

**«No tendrás otros textos»: editar testimonios únicos del teatro
del Siglo de Oro**
Actas del XVIII Taller Internacional de Estudios Textuales
editado por Luigi Giuliani y Victoria Pineda

Testimonio único y voluntad de autor

A propósito de algunas comedias póstumas de Lope de Vega

Laura Fernández García

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

Abstract A critical edition has, among its main goals, the delimitation and transmission of the author's last will. However, this is almost impossible to establish with certainty. It is even more so when the work in question has only been preserved in a single witness and when the work was published after the author's death and, consequently, without his control or revision. This chapter focuses on the coincidence of this double circumstance using some of Lope de Vega's plays as study cases.

Keywords Single witness. Author's last will. Lope de Vega's posthumous Partes. Textus receptus. Textus unicus. Codex unicus.

Índice 1 Introducción. – 2 La voluntad del autor. – 3 El testimonio único. – 4 Las *Partes* póstumas.

El presente trabajo se ha realizado dentro del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación *La integral dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas, proyección* (PID2021-124737NB-I00), y se inscribe asimismo entre las actividades del grupo de investigación *Literary Traditions and Texts from the Early Modern Age: Italian, Iberian and Transatlantic Networks* (2021 SGR 00155), financiado por la AGAUR.



Biblioteca di Rassegna iberistica 45

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-949-8 | ISBN [print] 978-88-6969-950-4

Peer review | Open access

Submitted 2025-06-03 | Accepted 2025-08-26 | Published 2025-12-15

© 2025 Fernández García | CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-949-8/003

1 Introducción

En 1351, uno de los padres de la Filología, Francisco Petrarca, en una carta a Tito Livio, escribía: «ahora, en la medida de lo posible, te veo en tus libros, es cierto que no íntegramente, pero sí hasta donde la desidia de nuestro tiempo ha permitido que no murieras».¹ El filólogo contemporáneo, el editor de textos, tiene el mismo objetivo de recuperación de obras y sigue rigiéndose, también, por esa ley ineludible de «en la medida de lo posible»: ofrecer al lector de nuestros días el mejor texto posible, restaurado hasta donde sea posible conforme a lo que se intuye como la voluntad de su autor. El verbo «restaurar» es aquí el adecuado y desde hace ya algún tiempo es el que se está imponiendo con todo el derecho. Así, el editor crítico es ante todo un *curator*, que rescata y repara no solo textos, sino contextos y, por ahí, el tan valorado patrimonio cultural.²

Editar no es una tarea fácil. Actualmente, se tiende a considerar la edición de textos como un proceso de intelección y exégesis integral, en el que se utilizan diferentes herramientas y disciplinas en función de la obra escogida;³ que se ocupa tanto de su textualidad como de su materialidad; que sitúa la obra en su época y en el conjunto de la producción de su autor; que analiza los procesos de redacción y el público a quien se dirigía; su difusión y recepción coetáneas y posteriores; y que, en última instancia, se plantea cuál es la manera más apropiada de ofrecer al lector moderno un escrito antiguo para que pueda entenderlo y disfrutarlo en todo su esplendor... «en la medida de lo posible».

Por lo que refiere a la variedad de disciplinas que ataúnen al texto propiamente dicho, una obra como *El castigo sin venganza* -por tomar un ejemplo del corpus que nos ocupa, algunas comedias póstumas de Lope de Vega- se ha editado utilizando los instrumentos que brinda la crítica textual, constituyendo un texto a partir de la comparación de todos los testimonios que la transmiten y seleccionando las lecturas que se consideran acertadas; pero también se ha estudiado la materialidad de los testimonios antiguos, desde el manuscrito autógrafo hasta la edición suelta de Barcelona y la incluida en la *Parte XXI* gracias al conocimiento de la bibliografía textual; y se han revisado los diferentes estadios de redacción, desde un punto de

¹ «Nunc vero qua datur te in libris tuis video, non equidem totum sed quatenus nondum seculi nostri desidia periit» (Petrarca, *Le Familiari*, ed. Rossi, 1942, 243). Utilizo la traducción de Peña Altide (2021, 72).

² Sobre esa idea de *editor/curator* pueden consultarse, entre otros, Valdés 2011 y Werner 2019).

³ Lo decía con sumo acierto Rico (2005a, 40): «La regola d'oro, credo, risiede nel non misurare tutti i problemi con lo stesso metro e nel prendere invece in considerazione tutti gli elementi del fatto ecdotico».

vista más genético o de *filología d'autore*...⁴ Todas esas especialidades dotan a la edición resultante de un incuestionable valor científico, pero, como en cualquier proceso de investigación, no deja de intervenir el factor humano. A ese propósito, viene al caso lo que le escuché decir en más de una ocasión a José Manuel Blecua Tejeiro: que en todo trabajo ecdótico uno de los elementos más importantes es «el olfato del editor». Parece algo poco tangible, pero lo es menos si lo traducimos por «el buen juicio que otorga la experiencia» o por «interpretación, exégesis». Al fin y al cabo, una edición no es más que una hipótesis de trabajo que el tiempo y el estudio pueden reafirmar o discutir.

Volveré a hablar de ese olfato del editor más adelante, pero ese criterio personal lo lleva a tomar decisiones que afectan a la edición desde el principio y que anteceden a la elección de una u otra disciplina o de uno u otro enfoque de los ya planteados. Ese punto de partida tiene que ver con diversas cuestiones. La primera es la que atañe a la «voluntad del autor».

2 La voluntad del autor

Los planteamientos teóricos sobre la necesidad de dirimir cuál es la última voluntad del autor y respetarla en la edición de sus obras se han renovado en los últimos tiempos gracias a trabajos como los de Urchueguía (2011)⁵ o Gabler (2018), los cuales ponen de manifiesto un panorama de dudas o preguntas sobre la dificultad del tema, del que debe partirse hoy para afrontar una edición crítica. Siguiendo una visión clásica, en principio, esa edición aspira a reconstruir un ideal, lo cual podría acarrear incluso un ideal más allá del mismísimo autor (para el caso de sus propios lapsus, por ejemplo).⁶

Bromeaba Neil Harris (2006, 132) diciendo que «sarà una banalità, ma un autore defunto non può correggere le proprie bozze». Resulta precioso pensar que, en cierta manera, el editor realiza esa tarea. Pero ¿y si, como en el caso de las *Partes* controladas por Lope, el

4 Refiero a la edición de Vega Carpio (1928), y, especialmente, a la más completa de Vega Carpio (2022a), así como a los trabajos recientes y complementarios de García-Reidy, Valdés Gázquez y Vega García-Luengos (2021) y Boadas (2024).

5 Ese trabajo se enmarcaba en un Foro de la revista *Ecdotica*, publicado ese mismo 2011, precisamente dedicado «Le volontà dell'autore» y al cual remito para una visión más amplia del tema aquí tratado.

6 Lo describe de forma muy sencilla Reeve (2011, 18): «una lección no deseada por el autor, sino nacida de la distracción, no tiene ningún derecho de ser admitida en el texto» (trad. de la Autora). Y no estaré de más recordar las palabras de Blecua (1983, 61): «Dado que el acto de escribir presupone el error, pocos de estos originales carecerán de errores. Si es un original autógrafo, los errores serán de autor; si se trata de copias apógrafas o ediciones originales, el autor deja pasar sin advertirlo errores de copista».

visto bueno ya fue dado en su día? ¿Nos limita ese conocimiento? ¿Nos obliga a mantener cualquier lectura contenida en una obra supervisada en vida? Por peliagudo que parezca, se trata de un punto fácil de resolver. Es de sobra conocido que los autores en aquella época, salvo en contadas ocasiones que sirven como excepción que confirma la regla, no corregían de forma sistemática.⁷ Lo explica con claridad Rico (2005b, 276) a propósito del *Quijote*: «hay que pensar más bien que [Cervantes] picotearía aquí y allá, echando un vistazo a un episodio, deteniéndose un poco en esta o aquella página, saltándose las más...».

Para el caso de las *Partes* antes mencionadas, apunta Pontón (2022, 129) que «no es posible atribuirle [a Lope] un trabajo relevante de preparación del texto para la imprenta. [...] [Recopiló los testimonios, pero] no aprovechó la ocasión para revisarlos, retocarlos ni mucho menos reescribirlos». Montesinos compartía esa misma opinión cuando hablaba de *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*:

Y esto es todo. Una docena de enmiendas aceptables entre un millar de disparates y variantes de «colaboración popular». [...] después de casi veinte años de escritas [...] No era posible restituir el texto, y no se echa de ver que [Lope] lo intentara siquiera. Si leyó las copias lo hizo tan por encima, que no reparó en las estrofas descabaladas ni en los versos estragados. Si el impresor introdujo «enmiendas» de su cosecha, Lope, que no leía seguramente pruebas ninguna, le dejó hacer. Tal vez corrigiera algo; pero esas correcciones, perdidas entre una muchedumbre de variantes, no pueden distinguirse ya; y lo que es más importante: al corregir la copia, Lope no enmendaba *su texto*; por consiguiente, no es posible decir con Menéndez Pelayo que los impresos dan la lección que el poeta tenía por definitiva; esto solo podría afirmarse si Lope hubiera tenido a la vista los verdaderos originales. (Vega Carpio 1929, 159-61, citado por Rodríguez-Gallego 2014)

Textos estragados y correcciones autoriales caprichosas... Los ejemplos de este proceder abundan: la prisión de la *Parte XIX* (Juan

⁷ Dicha carencia de sistematicidad se extendía a otros pormenores de las impresiones, desde la ortografía hasta la puntuación. Son excepciones trilladas las de Cristóbal de Virués para la ortografía (en el Prólogo a sus *Obras trágicas*, 1609, f. ¶8v, decía «La ortografía que lleva este libro se puso a persuasión del autor de él, y no como en la imprenta se usa»), Matías de los Reyes para la confección del original de imprenta (se conserva más de uno preparado por él mismo, como *La culebra de oro*, ca. 1637, BNE, MSS/6521), y Juan de Ibero para la corrección de pruebas (por las que llegó a interponer un pleito contra el impresor Carlos de Labayen). Véanse, respectivamente, Gómez Moral 2018; Fernández García 2024; Ruiz Astiz 2018. Para una visión general de la corrección de pruebas en la época, consultense Dadson 2000 y Garza 2012, así como Garza 2005 para todos los pormenores de los originales de imprenta.

González, Madrid, 1624) nos aporta más de uno. Los coordinadores de su edición moderna, García-Reidy y Plata (2020, 1-74), describen con acierto y profusión de detalles la intervención del autor en esa impresión, desde la selección de las piezas hasta su orden y elección de dedicatarios. A nuestros efectos, interesa especialmente la naturaleza de algunas de las correcciones en prensa detectadas y explicadas como parte del panorama textual:

la característica más interesante de la *princeps* es la presencia de unas pocas variantes, aparentemente equipolentes, en diversos ejemplares que, a modo de *stop-press corrections*, sugieren la intervención de alguien (si no Lope, ¿su editor?) que revisó ocasionalmente algunos de los pliegos tirados y tenía potestad para incorporar variantes en el texto. En algunos casos puede explicarse la variante como una relectura más atenta del original de imprenta (como en *De cosario a cosario*) o incluso una acertada enmienda *ope ingenii* (*Segunda parte de don Juan de Castro*), pero en el resto de los ejemplos hay una decidida voluntad de enmienda. Estas variantes están presentes en bastantes de las comedias y, en casos como la *Primera parte de don Juan de Castro*, *La limpieza no manchada* y *El vellocino de oro*, su número o impacto en el texto son mayores que en el resto de casos. (García-Reidy y Plata 2020, 62-3)

El análisis de esas variantes por parte de los editores de las tres comedias destacadas (García-Reidy, en Vega Carpio 2020e, 14; Plata, en Vega Carpio 2020d, 363-6; y Rodríguez, en Vega Carpio 2020b, 545-53) no desemboca en un juicio concluyente -resulta casi imposible sobreponerse a la equipolencia-, pero sí instala una duda razonable sobre la posible intervención de Lope en su texto. Con ese horizonte a la vista, llama la atención un desajuste que ataña a la tercera obra del conjunto: *La inocente sangre*. Varios argumentos inducen a pensar que el título con que se encabezó fue consecuencia de un descuido de imprenta.⁸ De hecho, tanto en las listas de *El peregrino* como en el final de la comedia se lee el que debió de ser el epígrafe original, *Los Carvajales*, que concuerda, además, con la tradición históricolegendaria de ese apellido y de la Peña de Martos. Se trata de un detalle que podría tomarse como ejemplo de cómo a Lope podía escapársele la corrección de un error de bullo o de la relajación con que podía asumirlo. Es decir, en teoría, de poder confirmarse todas las sospechas argumentadas, se confirmaría también ese modo de corregir «picoteando aquí y allá»; atendiendo, tal vez volublemente, a algunos lugares del texto, pero dejando al tiempo erratas e incluso

⁸ Lo explican con detenimiento Boadas y Fernández García (2020, 192-7; y Vega Carpio 2020c, 428-34).

gazapos de mayor envergadura. Sin embargo, insisto, la falta de seguridad respecto al establecimiento de la voluntad del autor no nos permite tomar decisiones más allá de la equipolencia.

Rodríguez-Gallego (2014) añade más elementos a esta problemática cuando estudia *La corona merecida*, pieza incluida en la *Parte XIV*. Realiza una interesante reflexión sobre estos temas, en consonancia con la afirmación de Italia (2006) de que, mientras un autor está vivo, siempre nos hallamos ante «su penúltima voluntad». Pero volviendo a *La corona merecida*, el cotejo de los distintos testimonios que la transmiten, incluido un autógrafo, un Gálvez y la propia *Parte*, permite intuir para esa pieza una diferencia entre «enmiendas de autor» y «variantes de autor», siempre con la duda de telón de fondo de si realmente son atribuibles a Lope o a otros agentes del proceso de transmisión. Las conclusiones de Rodríguez-Gallego (2014), así, abundan sobre la cuestión de la equipolencia:

En primer lugar, que debe resituarse el valor textual de la edición de *La corona merecida* publicada en la *Parte XIV*. Es un texto claramente inferior al autógrafo, pero no se puede decir de él que sea una mera corrupción de la comedia, sino que, en líneas generales, mantiene con relativa corrección su texto, al tiempo que incluye variantes equipolentes de distinto grado, introducidas quizás para subsanar errores del texto que le servía como base o bien para modificar conscientemente lecturas correctas, pero que obligan a pensar en la revisión del texto por parte de alguien. Si creemos que ese alguien fue Lope de Vega, que estaría corrigiendo algún manuscrito estragado que llegó a sus manos durante la preparación de la *Parte XIV*, se nos abriría entonces el atractivo interrogante de qué hacer: si adoptar una postura conservadora y editar el autógrafo estrictamente o si arriesgarse a adoptar algunas de las lecturas del impreso que no parecen responder sino a la voluntad del autor por mejorar un texto en constante creación, con lo que así respetaríamos su última voluntad, aunque, dadas las incógnitas que se ciernen sobre esa posible revisión de la *Parte XIV*, lo más prudente parezca atenerse al texto del autógrafo.

Pero... si tuviéramos la certeza de que las variantes, del tipo que sean, son atribuibles al autor, aunque no fueran las «originales» ni las «ideales», ello no quitaría que sí pudieran ser «las penúltimas» o «las últimas».

El problema de «la voluntad del autor» debe afrontarse teniendo en cuenta que el escritor es interesado, miente, está condicionado por los avatares de su propio texto, puede autocensurarse o modificar una obra por razones externas, como una representación concreta, y, además, como humano, puede equivocarse. Por tanto, siempre va a resultar difícil establecer y garantizar esa voluntad. Afirmaba

Pontón (2021, 129) que no podemos hablar de «voluntad autorial», pero sí de «autorización, puesto que Lope, con sus palabras, y al publicarla bajo su responsabilidad, otorga validez al texto de la comedia con vistas a su circulación impresa, *faute de mieux*, con las reticencias que sean».º Conuerdo con su opinión. Para las *Partes controladas* por el Fénix, contamos con su aprobación, con la preparación de los materiales paratextuales, prólogos, dedicatorias, etc., pero carecemos de certezas en lo que se refiere a «la voluntad del autor» en su forma ideal. Se regía, como casi todo el mundo que se ha acercado a una editorial, por la máxima «lo mejor es enemigo de lo bueno», lo mejor «en la medida de lo posible». No se trataría, por tanto, de «la última voluntad del autor», pero sí de una voluntad certificada, una «voluntad autorizada».ºº En Lope, además, podríamos establecer que, para algunas obras, podrían existir dos voluntades igualmente autorizadas, aunque con finalidades distintas: para la representación –o incluso representaciones– y para el impreso.ººº Es un problema añadido para el editor actual hacer confluir esas dos voluntades en un solo producto, la edición crítica.

3 El testimonio único

Entre los primeros pasos y decisiones del editor que se presuponían al inicio se cuenta la búsqueda de todos los testimonios que transmiten

º Vale la pena tener presente la cita completa, que sigue de esta forma: «Esta autorización puede comportar calidad textual, pero no por sistema, ni mucho menos exige identificarla con la señal que aclara nuestro proceder como editores críticos. Podemos estar bastante seguros, a la vista de este y otros casos procedentes de las *partes controladas* por Lope, de que no es posible atribuirle un trabajo relevante de preparación del texto para la imprenta, aunque es cierto que reunió los testimonios autógrafos que pudo y que ya no poseía, pero no aprovechó la ocasión para revisarlos, retocarlos ni mucho menos reescribirlos. Si en algún lugar puso Lope su energía al publicar sus comedias, fue en la generación de elementos paratextuales, como los prólogos, las dedicatorias específicas a cada una de las comedias o la mención de los representantes que las estrenaron, para participar a través de ellos en las polémicas del sistema literario y sostener su propia posición hegemónica [...], para afianzar sus conexiones con los círculos de poder en la Corte [...], y para presionar en favor de sus aspiraciones profesionales. (Pontón 2022, 129)

ºº Y, sin embargo, en la práctica de las ediciones de PROLOPE la decisión textual unitaria ha sido, en los casos en los que se conserva el autógrafo, editarlo frente a otros testimonios. Ha sido el caso, por ejemplo, de *El primero Benavides* (Vega Carpio 1998), *La batalla del honor* (Vega Carpio 2005), *La dama boba* (Vega Carpio 2007), *El príncipe despeñado* (Vega Carpio 2008), *Estefanía la desdichada* (Vega Carpio 2013), *El cardenal de Belén* (Vega Carpio 2014a), *El cordobés valeroso Pedro Carbonero* (Vega Carpio 2015a), *El cuerdo loco* (Vega Carpio 2015b), *La buena guarda* (Vega Carpio 2016b), *El caballero del Sacramento* (Vega Carpio 2016a), *La hermosa Ester* (Vega Carpio 2016c), *Carlos V en Francia* (Vega Carpio 2020a), etc.

ººº *La buena guarda* o *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* serían buenos ejemplos de ello. Véase al respecto Boadas 2018 y Vega Carpio en prensa.

un mismo texto. Un testimonio es cada uno de los documentos conservados, manuscritos o impresos, que constituyen la tradición textual de una obra. Cuando se trata de una pieza dramática de Lope, podría decirse que el filólogo «está mal acostumbrado», nada en la opulencia documental. La propia naturaleza del teatro, con su doble vida -en escena y en papel- sumada al grandísimo éxito del Fénix son las principales razones -darlas todas aquí sería imposible- que explican la multitud y diversidad de los testimonios conservados. Esa abundancia se concreta en planes en prosa, borradores autógrafos, copias en limpio autógrafas -cada uno de ellos con sus posibles y diferentes estadios de redacción-, apógrafos, copias manuscritas de época o más tardías -del tipo que sea, de compañía, de memorión, de texto impreso, primeras y siguientes ediciones, incluyendo las modernas, desglosadas, sueltas, adaptaciones, traducciones... Resulta difícil imaginar una tradición más nutrida y rica. Abarcarla no es sencillo muchas veces, pero el editor se siente seguro, apoyado: la variedad, opino, suele ayudar a comprender mejor los errores de transmisión y a detectar los originales. También reconforta contar con las correcciones llevadas a cabo a lo largo del tiempo, significativamente por editores contemporáneos al autor, que compartían su lengua, su cultura y su mundo, o de sabios y eruditos posteriores. Sin embargo, frente a comedias como *La dama boba* o *El castigo sin venganza*, de las que se han preservado varios o muchos de esos testimonios de índole dispar, existe también un conjunto no desdeñable de piezas que ha llegado a nuestros días en solo uno de ellos.

Pero, antes de continuar, no estaré de más delimitar lo que puede entenderse por testimonio único, conforme a esa naturaleza o relevancia. Una obra tan canónica como *El caballero de Olmedo* solo se ha preservado en un testimonio de época: la impresión de la edición príncipe. Cualquier otro vestigio, de los muchos que debieron existir, no ha pervivido. Se conserva, asimismo, un traslado manuscrito del siglo XVIII, custodiado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, que es copia de la edición impresa hasta en sus erratas más flagrantes, y que suma un gran número de descuidos que afean su conjunto. Resulta obvio, por tanto, que el valor de ambos testimonios no es el mismo. Recuerdan Paul Eggert (2009) y Hans Walter Gabler (2007) que al enfrentarse a la edición de textos debe separarse lo que es el texto (como algo inmaterial) y el testimonio (como algo material). Así, podría establecerse una diferencia entre *textus unicus* y *codex unicus*. No podemos decir que *El caballero de Olmedo* se transmita materialmente en un *codex unicus*, puesto que existe el manuscrito mencionado, pero, en cuanto a lo inmaterial, sí se trata de un *textus unicus*, puesto que la copia es descriptiva y peor.

Otra consideración necesaria es la calidad heterogénea de testimonios de época, más o menos coetáneos. Baste recordar los

lamentos del propio Lope sobre el deterioro de sus obras cuando circulaban fuera de su control. El temprano, recogido en el prólogo de la edición príncipe de *El peregrino en su patria*, exponía lo siguiente:

Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco... (Vega Carpio 1604, f. ¶3r)

Al hilo de lo expuesto, quiero aprovechar una cita aportada por Gonzalo Pontón (2022, 128), que viene muy a propósito porque nos acaba de perfilar cómo actuaba el Fénix. Está tomada de la dedicatoria de *El domine Lucas* para su primera edición en la *Parte XVII* y dice así:

[Hallé la comedia] pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados, con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven, después de muchos años, con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y, bien o mal, sale a luz. (2018, 1013-14)

Obviamente, tanto Pontón (2022, 128) como el editor de la pieza, García Bermejo (Vega Carpio 2018), coinciden en contradecir las palabras de Lope, habida cuenta de la gran cantidad de errores y lagunas que acumula el texto de ese impreso y que el editor debe afrontar.

Todo lo anterior nos lleva a otra cuestión: porque el autor, igual que todos los agentes de la transmisión de sus obras, dependía del estado del texto que recibía, de su *textus receptus*. Ya se han traído a colación las quejas de Lope por el estado en que circulaban sus obras en el prólogo de *El peregrino en su patria*, pero no fue la única vez. A la altura de 1620, en el prólogo de la *Parte XIII*, para la que, recordemos, el duque de Sessa le había «cerrado el grifo» de acceso a sus autógrafos y el autor tuvo que empezar a «mendigar» también a los autores de comedias y a quien fuera para recuperar sus propias obras, la conciencia de la deturpación se vuelve más patente:

A esto se añade el hurtar las comedias estos que llama el vulgo, al uno Memorilla y al otro Gran Memoria, los cuales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros, gente vil, sin oficio y que muchas veces han estado presos. Yo quisiera librarme de este cuidado de darlas a luz, pero no puedo, porque las imprimen con mi nombre y son de los poetas duendes

que arriba digo. Reciba pues el lector esta parte lo mejor que ha sido posible corregirla y con ella mi voluntad, pues solo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas y que no crea que hay en el mundo quien pueda tomar de memoria una comedia viéndola representar, y que si le hubiera, yo le alabaré y estimara por único en esta potencia, aunque le faltara el entendimiento, porque raras veces se hallan juntas, por opinión del Filósofo confirmada por la experiencia. (ed. N. Fernández Rodríguez, 2014, 42-4)

Insiste en las mismas ideas en la Dedicatoria de la que aparece como primera pieza de la colección *La Arcadia* (Vega Carpio 2014b, 73-8). En ambos casos cargaba contra los memorillas; en el prólogo a la *Parte XVII*, contra los mercaderes de libros:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas. Y así se determinaron a pedirles que se las dejases corregir, y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia. (ed. Crivellari, Maggi, 2018, 64)

Todas estas citas nos sitúan frente a una cuestión relevante, en parte ya anunciada. La dificultad a la que se enfrentaba Lope es la misma a la que se enfrenta el editor moderno: lo que importa no es tanto disponer de un *codex unicus* o de varios, sino de su calidad textual, es decir, de la condición del *textus receptus*. El texto que podríamos editar hoy de *La dama boba*, por ejemplo, no sería el mismo si solo conserváramos el autógrafo o si solo conserváramos la copia de Remírez de Arellano.

Así, queda patente que el concepto de testimonio único no carece de dificultades. La primera es muy obvia, pero importante: un testimonio puede contener más de un texto en cierto sentido, varios estados de un mismo texto: el autógrafo de *La buena guarda* sería un ejemplo perfecto de ello (véase Vega Carpio 2016b; Boadas 2018). Es decir, que un *codex unicus* puede albergar más de un *textus*, y que varios *codices* pueden ofrecer un *textus unicus*.

La segunda dificultad, obvia también, es que el hecho de que en la actualidad solo conservemos un testimonio que transmite la obra no implica que fuera único en su momento. El tercer escollo tiene que ver con la diferencia de entidad y de estado de ese testimonio. Y aun podría añadirse un obstáculo más, en función de todo lo anterior: ¿dónde se fija el límite de ese «único»? ¿A un único testimonio de época? ¿Una copia tardía y de la príncipe, como muchas de la

colección de Parma, por ejemplo, con algunas correcciones felices invalidan esa unicidad?¹² ¿Y todas las ediciones realizadas desde el siglo XIX? Siendo estrictos, solo casos como el de *Mujeres y criados* o *La francesa Laura* serían, hasta sus recientes ediciones,¹³ ejemplos perfectos de testimonios únicos. Para todo lo demás, la práctica ha marcado unos criterios, que tienen que ver con ese «de época», pero estos comportan excepciones a cada paso y solo parece posible establecer una pauta: la de decidir caso por caso. Aunque, en realidad, lo que se decide es su aceptación como códices relevantes o su eliminación como códices descriptivos; el valor textual de los *codices descripti* no invalida su existencia material, su condición de testimonios.

4 **Las Partes póstumas**

La coincidencia de testimonio único y publicación póstuma es aun más delicada. Para el caso de Lope, podría decirse que existen dos subgrupos en la publicación de sus *Partes póstumas*: por un lado, la XXI y la XXII, para las que se contaba con la «autorización» del Fénix (aunque no con su supervisión, por motivos obvios), puesto que firma la petición de licencias en la primavera de 1635 y muere a finales de agosto, antes de la culminación de los impresos;¹⁴ y las XXIII-XXV, que estuvieron ya completamente desvinculadas de esa voluntad autorizada. Las *Partes XXIV* y *XXV*, a su vez, conformarían otro subgrupo, por su fecha, más tardía, y por alejarse del mundo editorial de la Corte.

Voy a centrarme en las tres primeras *Partes póstumas*, por compartir al menos el vínculo temporal y espacial. Las piezas que se incluyen en esos tres volúmenes y que solo se han transmitido por un testimonio único son las siguientes:¹⁵

12 Me refiero a la colección descrita por Restori (1891).

13 García-Reidy 2014; y Cuéllar, Vega García-Luengos 2023.

14 Véase la explicación de Fernández García, Rodríguez-Gallego y Valdés Gázquez (2022).

15 Mi recuento es un poco más estricto que el de Antonucci y Presotto (2023, 16) y Rodríguez-Gallego (2024, 34-5), puesto que considero los testimonios cercanos, incluso si su valor ecdótico es escaso, como excluyentes. No incorpojo, por tanto, las comedias *La noche de San Juan*, *La vida de San Pedro Nolasco*, *, *EL PIADOSO VENECIANO*, *LAS BATUECAS DEL DUQUE DE ALBA*, *EL ROBO DE DINA*, *PORFIAR HASTA MORIR*, *EL SABER POR NO SABER*. Estimo las ediciones modernas como ediciones y no como testimonios propiamente dichos.*

<i>Parte XXI</i>
<i>La bella Aurora</i>
<i>Los bandos de Sena</i>
<i>Parte XXIII</i>
<i>Las Cuentas del Gran capitán</i>
<i>La envidia de la nobleza</i>

<i>Parte XXII</i>
<i>Nadie se conoce</i>
<i>Amor, pleito y desafío¹⁶</i>
<i>Los pleitos de Inglaterra</i>
<i>Los palacios de Galiana</i>

La diferencia de recopilación de comedias «de testimonio único» es significativa. Resulta interesante estudiar las intervenciones que se han estimado necesarias en el texto, de las cuales se muestran a continuación unos poquísimos ejemplos entre los muchos posibles. Para empezar, la *Parte XXI* destaca por su cuidado en la corrección, que aporta un buen número de correcciones en prensa. Las que atañen a las comedias de testimonio único son, por ejemplo, las siguientes de *La bella Aurora*: vv. 137, 253, 454, 665, y, en especial, la que atañe a la acotación que sigue al v. 710, donde se ha generado un error por salto de igual a igual, y por su disposición en la página, tal y como se aprecia en las figuras 1 y 2:¹⁷

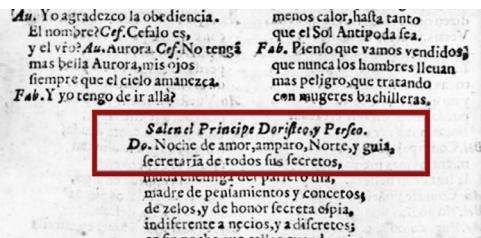


Figura 1
Detalle del f. 6v de la edición príncipe de la *Parte XXI*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura R/25134 (A¹ en la ed. de Bono, Vega Carpio 2022b)

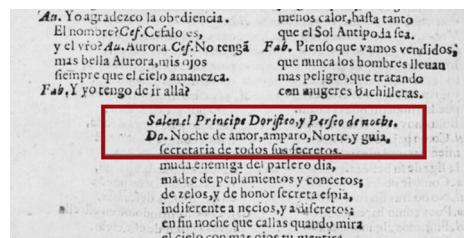


Figura 2
Detalle del f. 6v de la edición príncipe de la *Parte XXI*, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, signatura *38.H.2. (vol. 21) (ejemplar A⁴ en la ed. de Bono, Vega Carpio 2022b)

También *Los bandos de Sena* acumula bastantes *stop-press corrections*: por ejemplo, en los vv. 631, 1868, 2341, 2356, 2408Acot, 2411, 2412, 2764.¹⁸ En la *XXII* solo se ha hallado una en las comedias de testimonio único: en el v. 150 de *Nadie se conoce* (Antonucci y Presotto 2023, 17). De igual forma, en la *XXIII*, se ha localizado

¹⁶ El testimonio único, en este caso, no es el de la *Parte*, sino el autógrafo, puesto que en el volumen impreso el texto no corresponde a esa obra, como se explica más adelante.

¹⁷ La sigla A corresponde, en todas las ediciones mencionadas, a la edición príncipe de cada una de las *Partes*.

¹⁸ Selección de las ofrecidas por Fernández Rodríguez y Monzó Ribes (Vega Carpio 2022c, 1030-1), donde puede consultarse el listado completo.

exclusivamente una en las comedias que nos ocupan, *El saber por no saber* (v. 961) (Rodríguez-Gallego 2024, 50).

Las correcciones introducidas ya por otros editores abundan y su naturaleza es variada: reduplicaciones innecesarias (*La bella Aurora*, que le detengan, sin **decir** que vengo *Men*: **decirle A**);¹⁹ fallos en los nombres (*La bella Aurora*, Ninguna cosa a **Floris** desengaña *Men*: Ninguna cosa a **Cloris** desengaña *A*,²⁰ *Los bandos de Sena*, **Lelio Cot Tur Cer**: **Celio A**);²¹ posibles confusiones gráficas (*Los bandos de Sena*, veinte años **se** hicieron guerra? *Cer*: **le A Cot Tur**);²² errores en las didascalías (*Los bandos de Sena*, **FAUSTINO edd.: FABIO A**);²³ etc.

Capítulo aparte merecen las muchas correcciones *ope ingenii* que los editores han considerado necesarias y que, en algunas comedias, son muy numerosas: *Los bandos de Sena*, con una treintena, y *Los palacios de Galiana*, con más de cuarenta, son ejemplo de ello.²⁴ Las razones de esos castigos son también variados: problemas de concordancia (*La bella Aurora*, Qué poco de **verle** dan: **verme A Men**,²⁵ que **paga** su amor no alcanza: **pagan A Men**,²⁶ *Los bandos de Sena*, veinte y dos puntas **tenía, tenían edd.**);²⁷ errores de atribución o en las didascalías (*La bella Aurora*, 948 *Per Atribuido por A y Men a Fabio, cuando debe ser a Céfalo*);²⁸ confusión en los nombres (*La bella Aurora*, **Elisa** en demonio enjerta!: **Belisa A Men**);²⁹ posibles errores gráficos (*Los bandos de Sena*, cuán **tiernamente** me ama!:

19 Vega Carpio 2022b, 123, v. 801. Vega Carpio 1966 es la edición referenciada por Bono (Vega Carpio 2022b, 123).

20 Vega Carpio 2022b, 163, v. 1875.

21 Vega Carpio 2022c, 1048, v. 18. El mismo error se repite en los versos 1139 y 1194. Las ediciones mencionadas son Vega Carpio (1917) (*Cot*); Vega Carpio (1994) (*Tur*); Vega Carpio (2004) (*Cer*).

22 Vega Carpio 2022c, 1059, v. 244. Se adopta la enmienda por el contexto de reciprocidad del pasaje.

23 Vega Carpio 2022c, 1065, v. 365 (*Per*). El error en la didascalia es evidente y se repite, y corrige, en los vv. 377, 400 y 405.

24 Para el elenco completo de *Los bandos de Sena* remito a Vega Carpio 2022c y, para el de *Los palacios de Galiana*, a Antonucci (Vega Carpio 2024b, 486-8), así como a Antonucci 2025.

25 Vega Carpio 2022b, 111, v. 477.

26 Vega Carpio 2022b, 141, v. 1269. Entendiendo «que no alcanza paga a su amor»: ‘que no consigue ser correspondida’.

27 Vega Carpio 2022c, 1050, v. 70. La nota explica perfectamente la enmienda: «Frente a todas las ediciones anteriores, enmendamos el *tenían* de la *princeps*, sin duda un error por *tenía*, dado que el sujeto no puede ser otro que la *cabeza enramada* (el error debió de producirse por atracción del plural *veinte y dos puntas* y del verbo *acaban*, en el verso siguiente)».

28 Vega Carpio 2022b, 128, v. 948 (*Per*).

29 Vega Carpio 2022b, 169, v. 2038, quien anota que «todos los testimonios leen *Belisa*, aunque no es la ninfa quien se transforma, sino la criada de *Floris*».

tiranamente *edd.*);³⁰ *Nadie se conoce, de cena,* y no hay diferencia **cana A: caza Cot**;³¹ *La envidia en la nobleza,* de haber dormido **sonoro: sin oro** *edd.*);³² cambios de palabras de familias similares (*Los bandos de Sena, irme* avisar, que pagaré contado **venirme A Cer: venirme a Cot Tur**);³³ etc.

El caso de *Amor, pleito y desafío* merece mención aparte ya que la publicación de esta comedia en la *princeps* de la *Parte XXII* supone un caso extremo de errata. Como explica su editor, Presotto (2023, 313 ss.), el texto incluido en el volumen no corresponde a esa obra de Lope, sino a *Ganar amigos* de Juan Ruiz de Alarcón. Es por ello que se optó por editar el autógrafo. Esa «enmienda a la globalidad» está perfectamente legitimada puesto que el título de la obra aparecía en la petición de licencias, llevada a cabo por el propio Lope, y, por tanto, su autorización es indiscutible.

Los ejemplos aducidos son suficientes para establecer unas mínimas conclusiones.³⁴ La primera es que las partes impresas en el taller de Francisca de Medina (XXI, 1635) y María de Quiñones (XXIII, 1638) muestran una mayor calidad y esmero que la aparecida en casa de Catalina del Barrio (XXII, 1635). Sobresale especialmente la *Parte XXI*, donde la atenta labor del corrector se refleja en las numerosas correcciones en prensa. Muchas de ellas subsanan errores acaecidos durante el propio proceso de impresión, pero, a los efectos de *textus receptus* -nuestro en este caso- es significativo porque implica que un impreso testimonio único que provenga de una edición con ese tipo de control es, obviamente, más fiable que uno que no lo haya recibido.

La naturaleza de los errores es la habitual: erratas de imprenta (saltos de tipos, empastelamientos, etc., subsanados o no), saltos de igual a igual, lagunas, trivializaciones, confusiones gráficas. Y genera también los problemas más frecuentes: incongruencias sintácticas, fallos en la rima, hipometrías e hipermetrías, etc. Desde luego, el número considerable de correcciones *ope ingenii* que aún se ha demostrado necesario muestra, ante todo, la estragada transmisión de esas obras de Lope hasta nuestros días y, por supuesto, el fino olfato de los editores. Muestra también detalles curiosos si atendemos a los dos casos más llamativos aquí señalados, *Los bandos de Sena* y *Los palacios de Galiana*. Evidentemente, el punto de partida de

30 Vega Carpio 2022c, 1052, v. 115.

31 Vega Carpio 2023, 884, v. 1928.

32 Vega Carpio 2024a, 205, v. 499.

33 Vega Carpio 2022c, 1067, v. 404.

34 Para los casos de la *Parte XXIII*, menos referenciada, remito a la introducción general de Rodríguez-Gallego (2024), a las secciones de «Problemas textuales» de cada prólogo, así como al artículo de Antonucci (2025).

cualquier comedia del Fénix es su autógrafo. *Los palacios* mantiene rasgos, como la aparición de elenco al principio de cada acto, que lo acercan más a ese original que *Los bandos*, y, sin embargo, el precario estado del contenido es similar. La preservación de esos detalles que podemos remontar al autógrafo no siempre va de la mano, por tanto, de una mejor calidad textual. Las enmiendas *ope ingenii* propuestas por toda la tradición para *El caballero de Olmedo* -pieza no de testimonio único, pero sí de texto único- apenas llegan a la cuarentena,³⁵ lo cual contrasta con los más de cien lugares estragados de *Los palacios de Galiana*. Desde luego, una comparación de este tipo es reductora, pero apuntaría a lo que se ha defendido más arriba, y es que importa más la calidad del texto recibido que su transmisión por un solo testimonio.

Para obtener unas conclusiones más certeras, sería oportuno realizar un estudio de mayor amplitud, de conjunto, al menos de las comedias incluidas en *Partes*, para dilucidar qué cantidad o tanto por ciento de obras con testimonio único se incluyen en las tempranas, no controladas por el autor, cuál en las controladas y cuál en las póstumas. También convendría atender al elenco de variantes y a la circunstancia de cada pieza (materialidad, noticias de representación, etc.) para intentar establecer, si es posible, unas pautas de transmisión. Resultaría interesante, asimismo, a la luz de esos datos, dilucidar si esas piezas de testimonio único coinciden con las menos conocidas o valoradas; si se trata o no de obras de relleno o anticuadas. Las cuestiones que se plantean, en fin, parecen superar las certezas.

En cualquier caso, restituir la voluntad del autor cuando solo se dispone de un testimonio y cuando ha fallecido sin supervisar su impresión supone un reto para el editor moderno: lo son las comedias de Lope, la última novela de Cervantes o algunos textos de Garcilaso. Pero no solo porque sea único y no supervisado, sino por su propia naturaleza, material e inmaterial. En el caso del Fénix si ese testimonio conservado es un autógrafo o un apógrafo, el trabajo será más fácil que si se trata de una copia deturpada. En definitiva, la dificultadecdótica no la provoca disponer exclusivamente de un *codex unicus*, sino de su calidad como *textus receptus*.

35 F. Rico, en Vega Carpio (1999, 84-7) las explica. La tradición había aportado soluciones a unos treinta lugares estragados, a los que se añaden en esa edición unos diez castigos más.

Bibliografía

- Antonucci, F. (2025). «Respeto por el texto y enmienda *ope ingenii* en la edición de un testimonio único: el caso de *Los palacios de Galiana* (parte XXIII) de Lope de Vega». *Crēnida. Anuario De Literaturas Hispánicas*, 12, 206-30, <https://doi.org/10.21071/calh.vi12.17076>.
- Antonucci, F.; Presotto, M. (2023). «La “Vendidós parte perfeta”: historia editorial». Antonucci, F.; Presotto, M. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-44.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Boadas, S. (2018). «Alonso de Riquelme y la reescritura de *La buena guarda de Lope de Vega*». *Revista de Filología Española*, 98(1), 41-60. <https://orcid.org/0000-0001-5616-1872>.
- Boadas, S. (2024). «Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*». *Rassegna iberística*, 47(122), 271-91. <https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/001>.
- Boadas, S.; Fernández García, L. (2020). «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta». *Studia Aurea*, 14, 163-212. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaurea.406>.
- Crivellari, D.; Maggi, E. (eds) (2018). «Preliminares». Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 61-6.
- Dadson, Trevor J. (2000). «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)». Rico, F. (dir.); Escapa, P.A.; Garza, S. (eds), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 97-128.
- Eggert, P. (2009). «Document and Text: The “Life” of the Literary Work and the Capacities of Editing (1994)». *Ecdotica*, 6, 267-83. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98915>.
- Fernández García, L. (2024). «Tres autógrafos dramáticos del Siglo de Oro empleados como originales de imprenta: a propósito de Lope, Moreto y Matías de los Reyes». *Bulletin Hispanique*, 126(1), 183-208. <https://doi.org/10.4000/11xyj>.
- Fernández García, L.; Rodríguez-Gallego, F.; Valdés Gázquez, R. (2022). «La veinte y una parte verdadera: historia editorial». Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-60.
- Fernández Rodríguez, N. (ed.) (2014). «Preliminares». Fernández Rodríguez, N. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 39-45.
- Gabler, H.W. (2007). «The Primacy of the Document in Editing». *Ecdotica*, 4, 197-207. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98790>.
- Gabler, H.W. (2018). «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing». *Ecdotica*, 15, 9-36. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/99279>.
- García-Reidy, A.; Valdés Gázquez, R.; Vega García-Luengos, G. (2021). «Una nueva edición (*princeps?*) de *El castigo sin venganza*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 270-329. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.414>.
- Garza, S. (2005). *Manuscritos e imprenta* [tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Garza, S. (2012). «Imprenta manual y pruebas de imprenta». Cayuela, A. (ed.), *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 111-36.
- Gómez Moral, A. (2018). «Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos* [ca. 1637] de Matías de los Reyes». *Revista de Literatura*, 80, 385-406. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.015>.

- Harris, N. (2006). «Come riconoscere un ‘cancellans’ e vivere felici». *Ecdotica*, 3, 130-53. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98754>.
- Italia, P. (2006). «Le ‘penultime volontà dell’autore’. Considerazioni sulle edizioni d’autore del Novecento». *Ecdotica*, 3, 174-85. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98756>.
- Peña Altide, I. (2021). *El tratamiento de las cartas de Petrarca a los autores antiguos en una selección de manuscritos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Pontón, G. (2022). «Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa)». *Ecdotica*, 19, 119-33. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/107685>.
- Reeve, M.D. (2011). *Manuscripts and Methods: Essays on Editing and Transmission*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Restori, A. (1891). *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio. CC.* V. 28032 della Palatina parmense*. Livorno: Tipografia Francesco Vigo.
- Rico, F. (2005a). «*Lectio fertilior*: tra la critica testuale e l’ecdótica». *Ecdotica*, 2, 23-41. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/98686>.
- Rico, F. (2005b). *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecología del Siglo de Oro*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid.
- Rodríguez-Gallego, F. (2014). «El texto de *La corona merecida* y la intervención de Lope de Vega en su Parte XIV de comedias». *Bulletin Hispanique*, 116(2), 815-31. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3587>.
- Rodríguez-Gallego, F. (2024). «La “Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio”: historia editorial». Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1-73.
- Rossi, V. (ed.) (1942). *Francesco Petrarca: Le Familiari*, 4. Florencia: Sansoni.
- Ruiz Astiz, J. (2018). «‘Tiene poca ciencia de lo que es latín’. La prueba de imprenta como testigo del proceso editorial en el Siglo de Oro». *Bulletin Hispanique*, 120(1), 27-50. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.5292>.
- Urchueguía, C. (2011). «La autorización y la voluntad del autor». *Ecdotica*, 8, 119-29. <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7385/99119>.
- Valdés Gázquez, R. (2011), «Restaurar los textos. Los finales de *El castigo sin venganza*». Grupo PROLOPE (ed.), *Lope de Vega Carpio: El castigo sin venganza*. Barcelona: PPU, 251-315.
- Vega Carpio, L. de (1604). *El peregrino en su patria*. Sevilla: Clemente Hidalgo.
- Vega Carpio, L. de (1917). «*Los bandos de Sena*». Ed. por E. Cotarelo y Mori. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, vol. 3. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 535-73.
- Vega Carpio, L. de (1928). *El castigo sin venganza, primera edición del manuscrito autógrafo*. Ed. C. Van Dam. Noordhoff: Groningen.
- Vega Carpio, L. de (1929). *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*. Ed. por J.F. Montesinos. Madrid: Centro de Estudios Históricos. Colección Teatro Antiguo Español. Textos y Estudios 7.
- Vega Carpio, L. de (1966). «*La bella Aurora*». Ed. por M. Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega*, vol. 6. Madrid: Atlas, 213-48.
- Vega Carpio, L. de (1994). «*Los bandos de Sena*». Ed. por J. Gómez; P. Cuenca. *Comedias*, vol. 9. Madrid: Turner, 353-452.
- Vega Carpio, L. de (1998). «*El primero Benavides*». Ed. por S. Iriso. Iriso, S. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 839-1022.
- Vega Carpio, L. de (1999). *El caballero de Olmedo*. Ed. por F. Rico. Madrid: Cátedra.

- Vega Carpio, L. de (2004). *Los bandos de Sena*. Ed. por M.Á. Auladell Pérez. Centro Virtual Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-bandos-de-sena--0/html/ffff9cc1a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0.
- Vega Carpio, L. de (2005). «*La batalla del honor*». Ed. por R. Valdés Gázquez. Pineda, V.; Pontón, G. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, vol. 2. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 65-292.
- Vega Carpio, L. de (2007). «*La dama boba*». Ed. por M. Presotto. Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1293-466.
- Vega Carpio, L. de (2008). «*El príncipe despeñado*». Ed. por A. Pozo; G. Serés, G.E. Di Pastena, E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1241-390.
- Vega Carpio, L. de (2013). «*Estefanía la desdichada*». Ed. por V. Romero. Laplana, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, vol. 2. Madrid: Gredos, 627-827.
- Vega Carpio, L. de (2014a). «*El cardenal de Belén*». Ed. por N. Fernández Rodríguez. Fernández Rodríguez, N. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 845-1010.
- Vega Carpio, L. de (ed.) (2014b). «*La Arcadia*». Ed. por A.M. Porteiro Chouciño. Fernández Rodríguez, N. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, vol. 1. Madrid: Gredos, 47-230.
- Vega Carpio, L. de (2015a). «*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*». Ed. por A. García-Reidy. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-199.
- Vega Carpio, L. de (2015b). «*El cuerdo loco*». Ed. por A. Sánchez Jiménez; A.J. Sáez. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 725-909.
- Vega Carpio, L. de (2016a). «*El caballero del Sacramento*». Ed. por M. Trambaioli. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 1. Madrid: Gredos, 535-688.
- Vega Carpio, L. de (2016b). «*La buena guarda*». Ed. por S. Boadas. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 427-667.
- Vega Carpio, L. de (2016c). «*La hermosa Ester*». Ed. por J. Aragüés Aldaz. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-269.
- Vega Carpio, L. de (2018). «*El dómíne Lucas*». Ed. por M.M. García-Bermejo. Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 979-1158.
- Vega Carpio, L. de (2020a). «*Carlos Ven Francia*». Ed. por L. Capique. García-Reidy, A.; Plata, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 825-1026.
- Vega Carpio, L. de (2020b). «*El vellozino de oro*». Ed. por J.J. Rodríguez. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 511-670.
- Vega Carpio, L. de (2020c). «*La inocente sangre*». Ed. por S. Boadas; L. Fernández García. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 417-613.
- Vega Carpio, L. de (2020d). «*La limpieza no manchada*». Ed. por F. Plata. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 335-510.

- Vega Carpio, L. de (2020e). «*Primera parte de don Juan de Castro*». Ed. por A. García-Reidy. García-Reidy, A.; Plata, F. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 1-152.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «*El castigo sin venganza*». Ed. por A. García-Reidy; R. Valdés Gázquez. Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol 1. Barcelona: Gredos, 787-1016.
- Vega Carpio, L. de (2022b). «*La bella Aurora*». Ed por R. Bono. Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 69-212.
- Vega Carpio, L. de (2022c). «*Los bandos de Sena*». Ed. por D. Fernández Rodríguez; C. Monzó Ribes. Pontón, G.; Valdés Gázquez, R. (coords). *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1019-206.
- Vega Carpio, L. de (2023). *Nadie se conoce*. Ed. por A. Sánchez Jiménez. Antonucci, F.; Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 787-927.
- Vega Carpio, L. de (2024a). «*La envidia en la nobleza*». Ed. por C. López Lorenzo. Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 153-307.
- Vega Carpio, L. de (2024b). «*Los palacios de Galiana*». Ed. por F. Antonucci. Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 475-642.
- Vega Carpio, L. de (en prensa). «*La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». Ed. por S. Boadas. Boadas, S.; Fernández, L. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIV*. Barcelona: Gredos.

