se encargó de esta comedia.

Así, el manuscrito que sirvió de base para la preparación del original pudo y debió tener una portada con el título. Según el *modus operandi* constatado para Lope en las fechas de composición de la obra, ese título no debió de aparecer en más lugar que ahí y en los versos finales. Por tanto, si se perdía la portada, la manera de recuperar el título era echar mano del final, donde, si no se lee más que el último verso, que, como queda dicho, suena a título, puede restituirse perfectamente “La sangre inocente” o, como el resultado final, “La inocente sangre”. Este cambio debió de realizarse en el paso del manuscrito a la copia en limpio, donde, a la espera de la dedicatoria, el texto debía de ir encabezado por un epígrafe. De haberse dado en el paso del original a la composición, momento en que ya estaba contado y la dedicatoria incluida, es de suponer que, aunque solo fuera por proximidad material, usaran la dedicatoria de referente; y en ella se alude a *Los Carvajales*.

Pero, de ser todo esto así, ¿cómo no lo vio Lope al redactar la dedicatoria o al añadirla si ya la tenía redactada? ¿No escribía con el original delante? Es factible –y más que probable– que trabajara de manera independiente, pues esas dedicatorias debían de ir en papel aparte y debieron de insertarse en el volumen completo solo en el momento de contar el original.⁷⁶ De hecho, los datos nos indican que las correcciones que Lope introducía en los textos impresos bajo su control no eran sistemáticas, como no lo eran las de la mayoría de autores de su época.⁷⁷ Lo que sabemos a ciencia cierta es que el autor se refiere varias veces

76. O incluso después de la cuenta si se prevén las páginas y Lope se ajusta a esa previsión. Sobre el proceso de la cuenta del original, consúltense los trabajos de Garza (2000) y (2005), así como Moll (2000) y Rico (2005).

77. Salvo rarísimas excepciones, como Nebrija o Cristóbal de Virués, el control que los autores ejercían sobre el trabajo material de la imprenta era poco y a veces ninguno. Como evidencia Rico (2005: 77-78), dejaban en manos de los talleres cuestiones tan relevantes hoy como la ortografía

a su comedia como *Los Caravajales*, pero no podemos constatar si se refirió o no a ella como *La inocente sangre*, ni si aprobó este título antes o durante la impresión de la *Parte XIX*.

Si aceptáramos la hipótesis del cambio de título sin su consentimiento, cobraría un nuevo sentido la peculiar disposición y estructura de la tabla de la *Parte XX*. A finales de 1624, inmediatamente después de la publicación de la *Parte XIX*, Lope decidió intervenir directamente en la edición del nuevo volumen de comedias y redactar de su propia mano la tabla de contenidos. No elaboró un índice al uso, como los que habían aparecido en las partes anteriores ni como los que aparecerían en las posteriores, sino que el Fénix quiso controlar tres aspectos clave de la tabla: los títulos de las comedias, el orden de los mismos y los dedicatarios.⁷⁸ En los siguientes términos se expresaba el dramaturgo: “En esta parte veinte tienen V. M. doce comedias dirigidas a diferentes personas, como he tenido gusto de presentarlas, que hasta en esto hay quien censure las voluntades, rescinda las obligaciones, satirice los servicios y mande en casa ajena” (f. ¶2r). De estas palabras trasluce cierto enojo que, sumado al *modus operandi* particular, parece revelar que Lope quiso tomar el control de la tabla para justificarse ante críticas recibidas o para evitar que se produjeran cambios no deseados. Llegados a este punto, la pregunta que nos hacemos es si quizá tomó esta decisión después de que alguna comedia se hubiera impreso con un título o con un dedicatario no autorizado.

Las sueltas son otro producto editorial en el que se produjeron cambios en los títulos y que merecerían un estudio pormenorizado y mucho más extenso del que podemos ofrecer aquí. Nos limitaremos a señalar algunos casos en los que las sueltas registraron cambios relevantes en el título de las comedias, como el ejemplo arriba mencionado de *La hermosa Esther*, que se publicó como *La*

o la puntuación. En cuanto a la corrección de pruebas, tenemos el modelo de Cervantes en el *Quijote* donde «hay que pensar más bien que picotearía aquí y allá, echando un vistazo a un episodio, deteniéndose un poco en esta o aquella página, saltándose las más...» (Rico 2005: 276); así se explicaría, por ejemplo, que no detectara la colocación errónea de la adición por él redactada con la recuperación del asno en la segunda edición de la obra (Rico 2005: 245-292). Para ese proceso de corrección de pruebas en el Siglo de Oro véanse Dadson (2000) y Garza (2012), y para el caso concreto de Lope puede consultarse Rodríguez-Gallego (2014).

78. A título de ejemplo transcribimos los detalles de la primera comedia de esta tabla *sui generis*: “Es la primera, *La discreta venganza*: advierta que no la llamo por mía discreta, sino por cuando fue en esta fábula vengarse con discreción, aunque vengarse nunca lo fue a lo divino ni a lo humano, pues mire qué harán los que se vengan sin ella, conduciendo sus sátiras de rama en rama y de flor en flor, no creyendo que el ordinario puede traer las respuestas, aunque sea desde Jerusalén, fiados en lo que dijo Cisneros, que había dos mil leguas de aquí a Sevilla, yendo por Jerusalén. Dedicuela a la Excelentísima señora duquesa de Frías; aquí claro está que V.M. alabará este principio” (*Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, f. ¶2r). Recuérdese, además, la relación de las dedicatorias de esta Parte con las polémicas literarias que Lope mantenía con diversos autores (Tubau 2008: 276-277, 342, entre otros lugares). Véase, además, el estudio de D’Artois y Ramos (2010).

horca para su dueño en una suelta sin lugar ni fecha de publicación⁷⁹ o *Los melindres de Belisa*, que apareció como *La dama melindrosa* en una edición madrileña.⁸⁰ Lo mismo ocurrió con *La dama boba*, que se convirtió en *La boba discreta*⁸¹ y con *La fábula de Perseo*, que se difundió como suelta bajo el epígrafe de *La bella Andrómeda*.⁸² Al parecer, se trataba de una tendencia un tanto común entre los impresores, que para aprovechar el éxito que ya habían tenido algunas comedias, pensaron en darles un nuevo impulso editorial a través de un formato más accesible y, a veces, con un título diferente, que solía contener o bien reminiscencias del epígrafe original o bien del rótulo con el que se había representado la obra.

Uno de los casos más conocidos y emblemáticos es el de *El castigo sin venganza*. Transmitido el título sin apenas variantes entre el autógrafo, la copia manuscrita conservada en Melbury House, la suelta de 1634 y la impresión dentro de la *Parte XXI* (1635), en 1647, cuando la obra se publicó dentro de las *Doze comedias las mas grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y mas insignes poetas. Segunda Parte* (Lisboa, Pablo Craesbeeck) presentó variantes significativas.⁸³ En la tabla del volumen (folio sin signatura 2r) aparece como

79. Actualmente se conocen tres testimonios de la suelta: uno custodiado en la BNE (sign. T/55355-26) y dos en la Bibliothèque de l’Arsenal de París (sign. 4º B.L., 4083, pièce 6 y sign. 4º B.L. 4098, pièce 11). Véase Aragüés (2016: 76).

80. El pie de imprenta, tomado del colofón, rezaba: “Impresa en Madrid con las licencias necesarias, y se hallará esta y otros muchos títulos en la Lonja de las Comedias, a la Puerta del Sol” (BNE, Sig. T/116; según el catálogo, en la misma biblioteca se conservan 5 ejemplares más). Existe también otra emisión con pie de imprenta “En Zaragoza: en la imprenta que está en la Plaza del Carbón sobre el Peso Real, donde se hallarán esta y muchos otros títulos, como también diferentes géneros de jácaras, relaciones y historias” (Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, sig. A-E4, F2, donde se conserva, asimismo, un ejemplar de la emisión madrileña, sign. BH T/0114 [07]). Véanse León (2007: 1472-1473) y Ulla (2016).

81. El pie de imprenta es idéntico al del testimonio madrileño de *La dama melindrosa* («Impresa en Madrid con las licencias necesarias, y se hallará ésta, y otros muchos títulos, en la lonja de las comedias, a la Puerta del Sol») Se conocen ejemplares en la BNE (R/21572, T/3901), en el Institut del Teatre (Sedó-56530), en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (A 250/14) y en la British Library (11728.H.6). Véase Presotto (2007: 1302-1303).

82. Existen tres sueltas distintas con este título y son varios los ejemplares que se conservan de cada una. A título de ejemplo, citamos el ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (sign. *38.V.4-7). Véase Béhar (2017: 849-850). En este caso, hay que señalar que los versos finales de la obra remitían a los dos títulos de la obra: “En tan próspero suceso / La bella Andrómeda acaba / y fábula de Perseo” (vv. 2876-2878, ed. R. Béhar).

83. El título del autógrafo reza: “EL CASTIGO SIN | VENGANZA | Tragedia | 1631”. La anotación “En M^d a 1º de Agosto de” y la rúbrica que aparece después de la fecha no son autógrafas. El manuscrito de Melbury House transcribe el siguiente rótulo: “LA GRAN COMEDIA | DE | EL CASTIGO | SIN VENGANÇA | De lope de vega”, mientras que en la suelta de 1634 consta: En el folio 91r de la *Parte XXI* hallamos: “EL | CASTIGO | SIN VENGANZA, | TRAGEDIA.” Hay que precisar que en la BNE se conserva un ejemplar (sign. R/25134) en el que una mano anónima añade “y quando Lope quiere quiere” en el título del folio 91r y “y quando lope quiere” después del título de la obra que se transcribe en el índice de la *Parte* (¶2v).

“Cuando Lope quiere quiere”, mientras que el título de la obra (f. 43r) tiene la siguiente distribución:

EL | CASTIGO | SIN VENGANÇA. | TRAGEDIA. | QVANDO LOPE
QVIERE QVIERE.

El título complementario *Cuando Lope quiere, quiere*, que aparece como epígrafe único en la tabla del volumen, podría ser producto del editor o incluso haberse utilizado como título o reclamo publicitario para alguna representación de la obra. Y a juzgar por la documentación conservada parece que gozó de cierta fortuna. En la suelta que reprodujo Tiemann (1939: 32), hoy perdida, constaba una nueva variante del título: “VN CASTIGO SIN VENGANZA, | QVE ES, QVANDO LOPE QVIERE.”,⁸⁴ una dualidad que también aparece en otra suelta descubierta recientemente por García Reidy, Valdés y Vega García-Luengos (2021), cuyo título reza: “VN CASTIGO SIN VENGANZA. | QVE ES | QVANDO LOPE QVIERE.”⁸⁵ Ya fuera gracias a las representaciones o a la imprenta, la cuestión es que la obra se difundió ampliamente con el título postizo, ya que únicamente con este epígrafe aparece en el *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito* (Madrid, Alfonso de Mora, 1735) y también en *La comedia de comedias* de Tomás Pinto Brandão, una pieza publicada en Portugal a principios del setecientos en la que se citan los títulos de obras dramáticas áureas (Reyes Peña y Bolaño 1987: 97).⁸⁶

No podemos terminar esta contribución sobre los títulos de las comedias de Lope de Vega sin detenernos en las conocidas listas de *El peregrino en su patria*, que han sido objeto de las atentas miradas de los críticos. Como es sabido, en 1604, Lope publicó como preliminares de su novela bizantina los “Títulos de las comedias de Lope de Vega Carpio”, un elenco formado por 219 marbetes de obras que Lope certificaba como suyas. La lista se reprodujo en las ediciones posteriores (1604, 1605, 1608) y se amplió considerablemente en la edición de 1618, donde además de reproducir por el mismo orden las comedias de 1604, la lista se ampliaba con más de 200 nuevos títulos.

84. En su edición de la obra, García Reidy (2009: 70) relaciona el subtítulo de la portada, “Que es cuando Lope quiere”, con la edición lisboeta de 1647.

85. Es curioso observar cómo los títulos de estas dos sueltas reproducen el artículo indefinido que Lope modificó en su revisión del manuscrito autógrafa. No podemos afirmar si esta variación responde a una dependencia textual del autógrafa o bien si puede ser una influencia debida a otras obras que circulaban con títulos muy parecidos, como *De un castigo tres venganzas* de Calderón o *De un castigo dos venganzas* de Montalbán.

86. En el *Índice general* también aparece otra entrada con el título *El castigo sin venganza*. Sin embargo, en *La comedia de comedias* el epígrafe que constaba era únicamente *Cuando Lope quiere quiere* (v. 216). La obra se publicó por primera vez dentro de *Pinto renascido, empenñado e desempennado* (Officina da Musica, Lisboa, 1732).

Ya en su momento, Barrera y Leirado (1890: 318) se percató del error que se produjo en uno de los reclamos de esta segunda lista. El folio ¶¶1v terminaba con *Los Peraltas* y el reclamo indicaba que el primer título de la página siguiente debía empezar por “El”. Sin embargo, la obra que encabezaba el folio ¶¶2r era *Fray Martín de Valencia*. Un simple cotejo de la lista publicada en 1604 revela que faltaba el título de una comedia, *El muerto vencedor*, que, efectivamente, allí aparecía entre *Los Peraltas* y *Fray Martín de Valencia*.⁸⁷ Lo que no advirtió Barrera y Leirado es que *El muerto vencedor* sí aparecía en la lista de 1618, pero lo hacía unos folios más adelante, en el ¶¶5r, como si se tratara de uno más de los títulos nuevos que se incorporaron.⁸⁸ Parece evidente que en el momento de la impresión, alguien, seguramente el corrector, se percató del error en el reclamo y decidió enmendar el olvido incorporando el título de la obra en otro lugar. Lo que nos sorprende es que no lo hiciera al final de la lista, o al final de una columna, lo que hubiera sido lo más lógico o fácil, y no en una posición intermedia y, a primera vista, tan aleatoria.

El cotejo de varios ejemplares de la edición de 1618 ha revelado que existen dos estados de impresión diferentes en los pliegos de la segunda lista de comedias de *El peregrino*, y, de ahí, emerge también la explicación del comportamiento aparentemente ilógico de la corrección que acabamos de presentar. En las imágenes se pueden apreciar los dos estados del folio ¶¶5r, en el que aparece el restituido título de *El muerto vencedor*.⁸⁹

Lo que con toda probabilidad pasó es que el corrector de imprenta revisó la cara externa del pliego ¶¶ cuando la cara interna ya estaba en prensa y se percató de la omisión de *El muerto vencedor*, muy probablemente gracias al desajuste del reclamo.⁹⁰ Dado que se trataba de un título que aparecía en la lis-

87. “La primitiva contiene exactamente los doscientos diez y nueve títulos que en las primeras ediciones, a excepción de *El muerto vencedor*, que el tipógrafo olvidó, dejando su reclamo” (Barrera y Leirado 1890: 318).

88. En realidad, tal y como afirma Barrera y Leirado (1890: 318), se introdujeron 130 nuevos títulos, 16 de los cuales eran repetidos.

89. La figura 12 pertenece a un ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek, con signatura *38.Cc.126, mientras que la figura 13 pertenece a un ejemplar conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid, con signatura L 92.

90. Recordemos que la edición de *El peregrino* de 1618 se imprimió en octavo, lo cual implica que cada pliego completo (no así los medios pliegos) presentaba 16 páginas, repartidas en dos formas de 8 cada una (el papel, que en el formato cuarto, se doblaba dos veces, para el octavo se doblaba tres). Para la descripción de este formato, véase Alonso Víctor de Paredes (*Institución y origen del arte de la imprenta*, f. 28r y ss.) y el capítulo “En octavo” de Víctor Infantes (2006). Las ediciones de *El peregrino* que se han realizado hasta el momento no han dado cuenta de estos aspectos materiales y no presentan un aparato crítico de variantes. Así, Peyton (1971: 114-121) edita la lista de comedias de la edición de 1604 e incorpora en nota los títulos nuevos de la edición de 1618, para no pervertir el texto base, con la mención expresa de que “De la lista anterior, Madrid, 1618 por inadvertencia deja de copiar un título, a saber, *El muerto vencedor*” (p. 116), pero no aporta más datos. Avalor-Arce (1973: 57-63), a pesar de tomar como texto base la edición

La Necesidad del discreto.	cosas.	El Laberinto de Creta.
San Martín		La Discreta enamorada.
La Casta Penelope.		Los celos sin ocasion.
Arminda celosa.		Los Prados de Leon.
La Atalanta.		Los Amantes sin amor.
El Honrado perseguido.		La Ventura sin buscalla.
		El Intento vencedor.
El Bobo del Colegio.		La Serrana de Burgos.
Los siete Infantes de Lara.		La Segunda parte.
		San Antonio de Padua.
El Gallardo Iacouin.		El piadoso Veneciano.
La Conquista de Cortes.		Las Batuecas.
		Pedro de Vrdimalas.
El mejor Representante.		Lazarillo de Tormes.
		Don Iuan de Castro.
La Firmeza en la dicha.		Segunda parte.
		Las fortunas de Beraldo.
Casteluides, y Monteses.		Los Duques de Saboya.
El Iuez en su causa.		Los embustes de Fabia.
El Principe Carbonero.		El Hijo de si mismo.
		La Espada pretendida.
Virtud, pobreza, y muger.		Carlos Quinto en Francia.
El Abanillo.		El Veneno saludable.
Quien mas no puede.		El Ruy señor de Seuilla.
El Hombre por su palabra.		La guia de la Corte.
		El Africano cruel.
Achaque quieren las		El amor Soldado.
		Los

Figura 12

La Necesidad del discreto.	cosas.	El Laberinto de Creta.
San Martín		La Discreta enamorada.
La Casta Penelope.		Los celos sin ocasion.
Arminda celosa.		Los Prados de Leon.
La Atalanta.		Los Amantes sin amor.
El Honrado perseguido.		La Ventura sin buscalla.
		El Muerto vencedor.
El Bobo del Colegio.		La Serrana de Burgos.
Los siete Infantes de Lara.		La Segunda parte.
		San Antonio de Padua.
El Gallardo Iacouin.		El piadoso Veneciano.
La Conquista de Cortes.		Las Batuecas.
		Pedro de Vrdimalas.
El mejor Representante.		Lazarillo de Tormes.
		Don Iuan de Castro.
La Firmeza en la dicha.		Segunda parte.
		Las fortunas de Beraldo.
Casteluides, y Monteses.		Los Duques de Saboya.
El Iuez en su causa.		Los embustes de Fabia.
El Principe Carbonero.		El Hijo de si mismo.
		La Espada pretendida.
Virtud, pobreza, y muger.		Carlos Quinto en Francia.
El Abanillo.		El Veneno saludable.
Quien mas no puede.		El Ruy señor de Seuilla.
El Hombre por su palabra.		La guia de la Corte.
		El Africano cruel.
Achaque quieren las		El amor Soldado.
		Los

Figura 13

ta de comedias primitiva, impresa en la edición de 1604 y en las sucesivas, no podían eliminarlo sin más, pues el lector –y Lope el primero– podía detectar la falta o recordando o comparando las listas. Eso los obligaba forzosamente a incorporarlo en el listado. Una posibilidad que debieron de contemplar fue la de insertar el título al final de la lista, aunque allí no solo no había espacio suficiente, sino que se trataba de una plana ya impresa. El corrector debió de estudiar entonces en qué lugar de la forma que estaba imprimiéndose podían incorporar el título y debió de ser entonces cuando detectó el epígrafe *El intento vencedor* que era casi calcado al que se habían saltado. La solución que adoptaron fue, claro, modificar el sustantivo *intento* por *muerto* y subsanar así su error. Esa corrección en prensa eliminaba *de facto* uno de los títulos nuevos, que nadie, solo Lope y si comprobaba uno por uno los ítems, podía echar de menos.

príncipe, edita la lista completa, sumando las comedias añadidas en 1618, por lo que la hallamos repetida en las pp. 59 y 63, sin detectar el problema. González Barrera (2016: 117-130), por su parte, opta por ofrecer, como Avalor-Arce, la versión completa de la lista, tomándola de la edición de 1618, y tampoco repara en este aspecto, como tampoco lo hacen los artículos de Villarejo (1963 y 1966).

De esta manera, y por una enmienda de la imprenta, *El intento vencedor*, comedia que no ha pervivido y de la cual no consta ninguna noticia, se eliminó de la segunda lista de *El peregrino* y desapareció, como si nunca hubiera existido, del catálogo de comedias de Lope.

Un título más o menos podría parecer poco ante las “mil y setenta” comedias que Lope afirma haber escrito en el prólogo a la *Parte XX*.⁹¹ Ya fueran estas, o las 1800 que declaraba Juan Pérez de Montalbán (*Fama póstuma*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636, f. 12), o las aproximadamente 400 que los especialistas han logrado acotar entre las conservadas,⁹² lo cierto es que muchos de sus títulos ofrecen una casuística de variación que no ayuda a la labor de recuento de su obra. En estas páginas hemos querido esbozar una primera aproximación, realizada por calas, al panorama de posibilidades que ofrecen esos cambios: los titubeos del propio Lope en sus autógrafos y en las listas de *El peregrino*; las intervenciones de los autores de comedias con vistas a la representación; las injerencias de los impresores de las Partes, muchas veces condicionadas por los textos que recibían o por problemas puramente materiales, tipográficos; la circulación independiente de algunas piezas en impresiones sueltas... Las comedias tenían muchas vidas que respondían a momentos y objetivos distintos, con sus condicionamientos de redacción, puesta en escena e impresión; con sus estrategias de mercado a veces contradictorias que perpetuaban un título por aprovechar su tirón o lo variaban para vestirlo de novedad. Contextualizar, comprender y sistematizar los motivos que causaron las oscilaciones reseñadas debería de ayudar a conformar mejor el corpus que conocemos. Pero, sobre todo, podría convertirse en una herramienta útil para los editores de comedias en su tarea de ofrecer un texto lo más cercano posible a la voluntad de su autor.

La actitud del Fénix ante esos cambios parece ser más combativa que la de otros autores de su época:⁹³ debía proteger el prestigioso sello “Es de Lope” y recibir la compensación económica que le correspondía. Así, los reivindicó en las dos listas de *El peregrino*, aunque también fue consciente de que muchas veces las obras escapaban de su control. Valga como ejemplo, y como coda, la opinión expresada en los preliminares de la *Parte XII* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1619): “No seas tan puntual que hasta de los títulos pidas satisfacción, siendo ya las comedias como las damas cortesananas, que en cada calle mudan el nombre para ser nuevas”.⁹⁴

91. “V. M., señor lector, se entretenga con estas comedias lo mejor que pueda hasta la parte veintiuna, si no es de aquellos retorcidos que miran el mundo en el mapa y así le juzgan breve, que bien sé que los ingenios cándidos desearán que como tuve vida para escribir mil y setenta comedias, la tenga para imprimirlas” (f. ¶3r).

92. Rennert y Castro (1919) y Morley y Bruerton (1968).

93. Véase lo ya apuntado a este propósito en la nota 3.

94. Tomamos la referencia del prólogo de Lope titulado “El teatro”, incluido en los preliminares de la *Parte XII* editados por José Enrique Laplana (2013: I, p. 50).

Bibliografía

- ANDRÉS, Pablo, *et. al.*, “El original de imprenta”, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64.
- ARAGÜÉS, José (ed.), Lope de Vega Carpio, *La hermosa Ester*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., II, pp. 1-269.
- ARATA, Stefano (ed.), Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, Instituto Ed. Reus, 1948-1958, 7 vols.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (ed.), Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973.
- BADÍA HERRERA, Josefa (ed.), Lope de Vega Carpio, *El amigo hasta la muerte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., II, pp. 1-175.
- BARAHONA DE SOTO, Luis, *Las lágrimas de Angélica*, ed. José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1981.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Manuel Rivedeneyra, 1860.
- _____, “Nueva biografía de Lope Félix de Vega Carpio”, en *Obras de Lope de Vega*, I, Madrid, Real Academia Española, 1890, pp. 17-719.
- BÉHAR, Roland (ed.), Lope de Vega Carpio, *La fábula de Perseo*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D’Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., I, pp. 821-1006.
- BLANCO, Emilio (ed.), Lope de Vega Carpio, *El príncipe perfecto, segunda parte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 67-205.
- BOADAS, Sònia (ed.), Lope de Vega Carpio, *La buena guarda*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, 2 vols., II, pp. 427-667.
- _____, “Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, XCVIII, 1 (2018), pp. 41-60.
- _____, «*Las bizarrías de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, en prensa.
- _____, y Laura FERNÁNDEZ (ed.), Lope de Vega Carpio, *La inocente sangre*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 417-613.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando J., “Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de Historia Moderna*, XVIII (1997), pp. 31-50.

- CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, “La primera parte: historia editorial”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 11-40.
- CAPOIA, Stefania, “Variantes, estratos de intervención y textos en el manuscrito autógrafo de *La buena guarda* y *La encomienda bien guardada*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX (2014), pp. 122-158.
- CARVALLO, Luis Alfonso, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.
- CASE, Thomas E., ed., *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega. Estudio crítico con textos*, Chapel Hill-Madrid, University of North Carolina-Castalia (Estudios de Hispanófila, 32), 1975; Madrid, Castalia, 1975.
- CATCOM: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, dir. Teresa Ferrer Valls, en línea, <http://catcom.uv.es>.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores (Biblioteca Clásica, 43), 2014.
- CLEMIT: *Base de datos Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, dir. Héctor Urzaiz Tortajada, en línea, <http://buscador.clemit.es>.
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.), Lope de Vega Carpio, *La corona de Hungría y la injusta venganza*, en *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1916-1930, 13 vols., II (1916), pp. 28-56.
- CRIVELLARI, Daniele, “Autor vs. Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega”, *Criticón*, CVL (2020), pp. 117-140.
- CUEVA, Juan de la, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1917.
- D’ARTOIS, Florence, y Rafael RAMOS, “Dos ejemplos de composición para las partes de Lope: las VII y VIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)”, *Criticón*, CVIII (2010), *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*, pp. 37-55.
- DA SOMMAIA, Girolamo, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. George Haley, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- DADSON, Trevor J., «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 97-128.
- DI PASTENA, Enrico (ed.), Lope de Vega Carpio, *La hermosura aborrecida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., II, pp. 835-966.

- DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, 2008, DVD-ROM.
- DIXON, Victor, Reseña de *El castigo sin venganza*, ed. C. A. Jones, *Forum for Modern Language Studies*, III, 2 (1967), pp. 188-191.
- FARRÉ VIDAL, Judith (ed.), *El príncipe perfecto*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 919-1074.
- FERNÁNDEZ, Laura, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, notas de Ignacio García Aguilar y Carlos Romero, estudio de Isabel Lozano-Renieblas, Real Academia Española (Biblioteca Clásica, 51), Madrid, 2017, pp. 503-530.
- _____, «Los autógrafos de Lope como originales de imprenta: el caso de *El cardenal de Belén*», *Criticón*, en prensa.
- _____, y Gonzalo PONTÓN, “La oncena parte: historia editorial”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 1-37.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, “Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope)”, *Hipogrifo*, IV, 2 (2016), pp. 197-217.
- _____, “Lope y la publicación de ocho (o diez) comedias ‘en otra parte’... ¿un primer proyecto editorial para su teatro”, *Arte Nuevo*, VI (2019), pp. 300-334.
- FRADEJAS LEBRERO, José, “Don Mauel Ponce de León. Siglos xv-xvi”, en *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, ed. J. Fradejas Lebrero, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 22-42.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (ed.), Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009.
- _____, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013a.
- _____, “Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)”, *eHumanista*, 24 (2013b), pp. 108-131.
- _____, “¿Competencia o colaboración? Memoriones, copistas y actores en un manuscrito de *El príncipe perfecto*” (primera parte)”, en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas: homenaje a Francisco Ruiz Ramón, Actas selectas del Congreso del TC/12, Olmedo, 22 al 25 de julio del 2013*, coord. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzaiz Tortajada y Pedro Conde Parrado, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 381-389.
- _____ (ed.), Lope de Vega Carpio, *Primera parte de Don Juan de Castro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 3-152.
- _____, y Fernando PLATA, “La parte diecinueve. Historia Editorial”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 1-74.

- _____, Ramón VALDÉS y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, “Una nueva edición (¿*princeps*?) de *El castigo sin venganza*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), en prensa.
- GARZA, Sonia, “La cuenta del original”, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.
- _____, *Manuscrito e imprenta*, Tesis doctoral, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2005.
- _____, “Imprenta manual y pruebas de imprenta”, en *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*, ed. Anne Cayuela, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 111-136.
- GELLA ITURRIAGA, José, “Los títulos de las obras de Lope de Vega y el Refranero”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Cuaderno 34 (1978), pp. 137-168.
- GIULIANI, Luigi, “El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*”, en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pp. 123-136.
- _____, “La Parte de comedias como género editorial”, *Criticón*, CVIII (2010, *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*), pp. 25-36.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.), Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 265-466.
- GÓMEZ MORAL, Alba, «Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro*. Para algunos [ca. 1637] de Matías de los Reyes», *Revista de Literatura*, LXXX (2018), pp. 385-406.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (ed.), Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Madrid, Cátedra, 2016.
- _____, Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Cátedra, 2020.
- GRANJA, Agustín de la, “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, 1989, pp. 57-79.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, “De los títulos y nombres que se han de poner a las poesías: tres tipos de títulos en el ‘Corpus’ de comedias de Calderón”, en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coord. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, 2010, 2 vols., II, pp. 635-644.
- INFANTES, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.
- IRISO ARIZ, Silvia, “Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 99-143.
- _____ (ed.), Lope de Vega Carpio, *El primero Benavides*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998a, 3 vols., II, pp. 839-1022.

- _____, “De *El primero Benavides* a *Los Benavides*: autógrafos, compañías e impresos en el teatro de Lope de Vega”, en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, coord. Antonio Chas Aguión, Mercedes Pampín Barral, Nieves Pena Sueiro, Begoña Campo, Carmen Parrilla García y Mar Campos, 1998b, 2 vols., I, pp. 339-350.
- _____, y José Enrique LAPLANA GIL, “La segunda parte: historia editorial”, en *Comedias Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., I, pp. 11-48.
- LAPLANA GIL, José Enrique (coord.), Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols.
- LEÓN, Jorge (ed.), Lope de Vega Carpio, *Los melindres de Belisa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., III, pp. 1467-1600.
- LIEVENS, Anne-Marie (ed.), Lope de Vega Carpio, *Las grandezas de Alejandro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D’Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., II, pp. 291-442.
- MADROÑAL, Abraham, “La primera edición de la *Vida de San José* del maestro Valdivieso”, *Revista de Filología Española*, LXXXII, 3-4 (2002), pp. 273-294.
- Manos*, base de datos dirigida por Margaret R. Greer y Alejandro García Reidy, en línea, <https://manos.net/?locale=es>.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (ed.), Lope de Vega Carpio, *Juan de Dios y Antón Martín*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., III, pp. 1363-1508.
- MCCREADY, Warren T. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El mejor mozo de España*, Salamanca, Anaya, 1967.
- MOLL, Jaime, «La imprenta manual», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, ed. Pablo Andrés y Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 13-27.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NEBRIJA, Antonio de, *Introductiones latinae*, Salamanca, 1495.
- PAREDES, Alonso Víctor de, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. Jaime Moll, noticia editorial Víctor Infantes, Madrid, Calambur, 2002.
- PÉREZ DE HITA, Ginés, *Guerras civiles de Granada*, ed. Shasta M. Bryant, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1982.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.
- PEYTON, Myron A. (ed.), Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press (Studies in the Romance Languages and literatures, 97), 1971.

- PONTÓN, Gonzalo, “Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)”, *Arte Nuevo*, IV (2017), pp. 555-649.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., III, pp. 1293-1466.
- (coord.), Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols.
- , «La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVI (2020), pp. 442-475.
- RAMOS, Rafael (ed.), Lope de Vega Carpio, *La viuda valenciana*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols., I, pp. 833-999.
- REICHENBERGER, Arnold (ed.), Lope de Vega Carpio, *Carlos V en Francia. Edited from the Autograph Manuscript with Introduction and Notes*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1962.
- RENNERT, Hugo Albert, y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las “dedicatorias” de las *Partes XIII a XX* de sus comedias», *Atalanta*, VII, 1 (2019), pp. 137-166.
- , y Piedad BOLAÑOS, “Tomás Pinto Brandão. *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas”, *Criticón*, XL (1987), pp. 81-159.
- RICO, Francisco (ed.), Lope de Vega Carpio, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, 2005.
- ROAS, David (ed.), Lope de Vega Carpio, *Comedia de Bamba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 559-685.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «El texto de *La corona merecida* y la intervención de Lope de Vega en su *Parte XIV* de comedias», *Bulletin Hispanique*, CXVI, 2 (2014), pp. 815-831.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Segunda parte de Don Juan de Castro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 155-331.
- RODRÍGUEZ-MANSILLA, Fernando (ed.), Lope de Vega Carpio, *El serafín humano*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 617-789.

- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia, “Loa sacramental de los títulos de las comedias’ de Lope de Vega: estudio y edición crítica”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 303-328.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier (ed.), Lope de Vega Carpio, *El vellocino de oro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 513-668.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, “Los refranes en los títulos de las comedias del Siglo de Oro: expectativa, argumento y creación”, en *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coord. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, 2010, 2 vols., II, pp. 865-874.
- ROMERO, Violeta (ed.), Lope de Vega Carpio, *Estefanía la desdichada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols., II, pp. 627-827.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre, serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, y Adrián J. SÁEZ, «La parte XVIII: Historial editorial», en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 1-56.
- SCOTT BERG, Andrew, *Max Perkins. El editor de libros*, trad. esp. David Cerdà, Madrid, Rialp, 2016, edición digital sin numerar.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, Juan Steelsio, Amberes, 1551.
- THACKER, Jonathan, “La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega”, en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coord. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid-Frankfurt am Main, Iberioamericana-Vervuert, 2004, 2 vols., II, pp. 1717-1729.
- TIEMANN, Hermann, *Lope de Vega in Deutschland. Kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und Handschriften, nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur, 1629-1935*, Hamburgo, Lütcke und Wulff, 1939.
- TUBAU, Xavier (ed.), *Lope en 1604*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- _____, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- TYLER, Richard W. (ed.), Lope de Vega Carpio, *La corona de Hungría*, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1972.

- ULLA, Alejandra, "Teresa de Guzmán (1733-1737), 'viuda y mercadera de libros' de comedias", *Hispanófila*, núm. 178 (2016), pp. 233-250.
- VALDÉS, Ramón, "Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*", en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2015, pp. 179-220.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 265-466.
- _____, *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., II, pp. 1-175.
- _____, *El cerco de Santa Fe*, ed. Delmiro Antas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., I, pp. 459-557.
- _____, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, Angelo Tavano, 1604 (Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, signatura 56558).
- _____, *La corona de Hungría*, ed. Richard W. Tyler, Chapel Hill, Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1972.
- _____, *Décima octava parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1623 (BNE, R/13869).
- _____, *Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621 (BNE, R/13866).
- _____, *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo... novena parte*, Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1617 (BNE, R/13860).
- _____, *Estefanía la desdichada*, ed. Violeta Romero, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols., II, pp. 627-827.
- _____, *Fuente Ovejuna*, ed. Maria Grazia Profeti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana, Madrid, Gredos, 2 vols., II, pp. 829-964.
- _____, *Las grandezas de Alejandro*, ed. Anne-Marie Lievens, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, 2 vols., II, pp. 291-442.
- _____, *La hermosura aborrecida*, ed. Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., II, pp. 835-966.
- _____, *La inocente sangre*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1853-1860, 4 vols., IV, 1860, pp. 349-372.

- _____, *La inocente sangre*, ed. Sònia Boadas y Laura Fernández, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 417-613.
- _____, *La inocente sangre*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1899-1913, 15 vols., IX (1899), pp. 161-205.
- _____, *Juan de Dios y Antón Martín*, ed. Giuseppe Mazzocchi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., III, pp. 1363-1508.
- _____, *El mejor mozo de España*, ed. Warren T. McCready, Salamanca, Anaya, 1967.
- _____, *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, 1620 (BNE, R/25607).
- _____, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1624 (BNE, R-13870).
- _____, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1625 (BNE, R-14112).
- _____, *Parte decinueve y la mejor de las comedias de Lope de Vega*, Valladolid, Gerónimo Morillo, 1627 (BNE, R-25132).
- _____, *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1625 (BNE, R/13871).
- _____, *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, Madrid, 1638 (BNE, R/30631).
- _____, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
- _____, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604 (BNE, R/9660).
- _____, *El peregrino en su patria*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1618 (Biblioteca Municipal de Madrid, L 92 y Österreichische Nationalbibliothek, *38.Cc.126).
- _____, *Primera parte de Don Juan de Castro*, ed. Alejandro García Reidy, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 3-152.
- _____, *El primero Benavides*, ed. Silvia Iriso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, 3 vols., II, pp. 839-1022.
- _____, *El príncipe perfecto*, ed. Judith Farré Vidal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 919-1074.
- _____, *El príncipe perfecto, segunda parte*, ed. Emilio Blanco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 67-205.

- _____, «Prólogo», ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., I, p. 35.
- _____, *Segunda parte de Don Juan de Castro*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 155-331.
- _____, *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1609 (BNE, R/14095).
- _____, *El serafín humano*, ed. Fernando Rodríguez-Mansilla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 617-789.
- _____, *La serrana de la Vera*, ed. Lola González, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., III, pp. 1391-1519.
- _____, *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635 (R/25134).
- _____, *El vellocino de oro*, ed. José Javier Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., II, pp. 513-668.
- _____, *La viuda valenciana*, ed. Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López, Madrid, Gredos, 2015, 2 vols., I, pp. 833-999.
- _____, *Virtud, pobreza y mujer*, en *Comedias Escogidas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid, 1853-1860, 4 vols., IV (1860), pp. 211-232.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 2-3 (1981), pp. 209-245.
- _____, “Sobre la identidad de las partes de comedias”, *Criticón*, CVIII (2010, *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*), pp. 57-78.
- WILDER, Thornton, “New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega”, en Friedrich Klinger (ed.), *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Colonia, Böhlau Verlag, 1952, pp. 194-200; trad. esp. Guillem Usandizaga, “Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega”, en *Lope en 1604*, ed. Xavier Tubau, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pp. 189-196.
- ZUGASTI, Miguel, «Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 39-72.