

¿Un *Arte nuevo* de deshacer comedias? Sobre algunos autocomentarios en el teatro de Lope

FRÉDÉRIC SERRALTA

Institut d'Etudes Hispaniques
Université de Toulouse-Le Mirail
5 allées A. Machado
31250 Toulouse Cedex. Francia
fserr@sf.fr

RECIBIDO: MARZO DE 2010
ACEPTADO: ABRIL DE 2010

No me parece inútil iniciar este artículo con algunas aclaraciones sobre su título. Lo que designo primero con el nombre de *autocomentarios*, que ya utilicé en un trabajo anterior, son esos tan peculiares comentarios irónicos y críticos de algunos personajes de la Comedia aurisecular sobre las convenciones, los trucos y artificios repetitivos del enredo que ellos mismos están protagonizando. La crítica contemporánea los ha venido señalando desde hace ya bastante tiempo, aunque primitivamente con un enfoque demasiado restrictivo, atribuyéndolos primero exclusivamente a la figura del gracioso,¹ considerándolos luego como privativos de la comedia urbana de Calderón (Valbuena 153 y ss.), hasta que trabajos más recientes (Bergman, Pailler y Serralta) han ampliado bastante más la perspectiva. El caso es que son también muy frecuentes en la comedia lopesca, e incluso si me contentase con citar los que he podido sacar de la lectura de un largo centenar de obras del Fénix podría tener ya el interés de acrecentar el corpus general de ejemplos con vistas a una posible monografía futura. Pero la ocasión presente me ha llevado a preguntarme sobre su posible relación con los preceptos del propio Lope en su *Arte nuevo*, y a primera vista me ha parecido que estos autocomentarios muchas veces son como el envés del célebre tratado publicado hace cuatrocientos años. Si éste preconiza cómo hacer y construir las comedias, los autocomen-

tarios que en ellas se contienen, desmenuzando sus mecanismos más característicos, las desmontan, las desconstruyen y, por decirlo así, las *deshacen*. De ahí la pirueta verbal de mi título.

No se me oculta desde luego, al relacionar los preceptos del tratado canónico que es el *Arte nuevo* con las breves alusiones que pone el dramaturgo en boca de sus personajes (con frecuencia los graciosos, pero también damas y galanes), que se trata de dos registros diferentes. En el *Arte nuevo*, el autor habla en primera persona, cuando los personajes no son por supuesto la voz de Lope. Pero yo diría que, si bien no son la voz de Lope, son por lo menos una de sus voces, una voz que al salirse de la temática interna de la comedia habla para que el público se fije, aunque sea fugazmente, en el tratamiento peculiar de los aludidos mecanismos de la acción. Y como además tampoco es evidente la univocidad del tratado lopesco, no me parece ilegítima, evitando por supuesto interpretaciones y correspondencias demasiado rígidas, la comparación entre ambos planos.

Más allá, pues, del simple juego de palabras de mi título, lo que me propongo en el presente trabajo es relacionar primero algunos de estos autocomentarios con los versos correspondientes del *Arte nuevo*, y ver en qué medida a veces los confirman, y otras veces los matizan y los completan. Y después, a partir de otros autocomentarios que no remiten a referencias explícitas del *Arte nuevo* sino a prácticas lopescas frecuentes aunque no aludidas en dicho texto (que como se sabe no es un tratado exhaustivo), tratar de sorprender la “mirada” de Lope sobre algunas peculiaridades de su propio “oficio” de dramaturgo. A este doble objetivo corresponden los dos apartados diferentes en que voy a agrupar, de una manera algo enumerativa, mis reflexiones sobre algunos –no todos– de los autocomentarios apuntados durante mis lecturas de comedias del Fénix.

En mi primera parte, agruparé las citas que de cierto modo constituyen una especie de glosa, previa o posterior según los casos, de otros tantos pasajes del *Arte nuevo*. La primera no será sino una fiel ampliación de los versos en que Lope criticaba “los monstruos de apariencias llenos/adonde acude el vulgo y las mujeres/que este triste ejercicio canonizan” (*Arte nuevo*, vv. 36-38). La realiza la criada Isabel de *Al pasar del arroyo* cuando despectivamente declara:

Los amores que él profesa
comedias de vulgo son.
De éstas de grandes patrañas,
imposibles y ruído,
a quien les ha sucedido

lo que a los juegos de cañas:
que van a ver las libreas
y no lo que han de jugar. (I, 249b)

Esta crítica es frecuente, como se sabe, bajo la pluma de Lope. Menos corriente, y por lo tanto algo más significativa, es la alusión al disfraz varonil que, como dice el *Arte nuevo*, “suele/[...] agradar mucho” (vv. 282-83). En *Laura perseguida*, el secretario Otavio se enamora súbitamente de una mujer, pretendida por su Rey, sólo a partir del momento en que la ve disfrazada de paje, y así manifiesta su asombro y su inquietud:

¿Unas ligas, unas medias,
han hecho en mi pensamiento
tan espantosas tragedias? [...]
¿Que ver a Laura en tal traje
mi lealtad del cielo baje? (I, vv. 827-35)

Bien claramente está diciendo el personaje que el interés del disfraz varonil, tanto para el público interno de la comedia como para el externo, el de los corrales, reside en que permite visualizar las piernas de las actrices, siendo curioso recordar que las ligas y las medias, que hoy forman parte del atuendo erótico de la mujer, eran entonces prendas privativas del traje masculino.

A propósito ahora de uno de los versos más citados del *Arte nuevo*, “el soneto está bien en los que aguardan” (v. 308), un comentario del gracioso Marín, en *La llave de la honra*, introduce una aclaración interesante, cuando dice:

Adiós, que querrá tu ama,
con soledad de lo que ama,
componer algún soneto. (I, 452a)

Esta alusión como causa o motor de un soneto a la “soledad”, en el sentido por supuesto de la tristeza provocada por la “falta de aquella persona de cariño” (*Aut.*), confirma, si fuera preciso, que en el tratado lopesco el verbo *aguardar* no es sólo un sinónimo del actual *esperar* sino que vale algo así como ‘estar intranquilo ante algo que se imagina o se teme’,² y remite al estado de desasosiego anímico evidente en todos los personajes que se manifiestan mediante un soneto.

Sobre las relaciones en romance –“aunque”, dice el *Arte nuevo* (vv. 309-10), “en octavas lucen por extremo”– voy a citar ahora dos fragmentos de desigual interés. En el primero, sacado de *La esclava de su galán*, revela así su identidad una dama en el momento mismo del desenlace:

Es doña Elena mi nombre,
vivo en Triana; no es tiempo
de cansar con relaciones. (III, 168a)

Aparte de su insignificante valor en el diálogo interno, lo que en realidad está diciéndonos el personaje es que las relaciones no caben en la aceleración final de la intriga, y efectivamente, como todos sabemos suelen encontrarse, aunque no siempre, en las primeras escenas de una comedia, para resumir la situación anterior antes de introducir las primeras peripecias.

Se me perdonará la relativa extensión de la segunda cita que viene ahora, pero es que en mi opinión no tiene desperdicio. Casi en los primeros versos de *La noche de San Juan*, están hablando una dama, que por lo dicho antes parece que tiene algo que reprocharse, y su criada:

DOÑA LEONOR	No me podrás dar alcance sin un romance hasta el fin.
INÉS	Con achaques de latín, hablan muchos en romance.
DOÑA LEONOR	Las destemplanzas de amor no requieren consonancias.
INÉS	Si sabes mis ignorancias, lo más claro es lo mejor.
DOÑA LEONOR	¿Tengo de decir, Inés, aquello de “Escucha”?
INÉS	No, porque si te escucho yo necio advertimiento es. (I, v. 9-20)

Se trata, por supuesto, de un diálogo interno entre los dos personajes. Pero no me parecería excesivo interpretar también cada una de sus réplicas como advertencias al público o como comentarios técnicos sobre la funcionalidad del romance. Primero, ‘No te vas a enterar –no se enterará el público– de la si-

tuación sin un largo romance introductorio'. Luego, un inciso satírico de la criada sobre los ignorantes que pretenden saber latín. La dama parece después en total contradicción con el *Arte nuevo*, donde se lee exactamente que “son los tercetos para cosas graves,/y para las de amor, las redondillas” (vv. 311-12), contradicción meramente circunstancial, desde luego, y tal vez insignificante, pero que también se podría resolver y glosar diciendo que, si bien las escenas de diálogo amoroso requieren estrofas con rimas consonantes, el relato de las “destemplanzas”³ de amor no merece sino la llaneza prosódica del romance. La cual, además, conlleva una claridad expositiva que le conviene a la auto-proclamada ignorante Inés como al público, que ignora todavía la indispensable situación inicial de la comedia. Y, por fin, la breve preterición final es una burla, y al mismo tiempo una enésima utilización, de una de esas fórmulas de oralidad que son frecuentes en la Comedia como preámbulo de las relaciones en romance.

La importancia, como valor añadido al texto dramático, de la *acción* (en el sentido de la interpretación personal del actor) está claramente sugerida en el *Arte nuevo*, cuando aconseja que “los soliloquios pinte de manera/que se transforme todo el recitante/y, con mudarse a sí, mude al oyente” (vv. 274-76). Y los *autocomentarios* de Lope vuelven repetidamente sobre ello. Por ejemplo cuando un criado, en *El bobo del colegio*, le pregunta a su amo:

¿Qué te parece del brío
con que el villano fingí?
Bien ganáramos partido
los dos en una comedia. (II, 526b-527a)

En otra obra de Lope, *La noche de San Juan*, se preparan explícitamente una dama y su criada a imitar una escena típica de la comedia aurisecular, y concluye la criada Antonia, antes de escuchar una relación de su ama:

ANTONIA Di, que ya el vulgo te aclama,
 si acción a los versos das.
 Porque en muchas ocasiones
 que prevenirle pretende,
 celebra lo que no entiende
 no más de por las acciones. (II, V. 1242-61)

El último ejemplo que me propongo citar sobre este punto del arte del representante introduce además una interesante idea nueva. El personaje epónimo de *El guante de doña Blanca*, juez único de un certamen poético, pide que le den por escrito los diversos poemas que acaba de oír, explicando

Que muchas cosas, que suenan
al oído con la gracia
que muchos las representan,
descubren después mil faltas
que escritas se consideran,
que entre leer y escuchar
hay notable diferencia,
que aunque son voces entrambas
una es viva, y otra es muerta. (II, 18r-v)

Dicho sea de paso, no nos vendría mal a algunos de nosotros, pobres críticos que forzosamente no podemos trabajar sino sobre “voces muertas”, meditar algún tanto sobre estas palabras de Lope. Pero volvamos a nuestro tema, terminando esta mi primera parte con las alusiones referentes a una cuestión central en cualquier creación dramática, la de la verosimilitud. El tratado lopesco es al respecto totalmente explícito y tajante: “Guárdese de imposibles, porque es máxima/que sólo ha de imitar lo verisímil” (vv. 284-85). Los autocomentarios sobre este punto son más diversos y matizados. El primero de los dos que voy a citar ya introduce una distorsión entre los criterios de la Comedia y los que normalmente tendría que imponer el simple y cotidiano sentido común. Habla Tello, un criado de *Sin secreto no hay amor*:

Y eso de dejar los Reyes
por los Condes, es razón
de las comedias, que son
de amantes bárbaras leyes,
que claro está que es mejor
un Rey. (II, 150)

En el segundo ejemplo anunciado, el gracioso Teodoro, de *La boda entre dos maridos*, que acaba de asistir al repentino enamoramiento de su amo, lo comenta con las palabras siguientes:

Cuando yo en España oía
 comedias, vi que cansaba
 si el galán se enamoraba
 luego de aquello que vía;
 que, con saber que en dos horas
 la historia es fuerza acabar,
 un mes quisiera esperar
 el punto en que te enamoras.
 Contigo disculpo aquí
 lo que en las comedias veo. (III, 443)

Declaración que me parece lícito interpretar como un reconocimiento de la inverosimilitud de los flechazos instantáneos tan frecuentes en la Comedia aurisecular, y también, en un balanceo dialéctico, como la disculpa o justificación técnica de este imposible teatral por las exigencias materiales de duración de la intriga. Se trata además de un hermoso caso de *mise en abîme* que desde dentro de su ficción le sirve al dramaturgo, al distanciarse del mismo artificio que está utilizando, para crear, aunque parezca paradójico, un efecto de... verosimilitud.⁴ Pero de una verosimilitud que, sucintamente evocada por Lope en su *Arte nuevo*, no es, por supuesto, la de la vida real, sino la que procede del respeto consensual de las –a veces inverosímiles– convenciones dramáticas de su tiempo.

Termino así mi primera parte, en la cual he tratado de mostrar la riqueza de matices contenida en algunos autocomentarios si se les considera como otras tantas glosas del *Arte nuevo*, para dar paso a la segunda. En ella presentaré, como queda dicho en mi introducción, una corta cantidad de alusiones irónicas a prácticas teatrales que cualquier lector del teatro aurisecular reconocerá como mecánicamente frecuentes en la Comedia. Pero voy a empezar por dos citas que me parecen reveladoras de lo que se podría llamar “conciencia de oficio” por el propio Lope.

Casi al principio del tradicional romance de exposición, en *La boba para los otros y discreta para sí*, el gracioso Fabio introduce el siguiente inciso dirigido a su interlocutora: “Estáme, por Dios, atenta,/que no entender los principios/hace oscuras las materias” (I, 473b), inciso dirigido sobre todo al público y que interpreto como un claro exponente de la conciencia que tiene el dramaturgo del interés funcional de estos relatos iniciales. En el mismo registro, la comedia *Si no vieran las mujeres* contiene el breve diálogo siguiente, en-

tre Federico, un galán que esperaba noticias de su amada, y su criado Tristán, el cual acaba de contarle largamente cosas que no hacen al caso:

FEDERICO ¡Qué cansada relación
 a quien el alma tenía
 colgada de tus razones!

TRISTÁN Es retórico rodeo,
 porque con mayor deseo
 me escuches. (II, 280)

Aquí tenemos, creo yo, muy explícitamente, la justificación de esas estructuras dilatorias que con frecuencia vienen a retrasar en la tercera jornada el desenlace de no pocas comedias. Conciencia de oficio, pues, que resultará también evidente, aunque a otro nivel, en las alusiones a algunos tópicos estilísticos del lenguaje teatral. Veamos ahora algunas. En *La esclava de su galán*, evocando la crueldad de otro personaje, dice un tal don Juan a su criado:

Aquí no es justo cansarte
con pintar tigres, leones,
y otras fieras semejantes. (I, 145a)

En *La ley ejecutada*, habla un galán, imaginando la muerte de su amada, y le contesta su criado:

FEDERICO Imagino las crüeles
 manos segando las venas
 que aquel cuello de azucenas
 coronaron de claveles.

CLARÍN Dejemos ya las poesías. (III, 42a)

En *Si no vieran las mujeres* está la graciosa alusión siguiente, en boca del criado Tristán, al tópico de las “lágrimas/perlas”:

TRISTÁN Por ser cosa fría
 esto de las perlas ya,
 que aun el mar del Sur está
 cansado de las que cría,

no digo que las lloró,
 pero que lágrimas vi;
 tú ya sabrás para ti
 si fueron perlas o no. (II, 280v-281r)

Y finalmente, esta especie de preterición en la cual el criado Camacho de *La prueba de los ingenios* se niega a realizar una vez más en la Comedia la arquétipica descripción de unos hermosos caballos:⁵

El heredero de Urbino
 metió tan bellos caballos,
 que, a no ser viejo el pintallos,
 y tan trillado el camino,
 te dijera lo que ves
 tan dicho de tantos modos. (I, 281b)

Lo interesante de estos ejemplos de distanciamiento irónico ante los citados lugares comunes del lenguaje teatral es que, si bien constituyen por una parte una crítica de su utilización masiva en la Comedia, por otra parte siguen haciendo de ellos lo que yo llamaría un uso referencial que en cierto modo, para el oyente o el lector, no deja incluso de revitalizarlos.⁶

Me quedan por comentar las alusiones a dos mecanismos estructurales muy socorridos, y no sólo, por supuesto, en el teatro de Lope. El uso y abuso del paralelismo amoroso entre dueños y criados, primero, está claramente evocado, por ejemplo, en *El ausente en el lugar*, cuando afirma un gracioso: “Sabina, ya tú sabes que danzamos/los criados al son de nuestros dueños” (III, 434a), o al preguntar la sirvienta Inés, en *La noche de San Juan*: “¿Parécete novedad/que donde mira el señor/mire el criado?” (I, vv. 206-8), y más explícitamente en *La hermosa fea*, cuando se lamenta el criado Julio de no tener pareja en la comedia:

¡Quién creyera
 que no hubiera para Julio
 una Inés en esta feria!
 Mas dícneme que se cansan
 de que los amantes tengan
 criado para criada;
 y así, no hay Inés. ¡Paciencia! (III, 262a)

El último de los mecanismos irónicamente aludidos por los autocomentarios lopescos que me propongo evocar es el de la obligatoriedad casi total de las bodas finales (y, cuando no hay boda para el criado, de las opíparas rentas que le ofrecen en el desenlace). Llegando incluso a la burlesca proposición del gracioso, cuando al final no tienen pareja dos personajes masculinos, de que se casen el uno con el otro,⁷ abundan las alusiones irónicas a la mecanicidad de lo que yo llamaría esa especie de rito funcional. Citaré sólo los dos ejemplos más significativos. Al criado Nuño de *Quien más no puede*, por resolver en el desenlace varios problemas pendientes, le ofrecen sucesivamente, primero una renta de seis mil ducados (de los cuales dice: “¿Seis mil? Bueno, aceto tres,/porque esto de las promesas/es como tela quemada,/que se va en humo la seda”), y después otra de diez mil ducados, ante lo cual exclama: “¡Muchas rentas vienen juntas,/parece fin de comedia!” (III, vv. 2909-10). Y en *La cortesía de España*, Zorrilla, otro criado, proclama muy explícitamente:

Casamiento de repente
parece boda en comedia,
que en un punto se remedia
por no cansar a la gente. (iii, 368a)

En conclusión, ¿qué reflexiones generales se pueden sacar de esta tal vez demasiado larga serie de ejemplos inconexos? Lo evidente es que el distanciamiento irónico revelado por estos autocomentarios no es propio de un autor (Calderón, como se dijo antaño), ni de un período particular (el de la mecanización de la comedia, ya entrado el siglo XVII), ni del subgénero de capa y espada: en los títulos que he citado hay de todo, y la primera fecha localizable (la de *Laura perseguida*) es 1594. O sea que es una característica de toda la Comedia nueva que, una vez más, ya estaba en Lope. En cuanto a su relación con lo dicho en el *Arte nuevo*, me ha llamado la atención la frecuencia (siete veces) con que aparece, en todos los ejemplos citados desde el principio de esta comunicación, el verbo “cansar”, que expresa casi siempre, como en el último caso, la voluntad lopesca de “no cansar a la gente”. Aunque expresada aquí con signo negativo, me parece que esta voluntad no es sino otra faceta de la de “dar gusto al vulgo” que rige los preceptos del *Arte nuevo*, y corresponde a la misma y constante preocupación de Lope por la recepción de su teatro. “La gran lección del *Arte nuevo*: la importancia del público”, según la fórmula de Felipe Pedraza en una publicación reciente (63), es también la gran lección de los au-

tocomentarios dispersos en boca de tantos personajes del Fénix. Así que, en respuesta a la pregunta de mi título, terminaré diciendo que, en mi opinión, los autocomentarios lopescos no componen realmente un “arte de deshacer comedias”, sino una especie de confirmación, a veces, y otras veces de ampliación, o en ciertos casos de reactualización difusa del “arte de hacer”, con la misma dialéctica entre lo que sería teóricamente aconsejable y lo que realmente imponen las exigencias de una construcción dramática; con el mismo deseo de justificarse tanto ante los censores académicos como ante las posibles reticencias de la recepción popular... Por decirlo en pocas palabras, con el mismo Lope que breve y modestamente he tratado de resucitar, si no ante la Academia de Madrid, en esta distinguida y erudita asamblea de lopistas.

Notas

1. Véase Leavitt 1931 y 1955, Bravo Villasante y Ley. Los análisis más recientes y completos sobre el personaje del gracioso en García Lorenzo.
2. El primer sentido del verbo en *Autoridades* es “esperar por haber visto o considerado alguna cosa que le ha hecho reparar al que aguarda”.
3. “Vale también descompostura, alteración y desorden en las costumbres” (*Autoridades*).
4. Otro ejemplo del mismo procedimiento en *Quien más no puede*, I, vv. 844-50: “¿No has visto al galán que llega/por el amigo o pariente/a la dama en la comedia,/y en viéndola se enloquece?/Pues de hablar la Infanta, Nuño,/eso mismo me sucede./Perdido estoy”.
5. Descripción que el propio Lope introduce sin embargo en otras comedias suyas, como *La mayor vitoria*, *El Hamete de Toledo* y *El mayor imposible*.
6. En total contradicción con este rechazo de los viejos tópicos, citaré un caso de *El sembrar en buena tierra*, en que, acabando un criado de contar un cuentecillo tradicional, le critica un galán, diciendo: “¡Notables vejeces dices!”, y al contrario le defiende otro, afirmando: “No hay cosa vieja si es dicha/a propósito” (I, 51). Pero, como se sabe, Lope en sus comedias y tras las múltiples voces de sus personajes está lleno de contradicciones.
7. Ejemplos en *El Arenal de Sevilla*, *De cosario a cosario*, *La cortesía de España* y *Lo que pasa en una tarde*.

Obras citadas

- Bergman, Hannah E. "Autodefinition of the *comedia de capa y espada*". *Hispanófila* 1 (1974): 3-27.
- Bravo Villasante, Carmen. "La realidad de la ficción negada por el gracioso". *Revista de Filología Española* 28 (1944): 264-68.
- Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1990.
- García Lorenzo, Luciano, ed. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Colección Arte, Monografías RESAD. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005.
- Leavitt, Sturgis E. "Notes on the 'gracioso' as a dramatic critic". *Studies in Philology* 28 (1931): 847-50.
- . "The 'gracioso' takes audience into his confidence". *Bulletin of the Comediantes* 7.2 (1955): 27-29.
- Ley, Charles D. *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI- XVII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1954.
- Pailler, Claire. "El gracioso y los *guiños* de Calderón". *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. París: CNRS, 1980. 33-50.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. "El marco y las circunstancias del *Arte nuevo de hacer comedias*". Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Almagro: Festival de Teatro Clásico, 2009. 35-70.
- Serralta, Frédéric. "Autocomentarios sobre la Comedia en el teatro de Antonio de Solís". *Siglo de Oro: Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa. Vol. 2. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. 1519-27.
- Valbuena Prat, Ángel. *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Juventud, 1941.
- Vega, Lope de. *Al pasar del arroyo. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 11. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 246-82.
- . *El ausente en el lugar. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 11. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 398-438.
- . *La boba para los otros y discreta para sí. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 11. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 472-507.
- . *El bobo del colegio. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la*

- Real Academia Española*. Vol. 11. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 508-46.
- . *La boda entre dos maridos Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. BAE, vol. 247. Madrid: Atlas, 1971. 393-458.
- . *La cortesía de España. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 4. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 335-73.
- . *La esclava de su galán. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 12. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 135-68.
- . *El guante de doña Blanca. La Vega del Parnaso*. Madrid: Ara Iovis, 1993. 5r-26v.
- . *La hermosa fea. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 12. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 239-268.
- . *Laura perseguida. Comedias de Lope de Vega, Parte IV*. Ed. Silvia Iriso Ariz. T. 1. Lleida: Milenio, 2005. 37-155.
- . *La ley ejecutada, Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. BAE vol. 247. Madrid: Atlas, 1971. 7-56.
- . *La llave de la honra. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 12. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 448-75.
- . *La noche de San Juan*. Ed. Anita K. Stoll. Kassel: Reichenberger, 1988.
- . *La prueba de los ingenios. Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. BAE, vol. 246. Madrid: Atlas, 1971. 275-338.
- . *Quien más no puede*. Ed. Laura Naldini. Kassel: Reichenberger, 2001.
- . *El sembrar en buena tierra*. Colección Austral, 1415. Madrid, Espasa-Calpe. 1969.
- . *Si no vieran las mujeres. La Vega del Parnaso*. Madrid: Ara Iovis, 1993. 271v-292v.
- . *Sin secreto no hay amor. Obras de Lope de Vega: obras dramáticas, publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 11. Madrid: Tipografía de Archivos, 1916-1930. 137-70.