

Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*

Sònia Boadas

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract This article presents the result of analysing with spectral photography the autograph manuscript of Lope de Vega's *El castigo sin venganza*. The images reveal that Pedro de Vargas Machuca intervened directly in the changes that Lope de Vega made in the final part of the play. The contribution provides information about the authorship and the order of these interventions, while also proposing new hypothesis about the purpose of those changes.

Keywords Lope de Vega. Pedro de Vargas Machuca. *El castigo sin venganza*. Manuscript. Spectral photography.



Peer review

Submitted 2024-06-26
Accepted 2024-10-01
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 Boadas | 4.0



Citation Boadas, S. (2024). "Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*". *Rassegna iberistica*, 47(122), 271-292.

En un romance escrito en honor a la beatificación de San Isidro encumbraba Lope de Vega la figura de un poeta insigne:

Pedro de Vargas Machuca,
alta la blanca visera,
mostró en la fisonomía
gravedad y subtileza.
Como machucaba moros
su ascendiente por la Vega
de Granada, nuestro Vargas
machuca también poetas. (Vega Carpio 1620, 128r)

Conocido como uno de los censores de comedias más activos durante el siglo XVII, en estos versos el Fénix comparaba el rigor y la severidad literaria de Pedro de Vargas Machuca con la que tuvo su antepasado a la hora de luchar contra el enemigo.¹ Aunque algunos investigadores creyeron que en este fragmento Lope aludía a la labor que hacía Vargas Machuca como censor de comedias (La Barrera 1860, 417), quizá es más probable que Lope reseñara la fama que había adquirido como buen poeta, lo que le había proporcionado alzarse con el máximo galardón en varios certámenes literarios.²

El presente trabajo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto *CREATEXT: La creación del texto teatral en el Siglo de Oro* financiado por las Becas Leonardo de la Fundación BBVA (2022), del proyecto *HEURESIS: The Creation of the Literary Text: Authors, Manuscripts and New Technologies* (2021 SGR 00191) financiado por la Generalitat de Catalunya y del proyecto *La Integral Dramática de Lope de Vega textos, métodos, problemas y proyección* (PID2021-124734NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 El fragmento recuerda la leyenda del caballero Diego Pérez de Vargas, que luchando contra los enemigos rompió la espada y la sustituyó por un tronco de encina, con el cual machacó a tantos adversarios que, a partir de entonces, a él y a sus descendientes les llamaron Vargas y Machuca. Cervantes también recuerda el pasaje en el *Quijote*: «Yo me acuerdo haber leído que un caballero español, llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndose en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre Machuca; y así, él como sus descendientes, se llamaron desde aquel día en adelante Vargas y Machuca» (*DQ*, I, 8). Lope vuelve a mencionar este episodio en la silva VIII de *El laurel de Apolo* (Vega Carpio 2007, 414-15, vv. 509-24): «Pedro de Vargas, apellido noble | de aquel Machuca, ilustre caballero | que, roto en partes el sangriento acero, | quitando el brazo a un roble, | hizo en los moros tan cruel estrago, | que el Betis fue por él sangriento lago; | con la pluma valiente | no dejará laurel que no derribe | en envidiosa frente: | tan circunspecto y erudito escribe. | Ni ha pretendido premio en competencia, | que no tuviese en su favor sentencia, | pues cuando a su valor faltaran ellos | no pudiera faltar el merecellos, | siendo en esta porfía | suyo el laurel y la esperanza mía».

2 Si se tiene en cuenta que su actividad como censor de comedias se ha documentado a partir de 1621, lo más probable es que Lope se refiera a su habilidad en ‘machucar’, es decir, ganar a poetas en justas literarias. Lope publica este romance en la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro* (Vega Carpio 1620). El éxito que obtuvo en estos concursos también fue recordado por Pérez de Montalbán en su *Para todos*: «Escribe excelentes versos y comedias

No tenemos mucha información de sus primeros años de vida, más allá de que nació en el seno de una ilustre familia madrileña hacia 1580. Y es precisamente su participación en justas poéticas la que nos permite indagar en su trayectoria vital y literaria. La primera evidencia de la que disponemos es su intervención en la justa poética al Santísimo Sacramento, que se celebró en Toledo el 25 de junio de 1608.³ Allí presentó una glosa («No vi justa como aquesta») y un romance dedicado a san Juan Bautista («Por vos, divino Baptista»). Unos años después, en 1616, concurrió al certamen poético con motivo de la traslación de la imagen de la Virgen del Sagrario a la capilla que había erigido el cardenal arzobispo de Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas. En esa ocasión, Vargas Machuca intervino en el evento con una canción («Rosa de Jericó, virgen hermosa») y una glosa («Si en espíritu divino | y con misteriosa traza»).⁴ En la década de los veinte, participó en las dos justas poéticas que se celebraron en Madrid en honor a la beatificación y posterior canonización de San Isidro. En la primera, compuso una canción («Si de mi baja lira»), mientras que en 1622 concursó con un romance («Aquel gigante de Siria»).⁵ Algunos años después, en 1629, también participó en el certamen dedicado a la Virgen del Pilar en Zaragoza, cuyas poesías compendió Juan Bautista Felices de Cáceres.⁶ En esa ocasión publicó varias composiciones, entre las que se encontraban una glosa («Augusta ciudad por quien | gozó España de aquel bien»), una canción («En su mayor silencio, no pasada»),⁷ un romance («Relámpagos españoles, | hijos en la luz de aquel»), un soneto («Salve, columna de Hércules, que tuvo») y la letra de un jeroglífico («Faltó a España, que desmaya»).

y ha llevado siempre en todos los certámenes de fuera y dentro desta corte los primeros premios sin que se lo negocien más que sus propios méritos, que son las diligencias que siempre hace» (Profeti 1982, 568). Algunos de los datos aquí presentados se han extraído de La Barrera 1860, 417.

3 Los textos de la justa fueron recopilados por Alonso García (1609).

4 Las composiciones se publicaron en el volumen *Descripción de la capilla de nuestra señora del Sagrario* (1617).

5 Las composiciones que se presentaron al concurso por la beatificación del santo fueron recopiladas por Lope de Vega (1620), mientras que las que se hicieron dos años después se imprimieron con el epígrafe *Relación de las fiestas de la insigne villa de Madrid* (Vega Carpio 1622). Esta segunda publicación ha sido editada recientemente por Sánchez Jiménez y López Lorenzo (2022).

6 *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar* (1629).

7 La sentencia a las canciones que se presentaron al concurso dedicaba unos versos a elogiar el talento e ingenio de Pedro de Vargas: «Nuestro bolsillo oloroso | de oro y matices bordado, | Vargas Machuca ha ganado | por diestro y por ingenioso, | pues al más dificultoso | asunto, hubo apenas quien | pudiese escribir tan bien, | distancias del tiempo largas | sustenten, hágalo Vargas, | para que se entienda en bien» (*Justa poética* 1629).

Además de estos encuentros poéticos, también se publicaron piezas literarias de Vargas Machuca en el *Tratado de consideraciones católicas* de Juan Suárez de Gamboa (Madrid, Alonso Martín, 1624), donde escribió uno de los sonetos preliminares («¿Vuelve de la Pasión –¿qué es esto?– el día?»), y en la relación de la pompa fúnebre con la que la Universidad de Salamanca celebró las honras de Felipe III, para la cual escribió una glosa («Hijos de mi fiel amor | padres de mi autoridad»).

Son casi una quincena de poemas que ofrecen una somera idea de la calidad de sus versos. Como hemos visto, su ingenio y calidad literaria recibieron elogios del Fénix de los Ingenios, que en varias ocasiones encumbró su pluma, y también de Juan Pérez de Montalbán.⁹ Sin embargo, y más allá de sus dotes poéticas, Vargas Machuca se fraguó un nombre de relevancia en el panorama teatral áureo como secretario de teatro o fiscal de comedias, es decir, como encargado de proceder con la censura civil de las obras que se representaban.¹⁰ Con ese apelativo lo recordaba Montalbán en el «Índice de los ingenios de Madrid» publicado en su *Para todos* (Profeti 1981, 568): «El secretario Pedro de Vargas Machuca, registrador y examinador de cuantas comedias se representan».¹¹

Por los datos de los que disponemos, podemos afirmar que dedicó más de una década a esta labor censoria.¹² Este marco temporal se inicia el 4 de agosto de 1621, momento en el que firma la licencia de representación de *Carlos V en Francia*. La Barrera (1860, 418) deduce que debió de morir entre 1632 y 1635, ya que no encontró noticias

⁸ Gracias a esta publicación, sabemos que en 1621 Vargas Machuca residía en Madrid, en casa del presidente del consejo de Castilla, Juan González de Acevedo, y que ejercía de ayo de sus sobrinos: «Tuvo el tercer lugar, aunque con muchos votos del primero, la glosa de Pedro de Vargas Machuca, poeta conocido y laureado y en quien la menor parte es la poesía, que, desde Madrid, donde reside, en casa del señor Presidente de Castilla (ayo de sus sobrinos), honró el cartel con glosar su redondilla» (*Exequias, túmulo y pompa fúnebre* 1621, 166).

⁹ Además del romance de la justa poética de San Isidro y *El laurel de Apolo*, Lope lo mencionó en unos versos dirigidos a Juan de Arguijo y publicados en *La Filomena* («Y que Pedro de Vargas la sonora | lira templaba, que su nombre hacía | claro a los cercos de la blanca aurora», vv. 190-2). Por su parte, Montalbán lo elogió en su poema *Orfeo en lengua castellana* («Si de Pedro de Vargas dilatara | versos de tanta gracia y hermosura», Montalbán 1948, 140, vv. 19-20), un texto cuya autoría ha sido puesta en duda e, incluso, en ocasiones se ha atribuido a Lope de Vega (Laplana Gil 1996).

¹⁰ Para una descripción de los pasos que seguía un manuscrito hasta que conseguía licencia de representación, véase Florit 2017, 30-1. A pesar de que Florit defiende que el Juez Protector de comedias remitía las obras a dos censores, uno eclesiástico y otro civil, hay investigadores que defienden la idea de que la obra solo se remitía a la censura eclesiástica si podía resultar conflictiva o era de tema religioso (Sánchez Mariana 1993).

¹¹ La solicitud de aprobación del manuscrito lopesco *Del monte sale* también presenta esta denominación: «Vea esta comedia el secretario Pedro de Vargas Machuca».

¹² Es muy posible que Vargas Machuca censuraras muchos más manuscritos que no han llegado a nuestros días.

de Vargas Machuca posteriores a las que ofreció Montalbán en su *Para todos* de 1632 y no apareció ningún poema suyo en las composiciones literarias por la muerte de Lope. Sin embargo, justamente las licencias de representación permiten acotar la fecha de su fallecimiento, ya que el autógrafo lopesco de *La corona de Hungría* tiene una aprobación de Vargas Machuca firmada el 1 de enero de 1634.

Durante estos años, aprobó una treintena de comedias y, de estas, más de la mitad fueron obras de Lope de Vega, tal y como se puede comprobar en la tabla 1 que se ofrece a continuación.¹³ Este dato, sumado a los que se han aportado hasta ahora, invitan a suponer que hubo una buena relación entre el Fénix y Pedro de Vargas Machuca.¹⁴

Tabla 1 Comedias aprobadas por Pedro de Vargas Machuca

Título	Autor	Fecha de la aprobación
<i>Carlos V en Francia</i> Philadelphia, UPenn Library, Ms. Codex. 63	Lope de Vega	Madrid, 4 de agosto de 1621
<i>La despreciada querida</i> Madrid, BNE, Ms. 15025	Juan Bautista Villegas	Madrid, 27 de septiembre de 1621
<i>La casa del tahúr</i> Madrid, BNE, Res. 118	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 3 de diciembre de 1621
<i>Amor, pleito y desafío</i> Madrid, BNE, Res. 134	Lope de Vega	Madrid, 14 de enero de 1622
<i>La Melisendra</i> ¹⁵ Madrid, BNE, Res. 88.1	Lope de Vega	Madrid, 3 de agosto de 1622
<i>Nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba</i> Madrid, BNE, Res. 84	Lope de Vega	Madrid, 21 de octubre de 1622
<i>La infelice Dorotea</i> Madrid, BNE, Ms. 1341	Andrés de Claramonte	Madrid, 12 de noviembre de 1622
<i>La cristianísima lis</i> Barcelona, Institut del Teatre, Vit. 177	Luis Vélez de Guevara	Madrid, 20 de diciembre de 1622
<i>El poder en el discreto</i> Madrid, BNE, Res. 90	Lope de Vega	Madrid, 18 de enero de 1624

¹³ Para la elaboración de la tabla, se han consultado los datos de Presotto (2000, 53-6) y de las bases de datos CLEMIT y AUTESO.

¹⁴ Hay que matizar que seguramente Vargas Machuca aprobó muchos manuscritos de autores menos conocidos que no han llegado a nuestros días o que no he podido documentar. De haberse conservado, seguramente la proporción de textos de Lope censurados por Machuca no sería la misma que la que se ha expuesto aquí.

¹⁵ Según Sánchez Mariana (2011, s.n.), la firma y las licencias de Machuca y Dantisco son falsificaciones.

<i>El marqués de las Navas</i> Dorchester, Melbury House, Tom. 1	Lope de Vega	Madrid, 4 de mayo de 1624
<i>El sastre del Campillo</i> Madrid, BNE, Ms. Res. 115	Luis Belmonte Bermúdez	Madrid, 6 de septiembre de 1624
<i>Los Silvas y Ayalas</i> Madrid, BNE, Res. 95	Blas Fernández de Mesa	Madrid, 1 de octubre de 1624
<i>La adversa fortuna de don</i> <i>Álvaro de Luna</i> Barcelona, Institut del Teatre, Vit. 168	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 17 de octubre de 1624
<i>La niñez del padre Rojas</i> Madrid, BNE, Res. 248	Lope de Vega	Madrid, 2 de febrero de 1625
<i>El rey en su imaginación</i> Madrid, BNE, Ms. Vitr. 7.9	Luis Vélez de Guevara	Madrid, 20 de agosto de 1625
<i>El Brasil restituído</i> New York, NYPL, Ms. P2 B, R 14	Lope de Vega	Madrid, 29 de octubre de 1625
<i>El ejemplo mayor de la</i> <i>desdicha</i> Madrid, BNE, Res. 112	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 19 de diciembre de 1625
<i>Celos, con celos se curan</i> Madrid, BNE, Ms. 16809	Tirso de Molina	Madrid, 20 de diciembre de 1625
<i>¡Ay, verdades, que en amor...!</i> London, British Library, Egerton 548	Lope de Vega	Madrid, 4 de febrero de 1626
<i>Sin secreto no hay amor</i> Londres, British Library, Egerton 548	Lope de Vega	Madrid, 11 agosto de 1626
<i>El piadoso aragonés</i> Madrid, BNE, Res. 106	Lope de Vega	Madrid, 15 de septiembre de 1626
<i>Amor con vista</i> Madrid, BNE, Res. 85	Lope de Vega	Madrid, 11 diciembre de 1627
<i>Del monte sale</i> Madrid, BNE, Res. 94	Lope de Vega	Madrid, 19 de mayo de 1628
<i>No hay dicha ni desdicha hasta</i> <i>la muerte</i> Madrid, BNE, Res. 76	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 17 de abril de 1629
<i>Nunca el bien hacer se pierde o</i> <i>El ingrato por amor</i> Madrid, BNE, Mss. 15035	Guillén de Castro y Juan Felices de Cáceres	Madrid, 6 de abril de 1630
<i>El castigo sin venganza</i> Boston, Boston Public Library, D. 174.19	Lope de Vega	Madrid, 9 de mayo de 1632
<i>Venganzas hay si hay injurias</i> Madrid, BNE, Res. 127	Alonso de Batres	Madrid, 13 julio de 1632

<i>La corona de Hungría</i> Londres, British Library, Zweig Ms. 192	Lope de Vega	Madrid, 1 de enero de 1634
<i>El príncipe constante</i>	Pedro Calderón de la Barca ¹⁶	

Sería necesario un estudio pormenorizado de todas estas comedias para calibrar mejor la labor censoria de Vargas Machuca.¹⁷ En el caso de Lope, Presotto (2019, 17) especifica que, en general, las modificaciones censorias «no exigen la reescritura de secuencias enteras y se concentran en eliminar palabras, imágenes o referencias que consideran no oportunas en el momento concreto de la evaluación de la obra para la puesta en escena». El mismo investigador indica la tipología de cambios que suelen advertirse: modificación de topónimos y antropónimos, cambios de registro y cuestiones relativas a la *actio* y la indumentaria, es decir, cuestiones concretas que *a priori* no influyen en el argumento o trama de la obra. Asimismo, el propio Vargas Machuca afirmaba que pocas intervenciones eran necesarias en las obras del Fénix: «Pocas veces tienen las comedias de Lope de Vega Carpio qué advertir, porque lo es él tanto en sus escritos que no deja en qué reparar, y en esta del *Amor, pleito y desafío*, ha mostrado su ingenio y atención» (10).

Este breve recorrido por la vida y ocupaciones de Pedro de Vargas Machuca nos ofrece una visión panorámica de sus relaciones personales, de sus habilidades poéticas y de sus quehaceres profesionales. La labor censoria cultivada durante lustros, junto a sus dotes literarias, lo convertían en un sagaz y avisado evaluador de comedias. Estas destrezas conducen a pensar que, tal y como afirmó Montalbán («Escribe excelentes versos y comedias», Profeti 1981, 568), bien pudo emplear su pluma en esbozar alguna comedia que no se ha conservado o que todavía forma parte del elenco de manuscritos que siguen sin autor conocido. Así pues, tampoco sería extraño imaginar que, como secretario teatral, hubiera ofrecido consejos para mejorar textos ajenos o incluso que hubiera intentado

¹⁶ No se ha conservado el manuscrito autógrafo de Calderón, pero sí un *Memorial* del padre Hortensio Paravicino donde se menciona que Pedro de Vargas Machuca fue el censor de la obra. Para más información, véase Hernando Morata 2017-18 y la ficha de la comedia en la base de datos CLEMIT.

¹⁷ Otro manuscrito que supuestamente aprobó Pedro de Vargas Machuca es el del entremés de *Los sordos* (New York, Hispanic Society of America, Ms. B.2269), que se ha atribuido a Lope de Vega. Sin embargo, en este caso, no lo incluyo en la tabla ya que se trataría de una falsificación. Conuerdo con las observaciones que hizo al respecto Sánchez Mariana (2011, 37), que indicaba que la censura y la firma de Machuca están calçadas de las del manuscrito autógrafo de *El piadoso aragonés*. Por otra parte, la invocación religiosa final, la fecha y la firma de Lope se han calcado del manuscrito de *Lo que pasa en una tarde*.

mejorarlos personalmente.¹⁸ Y esto es justamente lo que parece que pasó en uno de los últimos textos lopescos que se encargó de aprobar, *El castigo sin venganza*.

Ya sea porque se trata de una de sus mejores tragedias, por ser una reivindicación de su teatro frente a los ‘pájaros nuevos’, por las cuantiosas correcciones del manuscrito autógrafo o por su compleja transmisión textual, *El castigo sin venganza* ha sido objeto de rigurosos análisis por parte de los investigadores. Los últimos folios del autógrafo, que contienen numerosas enmiendas, reescrituras y anotaciones, también han recibido la atención de la crítica, que ha intentado desentrañar la compleja redacción del desenlace de la pieza.¹⁹ Allí se encuentran como mínimo dos versiones del final, tachaduras y añadidos, así como la presencia de grafías y métodos de corrección ajenos a la mano del Fénix. Esta amalgama de enmiendas y tintas no hace más que aumentar la confusión y convertir la composición del final de *El castigo sin venganza* en algo poco habitual y misterioso.

Para intentar arrojar algo de luz a esta cuestión, me dispongo, a continuación, a realizar una descripción del contenido los dos folios finales (acto III, ff. 16rv; 17r), con especial atención a las enmiendas que allí se efectuaron.²⁰

El folio 16r [fig. 1] es una página que apenas tiene correcciones. Destacan las tres líneas horizontales con las que se eliminan los últimos versos («En el tribunal de Dios, | traidor, te dirán la causa. | Aurora, ¿cuál quieres más», vv. 2998-3000).²¹ Se trata de unos versos que coinciden con el inicio del segundo final autógrafo que aparece, más adelante, en el folio 17r.

¹⁸ Para aportar datos a esta última cuestión, convendría analizar con detenimiento los manuscritos aprobados por Vargas Machuca. De entre todos ellos, llama la atención el manuscrito parcialmente autógrafo de Mira de Amescua titulado *La casa de Tahúr*, transcrito por distintas manos. A falta de un estudio más pormenorizado, parece que varios folios del código no salieron de la pluma de Mira de Amescua, sino que la caligrafía parece presentar algunas similitudes con la de Pedro de Vargas Machuca, que firmó la aprobación de la obra en Madrid, a 3 de diciembre de 1621. Sin embargo, Williamsen (Mira de Amescua 2002, 130) ya indicó que Mira solía trabajar con uno o más copistas para dictar, a partir de su borrador, el texto que iba preparando, y que, cuando estaba listo, el dramaturgo repasaba el trabajo de los otros para corregir los errores.

¹⁹ A este respecto, véanse los trabajos de Couderc 2006b; Valdés 2015; 2021; Presotto 2019, 20-1; Urzáiz Tortajada 2023, 46-58 y la edición crítica al cargo de García-Reidy y Valdés: Vega Carpio 2022a.

²⁰ Para una transcripción de los finales de la obra, así como de sus posibles interpretaciones, véanse los apéndices a la edición crítica de García-Reidy y Valdés (Vega Carpio 2022b). La digitalización completa del manuscrito autógrafo puede consultarse en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/elcastigosinvega/page/n12>.

²¹ Cito por la edición de García-Reidy y Valdés (Vega Carpio 2022a).

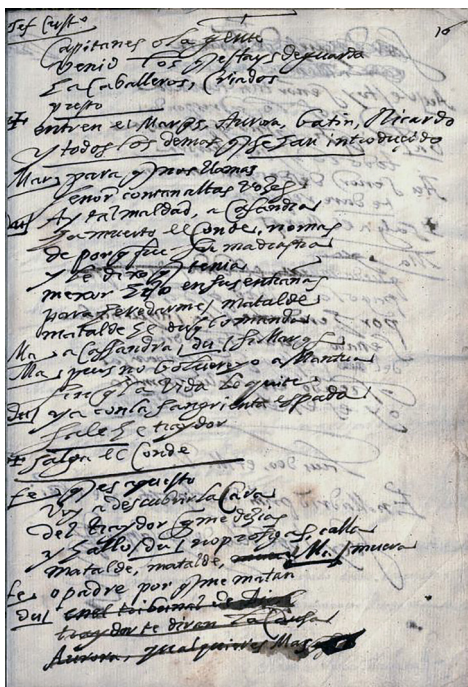


Figura 1 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 16r. Boston Public Library

El folio siguiente, 16v [fig. 2], empieza con una enmienda. Los dos primeros versos, que contienen la proposición de boda del duque a su sobrina Aurora («ser Duquesa de Ferrara | o ir a Mantua con Carlos?», vv. 3001-2), están tachados con los círculos entrelazados que utilizaba frecuentemente Lope. Más adelante, hacia la mitad del folio, hay un verso y parte de otro que se han eliminado con una línea horizontal. El fragmento se corresponde con una intervención del Marqués y con una, parcial, del Duque («MAR. ¡Ya | queda muerto el conde! DUQ. Basta», vv. 3008-9). Al final de la hoja, y después de transcribir unos versos más, Lope de Vega dio por finalizada la comedia. Como era habitual, añadió una invocación religiosa («Laus deo et Matri Virgini»), el lugar y la fecha («En Madrid, primero de agosto de 1631») y su firma y rúbrica final.²²

²² Para las características de los autógrafos lopescos, véase Boadas 2021, y más específicamente para la evolución de su firma, véase Cuenca 2019.

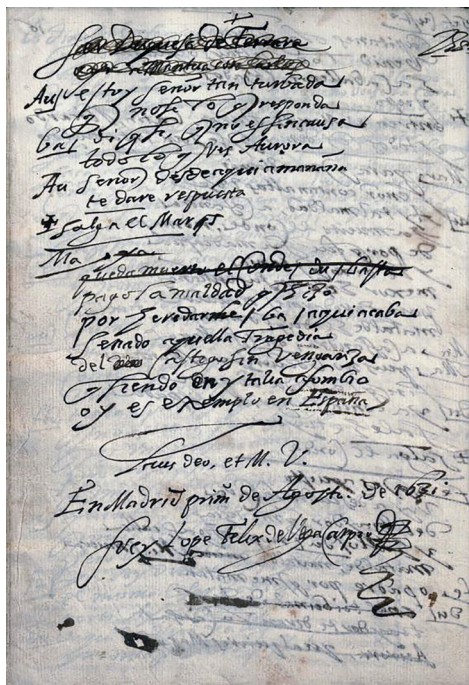


Figura 2 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 16v. Boston Public Library

En un momento posterior a la finalización de la comedia, se utilizó el folio 17r para escribir otro final de la obra [fig. 3]. El hecho de que esta hoja carezca de numeración corrobora que el texto que contiene se incorporó en un momento posterior.²³ En esta página, Lope transcribió

23 En el momento de la copia a limpio, si Lope precisaba más hojas de las 16 habituales para la transcripción de un acto, siempre numeraba todos los folios. Sin embargo, si decidía ampliar el texto en un momento posterior, después de haber dado por concluida la pieza, no solía numerar las hojas, posiblemente porque en ese momento se centraba en el texto que tenía que añadir y descuidaba los elementos estéticos característicos de la confección del autógrafo. Así ocurre, por ejemplo, con el folio 16 del tercer acto de *El Brasil restituido* (New York, New York Public Library, Ms. P2 B R14), que no está numerado, o también con el último folio del segundo acto de *El castigo sin venganza*. Otro elemento característico de los autógrafos que no aparece en este folio es la invocación religiosa. Al igual que la numeración, Lope se olvidó de incorporarla cuando retomó la pluma para redactar el segundo final. Las invocaciones aparecen en la parte interna de los folios, de manera que en la parte superior derecha de las hojas vueltas se incluye el inicio de la invocación («Jesus María»), y en la parte superior izquierda de los folios rectos se incorpora el final («José Custodio»). En el folio 16v la invocación reza («Jesus María»), como era habitual en las hojas vueltas, pero en el folio 17r, Lope olvidó de incluir la segunda parte. Por otra parte, tampoco era extraño que Lope terminara un acto en un folio vuelto y que la invocación quedara inacabada. Así lo encontramos, por ejemplo, en los finales del primer y del segundo acto de *Del monte sale* (Madrid, BNE, Res. 94), el final del primer acto de *La corona de Hungría* (London, British Library, Zweig Ms. 192), el final del primer, el

19 versos que contenían un nuevo final para la obra en el que se eliminaba la proposición de matrimonio del Duque de Ferrara y se descubrían los dos cadáveres en escena, el de Federico y el de Casandra. Sin embargo, este desenlace también sufrió modificaciones. Se enjaularon y tacharon hasta 13 versos. Además, en los márgenes se encuentra una grafía, distinta a la del Fénix, que cambió parcialmente el contenido del fragmento. El último verso que transcribió Lope, «pagó la maldad» (v. 3010), quedó inacabado y en la misma línea se insertó una rúbrica. En la parte inferior del folio, se halla la nota de remisión al censor, que indica «Véala Pedro de Vargas Machuca», y a continuación, se transcribió la censura civil, que efectivamente corrió a cargo de Vargas Machuca, que firmó en Madrid a 9 de mayo de 1632.

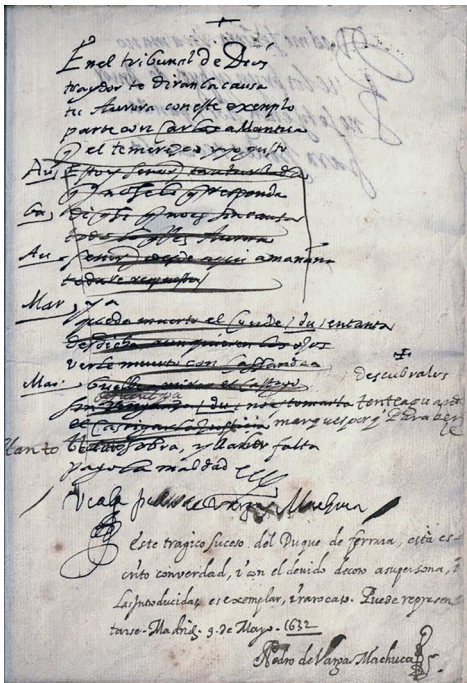


Figura 3 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 17r. Boston Public Library

Es preciso aclarar que la hoja 17 no es una hoja que se añada al final.²⁴ El cuadernillo del tercer acto de la obra está compuesto como

segundo y el tercer acto de *El marqués de las Navas* (Dorchester, Melbury House, Tom. I) o el final del primer y del tercer acto de *La niñez del padre Rojas* (Madrid, BNE, Res. 248).

24 Urzáiz Tortajada (2023, 52) afirmaba: «si el segundo final y las notas de la censura van en una hoja (f. 58r) añadida al autógrafo con posterioridad (aunque no sabemos exactamente en qué momento), la cuestión que cabe plantearse es qué problema había

era habitual en los autógrafos lopescos, es decir, por 16 folios, tal y como el mismo Lope había descrito en el *Arte nuevo* («Tenga cada acto cuatro pliegos solos», v. 338). Estos cuatro pliegos en cuarto estaban conjugados con un quinto pliego, es decir, que los 16 folios que contenían el texto estaban precedidos por dos hojas de guarda al principio y dos hojas al final. Los dos primeros folios contenían la portada o portadilla y las *dramatis personae*, mientras que los dos folios del final solían quedar en blanco, aunque, si la transcripción de la comedia excedía los 16 folios previstos, se utilizaban para incluir el texto que faltaba. En el caso de *El castigo sin venganza*, la pieza terminó en el folio 16v, quedando los dos últimos folios en blanco. Cuando fue oportuno, se utilizó el primero de ellos, que ya formaba parte del cuadernillo, para redactar el segundo final y la aprobación.²⁵

La descripción del contenido de los folios finales suscita no pocas dudas acerca de la redacción del desenlace de la pieza: ¿cuántas manos intervinieron en los últimos folios?, ¿por qué decidió Lope escribir un segundo final?, ¿por qué no tachó el primer final, como hacía siempre que sustituía un fragmento por otro?, ¿de quién es la mano que añade versos en el folio 17r?, ¿tachó Lope gran parte del segundo final?, ¿qué se representó ante el público del siglo XVII?

Para intentar esclarecer algunos de estos aspectos, se ha analizado el manuscrito autógrafo de la obra, que se conserva en la sección de Rare Books and Manuscripts de la Boston Public Library (MS D. 174.19), con fotografía espectral. Se trata de una técnica que no es destructiva ni intrusiva, que permite la recuperación visual de textos ilegibles y que ofrece información adicional que es imperceptible al ojo humano. El procesamiento de imágenes espectrales consiste en capturar la imagen en una determinada banda del espectro electromagnético. El equipo que se utilizó permite capturar el espectro que va desde los 365 nanómetros (ultravioleta) hasta los 950 nanómetros (infrarrojo cercano).²⁶ Este procedimiento resulta relevante para el análisis de manuscritos en los que han intervenido distintas manos y tintas ya que, en función de su composición, estas reaccionan

con la primera versión del final», quizá a partir de la lectura de Valdés (2015, 209), «se pone en el nuevo folio final del autógrafo».

25 La composición material de los tres cuadernillos de *El castigo sin venganza* es perfecta y no presenta ninguna alteración. No hay marcas ni evidencias de pérdida o sustitución de folios, como ocurre en otros manuscritos (Boadas 2023, 51-5). Así, el medio pliego que ocupa el folio 17 del tercer acto es el mismo que el de las *dramatis personae*. Véase Boadas 2021, 34-5.

26 Para la captura de las imágenes se ha utilizado una cámara Nikon 5600 modificada, con unos filtros específicos y distintas fuentes de luz (UV-RGB-IR). Las imágenes que se muestran se tomaron con un filtro de paso largo infrarrojo y una luz infrarroja de 850 nanómetros. Para un análisis completo, se utilizaron diferentes técnicas de iluminación monocromática, las cuales permitieron incrementar el contraste entre las tintas e, incluso, entre estas y el papel.

de manera diferente a las distintas longitudes de onda. Cuando se iluminan con una determinada luz, algunas de ellas la reflejan, otras la absorben y otras la dejan pasar y se convierten en transparentes. Puede suceder, incluso, que algunas de ellas emitan fluorescencia. De esa forma, dos tintas con idéntica composición reaccionarán de la misma manera, pero es probable que dos tintas con una composición heterogénea tengan una reacción dispar y, por lo tanto, sea posible diferenciarlas.

El análisis del manuscrito autógrafo de *El castigo sin venganza* con fotografía espectral arrojó los siguientes resultados:²⁷

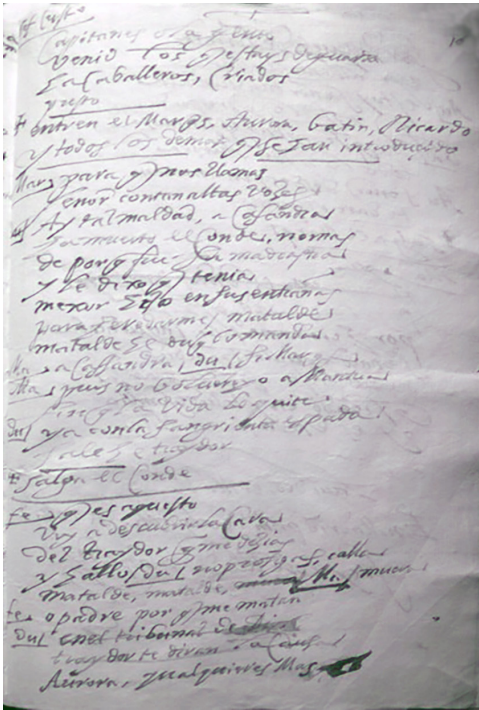


Figura 4 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*.
Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 16r.
Boston Public Library

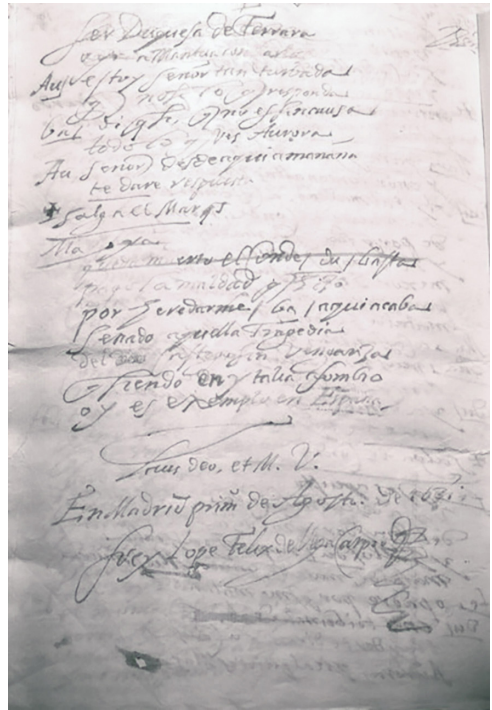


Figura 5 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*.
Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 16v.
Boston Public Library

Las imágenes muestran cómo la tinta que utilizó Lope de Vega absorbe la luz y se puede leer perfectamente en el espectro infrarrojo. La diferencia de intensidad entre algunas palabras o versos se explica

27 Debo agradecer aquí la amabilidad de todo el personal de la sección Rare Books and Manuscripts de la Boston Public Library, y en especial la de Jay Moschella.

por la concentración de tinta utilizada. De hecho, la tinta con la que escribió el Fénix presenta un comportamiento constante a lo largo de todo el manuscrito, lo que permite deducir que debió de utilizar siempre la misma tinta o una tinta con unas características muy similares. Se trata de un pigmento que absorbe la luz y, por lo tanto, no se vuelve transparente. Esta propiedad de la tinta impide que podamos leer con más facilidad el texto que Lope decidió tachar, como ocurre, por ejemplo, en la imagen 6, donde el dramaturgo decidió reemplazar unos versos por otros en el margen derecho.

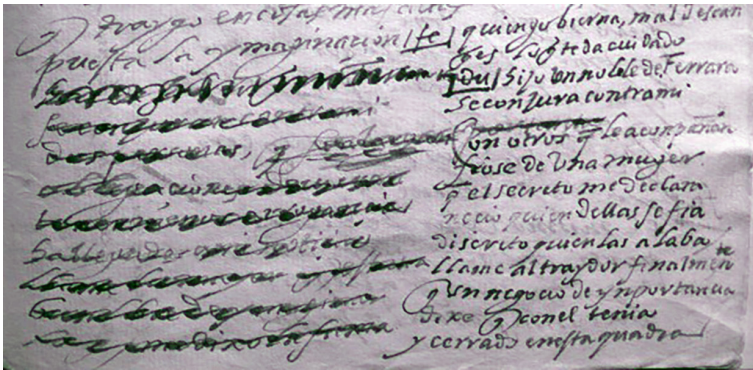


Figura 6 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 15r (fragmento). Boston Public Library

Es precisamente este rasgo de la tinta que utilizó Lope el que aporta información para analizar las tachaduras del folio 16r [fig. 4]. En este caso, la imagen espectral muestra que se empleó una tinta de características diferentes en la parte inferior, ya que no responde igual a la exposición de la luz infrarroja. La tachadura de los tres últimos versos desaparece en la franja de los 850 nanómetros, lo que indica que para realizarla se utilizó una tinta diferente a la del resto del folio. Lo mismo ocurre en la enmienda del inicio del folio 16v [fig. 5]. A pesar de que el procedimiento de corrección es diferente –en un caso se emplea una línea horizontal y en otro unas espirales en forma de tirabuzón–, la reacción de ambas tintas a la exposición lumínica es idéntica: dejan pasar la luz infrarroja y se convierten en transparentes, permitiendo la lectura de los versos eliminados.

El análisis del folio 17r con luz infrarroja también revela aspectos interesantes [fig. 7]. En primer lugar, podemos ver cómo la tinta con la que se tacharon los versos que escribió Lope también deja pasar la luz. En esa franja del espectro, las rayas casi son imperceptibles, y los fragmentos eliminados se pueden leer con facilidad. Por otra parte, sorprende también la reacción muy similar que ofrece la tinta de los añadidos en el margen derecho con la de la aprobación

que firmó Pedro de Vargas Machuca al final del folio. En ambos casos, la tinta se convierte en transparente y el fragmento de texto desaparece casi por completo.²⁸ Sin embargo, no reacciona igual la tinta de quien escribió la nota de remisión al censor, probablemente Gregorio López de Madera, tal y como defiende Urzáiz Tortajada (2023, 53), cuyo texto absorbe la luz y continúa siendo legible en la franja de los 850 nanómetros.

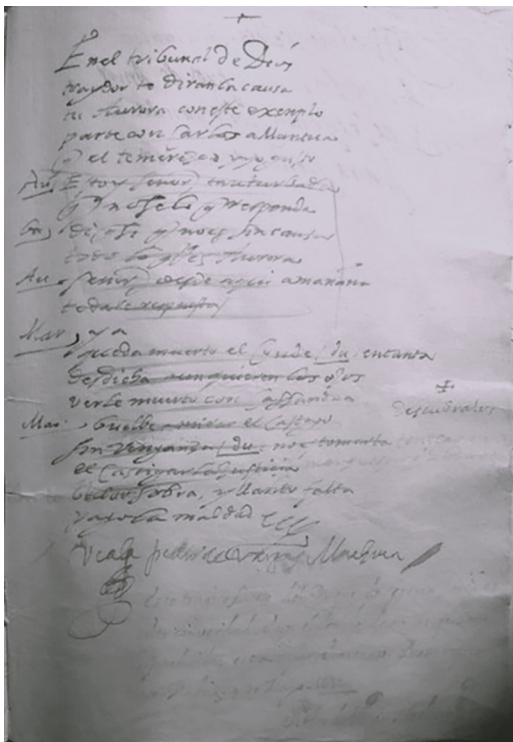


Figura 7 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 17r. Boston Public Library

A la luz de los datos que aporta la fotografía espectral, una de las primeras conjeturas que podríamos aducir es que las correcciones del folio 17r las realizó la misma persona que firmó la aprobación de la obra, es decir, Pedro de Vargas Machuca. El análisis espectral reforzaría la hipótesis que planteó Valdés (2015, 212; 2021, 1057-8) y que ratificó Urzáiz Tortajada (2023, 54), que se basaban en el color de la tinta y en la similitud de las grafías de la aprobación y las

²⁸ En la franja de los 950 nanómetros, la tinta desaparece totalmente.

correcciones marginales.²⁹ Todo apuntaría, pues, a que fue Vargas Machuca quien modificó el segundo final de Lope.³⁰

Más allá de sumar nuevos argumentos a esa teoría, un aspecto que llama la atención es que las tintas de las correcciones de los folios 16r y 16v tengan un comportamiento extremadamente similar a la que utilizó Vargas Machuca en el folio 17r: todas ellas dejan pasar la luz infrarroja y se vuelven prácticamente invisibles, lo que nos invita a pensar que salieron de la misma pluma. Así pues, el análisis espectral parece apuntar a que fue Vargas Machuca quien suprimió con círculos entrelazados los dos versos del folio 16v («ser Duquesa de Ferrara | o ir a Mantua con Carlos», vv. 3001-2), un procedimiento de tachado que no le era ajeno y que había utilizado en otras ocasiones, como en *La niñez del padre Rojas* (Boadas 2020, 526-9).³¹

Es verdad que, desde nuestro punto de vista, el hecho de que el Duque de Ferrara pidiera matrimonio a su sobrina Aurora justo después de haber mandado asesinar a su esposa Casandra y a su hijo Federico podría parecer una propuesta ilógica e incluso inaceptable,³² pero no lo fue para Lope, que, como era habitual, debía de haber escrito y reescrito varias veces esta escena en sus borradores.³³ Y la dio por buena. ¿Había realmente una incorrección en esos versos?

29 Urzáiz Tortajada (2023, 54), refiriéndose a las tachaduras del folio 17r, afirmó: «Es sin duda la letra de Vargas Machuca [...] y tiene todo el sentido que este censor [...] terciara en esta reelaboración del final de *El castigo sin venganza*, bien fuera para limar sus asperezas morales (es decir, en su papel de censor), bien para pulir su mecanismo teatral de algún error de guion (o sea, como poeta dramático)».

30 El análisis del manuscrito también revela que Lope vaciló a la hora de concluir el final del acto II y que posiblemente allí también intervino Pedro de Vargas Machuca. Lope dio por finalizado el acto en el folio 16v, después del verso 2025 «yo no porque ya voy muerto» donde, además de incluir una línea horizontal simple, incorporó un «Laus deo» en el margen derecho. En algún momento posterior, decidió añadir una quintilla más a la escena, suprimió el «Laus deo» y, en el folio 17r, trazó la invocación religiosa en la parte izquierda, la cruz en la central e incorporó un último parlamento entre Casandra y Federico (vv. 2026-30), que sentenció con la fórmula habitual: un trazo decorativo, el «Laus deo et M.V.», el epígrafe «Fin de la 2ª jornada» y su rúbrica. Sin embargo, estos cinco versos fueron tachados por una tinta diferente. De acuerdo con el procedimiento de tachado y con la reacción de la tinta a la luz infrarroja, es muy probable que Pedro de Vargas Machuca fuera el autor de la corrección. Para los motivos de la supresión, véase Valdés 2021, 1062-4.

31 Urzáiz Tortajada (2023, 53) había relacionado hipotéticamente esta corrección con la censura: «Sería posible sostener desde el punto de vista estrictamente ecdótico la posibilidad de un cambio obligado por la censura sobre “tan desaprensiva propuesta de matrimonio del Duque a Aurora inmediatamente después de haber hecho matar a su esposa y su hijo” [Valdés 2015, 206]. Dichos cambios explicarían, por vía de la reescritura de este final, la tardanza en concederse la licencia».

32 Así lo defienden Valdés (2015, 206-7) y Urzáiz Tortajada (2023, 53).

33 De hecho, la escena presenta similitudes con la que escribió poco después Calderón en *El médico de su honra*. Don Gutierre pide matrimonio a una antigua amada, Leonor, después de haber matado fría y cruelmente a su esposa, doña Mencía. Leonor, a sabiendas de lo que acaba de hacer Gutierre, acepta sin asomo de duda.

Quizá, la supresión de Vargas Machuca no pretendía subsanar un desatino del dramaturgo sino aumentar el dramatismo de la escena final. Si el Duque le proponía matrimonio a Aurora y esta aceptaba, el protagonista salvaba su honra y la continuidad de su linaje, ya que con el enlace se abrían nuevas posibilidades de perpetuar la dinastía y el ducado de Ferrara. Sin embargo, si no había proposición y Aurora se iba a Mantua con el Marqués, el final de la obra era distinto: el Duque de Ferrara, un hombre de avanzada edad, se quedaba solo. Había renunciado absolutamente a todo, al hijo, a la mujer y al ducado por salvar su honra. Era realmente un final más impactante, en el que se transmitía con imperiosa claridad la vital importancia de la honra para la sociedad barroca.³⁴ Si esta fuera la finalidad, la intervención de Vargas Machuca tendría un objetivo puramente estético o literario, con la voluntad de aumentar la fuerza del desenlace y enfatizar la relevancia del tema principal de la obra.

Independientemente de la motivación, después de esta enmienda, la obra quedaba con un parlamento truncado y, con probabilidad, Vargas Machuca le pidió a Lope que revisara el desenlace. No sabemos qué indicaciones le pudo dar, si simplemente le comentó que eliminara el pasaje, si le propuso algún cambio de más calado, si le sugirió que añadiera más dramatismo a la última escena... Lo que parece evidente a la luz del análisis espectral y del procedimiento de tachado, es que la eliminación de ese fragmento y la necesidad de rehacer los últimos versos de la comedia fueron la causa de la redacción del segundo final autógrafo. Los indicios aquí señalados revelarían que Lope escribió el desenlace del folio 17r por indicación de Pedro de Vargas Machuca. Esto explicaría también por qué no decidió suprimir el primer final tachando por completo los versos, como hacía siempre que sustituía un fragmento por otro. Lope no eliminó un final y lo reemplazó por otro, sino que planteó una alternativa, otra posible conclusión que pretendía satisfacer las indicaciones de Vargas Machuca. Y la propuesta no convenció.

Las intervenciones que hizo Vargas Machuca sobre el segundo final autógrafo son confusas. Todo parece indicar que se realizaron con la misma tinta, de manera que el análisis espectral no ofrece pistas sobre el orden en que se ejecutaron.³⁵ Una posibilidad sería pensar que se realizaron en dos momentos distintos. Quizá, de buenas a primeras, Vargas Machuca aceptó la propuesta de Lope

³⁴ Muy sugerente es la interpretación que hace Couderc (2006a, 42) en este sentido, donde defiende que el matrimonio era un pacto político relacionado con el interés dinástico del Duque de Ferrara.

³⁵ Sin embargo, sí que parece revelar que todas ellas se habrían realizado con la misma tinta. A pesar de que García-Reidy y Valdés (Vega Carpio 2022b, apéndice 47) conjeturan que podría tratarse de unas correcciones que procederían del autor de comedias, el resultado del análisis espectral no parece apuntar en esa dirección.

pero con algunos cambios menores, como la sustitución de tres versos, que se tacharon y se reemplazaron en el margen derecho («Tente, aguarda, | Marqués, porque para verle | llanto sobra y valor falta»). También cobrarían sentido las líneas horizontales que tacharon versos en los folios 16r («En el tribunal de Dios», v. 2998) y 16v («¡Ya | queda muerto el conde!», vv. 3008-9). Son unas indicaciones que, según el análisis espectral, salieron de la pluma de Machuca, pero que no tienen la misma finalidad que los círculos entrelazados con los que quiso suprimir la propuesta de matrimonio del Duque. Este procedimiento de enmienda, más rápido y que no imposibilitaba completamente la lectura, seguramente se utilizó para indicar dónde empezaba y terminaba el final alternativo, y advertir al destinatario del manuscrito, a quien tenía que ponerlo en escena, que el texto había sido modificado.³⁶ Sin embargo, parece que, en algún momento posterior, Vargas Machuca reconsideró su posición y decidió prescindir de todo el fragmento, tachando casi por completo la segunda redacción lopesca con líneas horizontales.³⁷

Sea como fuere, el 9 de mayo de 1632, Pedro de Vargas Machuca firmó la aprobación de la obra, que rezaba: «Este trágico suceso del Duque de Ferrara está escrito con verdad y con el debido decoro a su persona y las introducidas. Es ejemplar y raro caso. Puede representarse» (Vega Carpio 2022a, 1010). Podría sorprender que en este breve texto se mencionara justamente el decoro que la obra mantiene con la figura del Duque, lo que quizá podría relacionarse con las modificaciones del final, aunque, en realidad, se trata de una referencia habitual de Machuca cuando aprueba alguna pieza protagonizada por reyes o nobles.³⁸

No hay indicios materiales ni textuales que apunten a que Lope volviera sobre el texto después de las últimas correcciones de Machuca. Por lo tanto, parece que el Fénix dejó en manos del secretario el final -o, mejor dicho, la representación del final- de una de sus mejores tragedias.³⁹ A priori, esta afirmación podría parecer sorprendente, pero quizá no lo sea tanto si concebimos la práctica teatral

³⁶ Si se tachan los tres últimos versos del folio 16r hay que girar necesariamente la hoja para saber cómo sigue el fragmento, de manera que el lector visualiza la hoja 17r con el final alternativo.

³⁷ Para la interpretación y la implicación que tuvieron estos cambios en la trama de la obra, véase Valdés 2021, 1057-8; Vega Carpio 2022b.

³⁸ Según la base de datos AUTESO, así ocurre por ejemplo en las aprobaciones que firma Vargas Machuca de *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, *La corona de Hungría*, *El marqués de las Navas*, *El poder en el discreto* o en *Del monte sale*.

³⁹ Si bien Lope no decidió el final de la obra en su manuscrito autógrafo y, por lo tanto, el texto que con probabilidad se representó, lo que sin duda controló el Fénix fue la impresión de la obra (o alguna de ellas). Véase Profeti 2014; Valdés 2021; García-Reidy, Valdés, Vega García-Luengos 2021.

como una actividad que precisaba de cierta colaboración entre todos los agentes implicados, desde dramaturgos a actores, pasando por censores y autores de comedias. Todos tenían el mismo objetivo: que la obra tuviera éxito y una manifiesta aceptación entre el público, hecho que les reportaría un importante rendimiento económico.

Además, como hemos visto, el trato que a principios de los años treinta debían de tener Pedro de Vargas Machuca y Lope de Vega seguramente iba más allá de una mera relación profesional. Sabemos que ambos se conocían, como mínimo, desde 1608, cuando coincidieron en la justa poética al Santísimo Sacramento, que se celebró en Toledo. En 1620 y 1622 compartieron certámenes literarios para conmemorar las respectivas beatificación y canonización de San Isidro. Lope lo elogió en más de una ocasión como excelso poeta y Vargas Machuca llevaba desde 1621, es decir, más de diez años, siendo el censor civil de sus comedias. Así las cosas, no es descabellado pensar que entre ellos había respeto profesional, un trato cercano y cierta familiaridad.⁴⁰ En este caso, además del papel de secretario teatral o de censor civil, Vargas Machuca estaba actuando como consejero literario, y la relación personal que mantenía con Lope debió de ser un acicate para que el Fénix entregara el desenlace de *El castigo sin venganza* a una persona de confianza.⁴¹

Se trata de un ejemplo que muestra cómo la creación del texto teatral en el Siglo de Oro fue un proceso a veces poliédrico, con aristas, y más complejo de lo que tradicionalmente se ha creído. El dramaturgo era, sin duda, una figura fundamental, pero a veces sus obras no eran el producto exclusivo de su pluma. Los poetas debían ‘acomodarse al gusto’ no solo de representantes, como había criticado Cervantes (*DQ*, I, 48), sino también del público y de otros agentes del sistema teatral. A veces, el manuscrito autógrafo pasaba por manos ajenas, como las de autores de comedias o censores, y volvía de nuevo al dramaturgo, que modificaba en mayor o menor medida su texto original; mientras que otras, como se ha puesto de manifiesto en este artículo, parece que fue el propio secretario de teatros quien decidió cómo debía finalizar una representación. Sea como fuera, el resultado acababa siendo un producto de consenso, ideado para tener éxito entre el público y obtener el máximo rendimiento económico. No olvidemos que todos ellos –Lope el primero– vivían por, para y, sobre todo, del teatro.

⁴⁰ Algunos investigadores hablan abiertamente de amistad entre ellos, aunque no he podido recabar indicios fiables de que su relación fuera tan estrecha. Véase CLEMIT; Urzáiz Tortajada 2014, 63; 2023, 54; Florit 2017, 32-3; Presotto 2019, 10; Valdés 2021, 1058-62.

⁴¹ Urzáiz Tortajada (2023, 55) defiende esta misma idea y añade algunos ejemplos de otros censores de la época que hicieron indicaciones de carácter estético-literario, como Juan Navarro de Espinosa, que hizo recomendaciones estilísticas a *El negro Serafín* de Vélez de Guevara, Pedro Lanini Sagredo, que completó una redondilla incompleta en *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, o Juan de Rueda y Cuevas, que limó algunas cuestiones poéticas en *El José de las mujeres* de Calderón.

Bibliografía

- AUTESO, *Autógrafos teatrales del Siglo de Oro*. Dir. por S. Boadas y M. Presotto.
<https://theatregor-fe.netseven.it/>
- Boadas, S. (2020). «Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega». *Hipogrifo*, 8(2), 509-31.
<https://doi.org/10.13035/H.2020.08.02.30>
- Boadas, S. (2021). «Las bizarrías de Belisa: un borrador autógrafo de Lope de Vega». *Críticon*, 142, 27-46.
<https://doi.org/10.4000/criticon.19907>
- Boadas, S. (2023). «Enmendar las faltas: Lope de Vega y la revisión de las comedias autógrafas». *Anuario Lope de Vega*, 29, 38-70.
<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.493>
- CLEMIT, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. Dir. por H. Urzáiz Tortajada.
<http://www.clemit.es/>
- Couderc, C. (2006a). «El casamiento de Aurora: sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega». *Críticon*, 97-8, 31-44.
- Couderc, C. (2006b). «Guardando respecto a Aristóteles: en torno a los versos tachados por Lope al final de *El castigo sin venganza*». Gorsse, O.; Serralta, F. (eds), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Université de Toulouse, 227-34.
- Cuenca, P. (2019). «Lope de Vega en sus firmas». *Anuario Lope de Vega*, 25, 231-56.
<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.299>
- Descripción de la capilla de nuestra señora del Sagrario* (1617). Madrid: Luis Sánchez.
- Exequias, túmulo y pompa fúnebre que la Universidad de Salamanca hizo en las honras del Rey Nuestro Señor don Felipe III* (1621). Salamanca: Antonio Vázquez.
- Florit, F. (2017). «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro». Garau, J. (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la Modernidad*. Nueva York: IDEA, 21-46.
- García, A. (1609). *Al Santísimo Sacramento, en su fiesta, justa poética*. Toledo: Pedro Rodríguez.
- García-Reidy, A.; Valdés, R.; Vega García-Luengos, G. (2021). «Una nueva edición (¿principes?) de *El castigo sin venganza*». *Anuario Lope de Vega*, 27, 270-329.
<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.414>
- Hernando Morata, I. (2017-18). «El Memorial de Paravicino contra Calderón y el Pacer del Cardenal de Trejo: edición y comentario». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-IV, 93-130.
<https://doi.org/10.55422/bbmp.561>
- Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne Cofradía* (1629). Zaragoza: Diego de la Torre.
- La Barrera, C. A. de (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Laplana Gil, J. E. (1996). «Lope y los Sucesos y prodigios de amor de J. Pérez de Montalbán, con una nota al Orfeo en lengua castellana». *Anuario Lope de Vega*, 2, 87-101.
- Pérez de Montalbán, J. (1948). *Orfeo en lengua castellana*. Ed. por P. Cabañas. Madrid: CSIC.
- Presotto, M. (2019). «El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)». *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 9-25.
<https://doi.org/10.5209/TRET.63214>
- Presotto, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.

- Profeti, M.G. (2014). «*El castigo sin venganza*: del manuscrito autógrafo a la edición de Pedro Lacavallería». Jurado Santos, A. (ed.), *Lo trágico y lo cómico mezclado*. Kassel: Reichenberger, 80-99.
- Profeti, M.G. (ed.) (1981). «J. Pérez de Montalbán. Índice de los ingenios de Madrid». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 18, 535-89.
- Sánchez Jiménez, A.; López Lorenzo, C. (2022). *Lope de Vega y la canonización de san Isidro: Madrid, 1622*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Sánchez Mariana, M. (1993). «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro». Lorente, A.; Romera, J.N.; Freire, A.M. (eds), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, vol. 1. Madrid: UNED, 441-52.
- Sánchez Mariana, M. (2011). «Los autógrafos de Lope de Vega». *Manuscr. Cao*, 10.
- Urzáiz Tortajada, H. (2014). «Más daño hizo Lope: notas sobre la censura en *El castigo sin venganza*». Villarino, M.; Fiadino, G.; Ortiz, M. (eds), *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro: hacia Lope de Vega*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar, 59-82.
- Urzáiz Tortajada, H. (2023). *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Urzáiz Tortajada, H. et al. (s.f.). «El castigo sin venganza». CLEMIT, 1-14.
- Valdés, R. (2015). «Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El último Lope (1618-1635) y la escena*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 179-220.
- Valdés, R. (2021). «Variantes, rastros, hitos e instancias autoriales entre borradores, manuscritos e impresos de *El castigo sin venganza* y la labor del editor». *Hipogrifo*, 9(2), 1041-98.
<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.69>
- Vega Carpio, L. de (1620). *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro*. Madrid: viuda de Alonso Martín.
- Vega Carpio, L. (1622). *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*. Madrid: viuda de Alonso Martín.
- Vega Carpio, L. de (1989). *Obras poéticas*. Ed. por J.M. Blecua. Barcelona: Planeta.
- Vega Carpio, L. de (2007). *El laurel de Apolo*. Ed. por A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «El castigo sin venganza». García-Reidy, A.; Valdés, R. (eds), *Comedias. Parte XXI*. Coord por. G. Pontón y R. Valdés. Madrid: Gredos, vol. 1, 787-1016.
- Vega Carpio, L. de (2022b). *El castigo sin venganza: apéndices*. Ed. por A. García-Reidy y R. Valdés. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mira de Amescua, A. (2002) «La casa del tahúr». Williamsen, V.G. (ed.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 127-242.

