

EN BUSCA DEL HIJO PERDIDO: A PROPÓSITO
DE UNA COMEDIA NOVELESCA ATRIBUIDA A LOPE (II)

DANIELE CRIVELLARI (Università degli Studi di Salerno)

CITA RECOMENDADA: Daniele Crivellari, «En busca del hijo perdido: a propósito de una comedia novelesca atribuida a Lope (II)», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 363-392.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.585>>

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2025 / Fecha de aceptación: 11 de junio de 2025

RESUMEN

El presente trabajo se centra en una comedia titulada *La esclava de su hijo*, cuyo texto nos ha llegado por medio de un único testimonio manuscrito del siglo XVII. Pese a aparecer mencionada en la segunda edición de *El peregrino en su patria*, la pieza no ha sido atribuida nunca definitivamente a Lope debido a la presencia de un porcentaje insólito de romances, que Morley y Bruerton observaron en su estudio [1968:460-461]. A partir de un artículo anterior, en el que se examinaron diferentes *loci* que el único editor moderno no pudo leer, y que desvelan la presencia inequívoca de la marca autoral lopesca, en esta ocasión abordaremos más en concreto el análisis de los romances de la comedia desde distintos enfoques, con el fin de demostrar que no hay evidencias que apunten sólidamente en contra de la adscripción de esta pieza al Fénix.

PALABRAS CLAVE: *La esclava de su hijo*; Lope de Vega; romances; métrica y estructura dramática; problemas de atribución.

ABSTRACT

This study examines the play *La esclava de su hijo*, whose text survives solely through a single Seventeenth-Century manuscript. Although it is mentioned in the second edition of *El peregrino en su patria*, the play has never been definitively attributed to Lope, largely due to the high proportion of romances, as noted by Morley and Bruerton in their study [1968:460-461]. Building on a previous article in which I analyzed several *loci* that the sole modern editor was unable to decipher—and which reveal the unmistakable imprint of Lope's style—, in the present work I undertake a comprehensive analysis of the *romances* from various perspectives, aiming to demonstrate that there is no substantial evidence to challenge the attribution of the play to the Fénix.

KEYWORDS: *La esclava de su hijo*; Lope de Vega; *Romances*; Metrics and Dramatic Structure; Attribution Problems.

El punto de partida del presente artículo es un trabajo anterior en el que nos ocupamos de *La esclava de su hijo*, una comedia cuyo texto se ha transmitido únicamente a través de un manuscrito-copia del siglo xvii, y que cuenta hoy en día tan solo con una edición de inicios del xx.¹ La pieza, que varios estudiosos no dudaron en adscribir a Lope, no fue insertada nunca de manera definitiva en su corpus a raíz de algunas observaciones de Morley y Bruerton [1968:460-461], quienes detectaron un porcentaje de romances que sobrepasaba la media del período al que la obra debería pertenecer (1604-1618).² Con el objetivo de llegar a conclusiones definitivas sobre la paternidad de la comedia, en la primera parte de nuestra investigación analizamos varios términos o expresiones que el editor moderno no pudo leer, y que resultaron ser *loci* atestiguados tan solo en piezas del Fénix, que pudimos definir como «marcas de identidad estilísticas y léxicas unívocamente lopescas» (Crivellari 2025:98). Si, por un lado, quedaba así demostrada de manera incuestionable la presencia de la huella del dramaturgo en el texto, por otro lado,

1. Cfr. Crivellari [2025]. El manuscrito, con letra de la primera mitad del siglo xvii, se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma, en el volumen LXXV de la colección CC.* IV. 28033. Una descripción del tomo puede verse en Miazzi Chiari [1995] y en Cacho [2009:111-115]; también remitimos a la ficha que se encuentra en la base de datos *Manos* <<https://manos.net/manuscripts/bpp/cc-iv-28033-vol-75-ii-ff-40-93-pastor-el-soldado>>. La edición moderna corre a cargo de Cotarelo y Mori [Vega Carpio 1916]: citaremos siempre por esta edición, indicando entre paréntesis tan solo el número de página correspondiente. Téngase en cuenta, sin embargo, que en ocasiones modificamos tanto la puntuación como las lecturas, dado que el polígrafo no tuvo a la vista el testimonio antiguo a la hora de editar el texto, como pudimos demostrar en el trabajo mencionado al comienzo de esta nota. Señalamos, asimismo, que tenemos en preparación una edición crítica de la comedia.

2. Los estudiosos que apoyaron la autoría lopesca son Restori [1891:30], quien por primera vez dio a conocer el manuscrito parmesano; Cotarelo y Mori [1916:viii], en el prólogo a su edición de la pieza; y, sucesivamente, Rennert [1919], Hämel [1925] y Templin [1934], en sendos trabajos. Morley y Bruerton, en cambio, llegaron a la conclusión de que «tal y como se conserva, esta comedia no es de Lope» [1968:461], e incluyeron finalmente *La esclava de su hijo* en el listado de «textos que no son de Lope» [1968:607]. Nuestra propuesta de una horquilla temporal que va de 1604 a 1618 es el resultado de la observación de varios elementos: en primer lugar, la ausencia del título de la pieza en el listado de la primera edición de *El peregrino en su patria* y su aparición en la segunda (p. 128). En segundo lugar, el hecho de que prácticamente todos los lugares paralelos exclusivos estudiados en nuestro trabajo anterior (Crivellari 2025) se encuentran en comedias que se sitúan en el mismo período. En último lugar, el respaldo de la estilometría, que colocaría la pieza alrededor de 1616, como demuestra Vega García-Luengos [2023:495]. Morley y Bruerton afirmaron que «con la excepción de los rom[ances], la comedia hubiese podido ser de 1616-1618» [1968:461].

faltaba por tratar el asunto relativo a la cuantiosa presencia del romance, que constituye el 57,1 % del total de los versos.³

En tiempos recientes, tras someter la obra a la prueba del análisis estilométrico, Germán Vega García-Luengos llegó a la conclusión de que las afinidades con los usos léxicos de Lope quedaban corroboradas de manera incontrovertible, puesto que son del Fénix dieciocho de las veinte comedias más cercanas a *La esclava de su hijo*.⁴ Además,

a pesar de que haya podido intervenir una mano diferente a la suya para convertir en romance versos que previamente se habían escrito en otras estrofas, estas supuestas manipulaciones no han rebajado la marca autoral; ni siquiera han logrado que la fecha media de las comedias más próximas, 1616, no esté lejos de la publicación de la segunda lista del *Peregrino*. (Vega García-Luengos 2023:495)

A partir de estas consideraciones, en nuestro trabajo anterior anunciamos que realizaríamos un estudio detenido del romance en la obra, enfocando el análisis desde tres puntos de vista complementarios: en primer lugar, analizando el léxico de los fragmentos en romance de la comedia, ya que este desvela *loci paralleli* y empleos parecidos en otros textos dramáticos del Fénix, demostrando la vigencia de ciertos usos del octosílabo asonantado en los versos pares como marca propiamente lopesca. En segundo lugar, observando el empleo del romance en *La esclava de su hijo* en comparación con otra pieza anterior, *El hijo Venturoso*, que está basada parcialmente en el mismo argumento. En tercer lugar, proponiendo una segmentación de la obra, con el objetivo de averiguar si su construcción y sus equilibrios estróficos

3. Detallamos a continuación los porcentajes de las distintas estrofas: romance, 1540 vv. (57,1 %); redondillas, 972 vv. (36,1 %); décimas, 60 vv. (2,2 %); silva 3.º, 57 vv. (2,1 %); endecasílabos sueltos con pareados, 34 vv. (1,3 %); sonetos, 28 vv. (1,1 %); canción, 4 vv. (0,1 %). Como observaron los mismos Morley y Bruerton [1968:460], todas las estrofas menos el romance son coherentes con el período 1604-1618.

4. Hay una pieza no lopesca —*La casa del tahúr* de Mira de Amescua— que ocupa el vigésimo puesto, mientras que otra, *Palmerín de Oliva*, habría sido escrita en colaboración entre Lope y Pérez de Montalbán, según indica Vega García-Luengos [2023:530-532]. Para el informe estilométrico completo de *La esclava de su hijo* remitimos también a Vega García-Luengos [2023:495-496], añadiendo un dato que no puede dejar de llamar la atención: de las 86 comedias que Morley y Bruerton insertaron en la tabla de textos «que no son de Lope» [1968:607], tan solo tres resultan atribuibles al Fénix desde la estilometría, como apunta Vega García-Luengos en un trabajo anterior [2021:106]; signo de que estas piezas (una de las cuales es, precisamente, la que aquí nos ocupa), presentan rasgos léxicos que conducen de manera inequívoca a la pluma lopesca.

son coherentes con el *modus componendi* de Lope. Empezando por esta última cuestión, proporcionaremos como punto de partida un esquema de las estrofas que se alternan a lo largo de las tres jornadas de la comedia:⁵

Acto I	Acto II	Acto III
I.1a canción I.1b redondillas I.1c romance a-a I.1d redondillas	II.1 romance e-a II.2 redondillas	III.1a redondillas III.1b romance a-e III.1c redondillas
I.2a romance e-a I.2b redondillas	II.3a romance -a II.3b endec. sueltos c/par. II.3c redondillas II.3d romance e-o II.3e silva 3.º	III.2a romance e-a III.2b soneto III.2c romance e-a
I.3a romance e-a I.3b décimas I.3c romance o-a	II.4 romance a-a	III.3a redondillas III.3b soneto III.3c redondillas III.3d romance a-a

Como puede verse, la distribución de las microsecuencias en romance resulta homogénea con respecto a las demás formas estróficas; el total de este metro en los tres actos no presenta desequilibrios evidentes (412 versos en el primer acto, 516 en el segundo y 612 en el tercero), mostrando una ligera tendencia a aumentar conforme avanza la obra.⁶ Nótese, además, que en los cuadros polimétricos los fragmentos en romance pueden ser tanto formas englobadas (como en el caso de I.1c, o III.1b) como englobadoras (por ejemplo, I.3a y I.3c, aunque con variación en la asonancia, o III.2a y III.2c): se trata de un rasgo estructural muy común en Lope, atestiguado en múltiples comedias a lo largo de toda su producción. Añádase que el número de pasajes en romance no difiere del que se encuentra en otras piezas escritas en el

5. Indicamos el acto a través del número romano, mientras que la cifra arábica remite al cuadro, entendido como el que se produce cuando hay un momento de tablado vacío, un cambio de lugar, un corte temporal, un cambio en el decorado y en la versificación, aunque estos elementos no siempre están presentes todos a la vez. Las letras minúsculas, en cambio, indican las microsecuencias. Sobre los conceptos de «cuadro» y «microsecuencia» —así como el de «forma englobada», al que aludiremos a continuación— remitimos a Crivellari [2013:1-18] y a la bibliografía allí citada.

6. Es una tendencia que se observa en otras obras lopescas del mismo período. Por poner algunos casos concretos y fechables con seguridad, piénsese en *La batalla del honor*, de 1608, donde los versos en romance son 76 (acto I), 96 (acto II) y 308 (acto III); *La doncella Teodor*, de 1608-1610, con 204 (acto I), 284 (acto II) y 522 (acto III); *La discordia en los casados*, de 1611, con 144 (acto I), 266 (acto II) y 290 (acto III); o *La dama boba*, de 1613, con 254 (acto I), 306 (acto II) y 438 (acto III).

período al que pertenecería *La esclava de su hijo* (1604-1618); si aquí los fragmentos son cuatro en cada acto (aunque en el tercero serían tres, de considerar que III.2a y III.2c engloban un soneto, como se ha dicho), son muchos los ejemplos que pueden traerse a colación de textos que, en los mismos años, poseen una cantidad parecida: ciñéndonos tan solo a las comedias de las que se conserva un manuscrito autógrafo, mencionaremos *La doncella Teodor* (1608-1610), que tiene respectivamente 1, 4 y 5; *La discordia en los casados* (1611), con 3 en cada jornada; *El galán de la Membrilla* (1615), con 4, 4 y 3; o *Santiago el Verde* (1615), con 2, 5 y 3.⁷

Por lo que se refiere a las asonancias, son seis las que se alternan en la obra (a-a, e-a, o-a, -a, e-o, a-e): el dato es congruente con el *usus* lopesco, como confirman Morley y Bruerton [1968:125]: «Lope usó 19 diferentes asonancias en rom[ance] en el curso de su carrera ... sin pasar de 8 en ninguna comedia». También las vocales empleadas, con una preponderancia de los tipos e-a (5 ocurrencias) y a-a (3 ocurrencias), concuerdan con las costumbres del Fénix; acudiendo, una vez más, a los estudiosos estadounidenses: «desde el principio hasta el fin Lope usó preferentemente la a-a y e-a» [1968:125]. Como es obvio, las asonancias más frecuentes pueden estar ligadas al nombre de los protagonistas o a palabras clave: en el caso específico, inciden sin duda el nombre de Celia (para la asonancia e-a), la figura femenina en torno a la que gira toda la trama, y el término «esclava» (para la asonancia a-a), mencionado ya en el título. Por poner unos ejemplos que nos parecen paradigmáticos, nótese que en la microsecuencia III.2c —que, como veremos, reviste una especial importancia en el desarrollo de la acción dramática—, en e-a, el nombre de la dama se repite hasta cuatro veces en posición de asonancia. Análogamente, en la secuencia que finaliza la obra (III.3d, en a-a), la palabra «esclava» recurre en tres ocasiones.

Otro aspecto que cabe someter a análisis es el relativo a la presencia de rimas consonantes en los versos pares de los romances: se trata de un rasgo poético que «Lope was relatively careful to avoid» (Arjona 1962:7) y que, en altos porcentajes, constituye una prueba en contra de la posible adscripción al Fénix.⁸ En su trabajo, Arjona

7. La segmentación de estas piezas puede verse en Crivellari [2013:207-219, 256-259, 286-301 y 302-311]. El dato tampoco va en contra de lo que observan Morley y Bruerton, según los cuales, en el período 1609-1618, los pasajes en romance «varían de 3 a 14» [1968:123]. Además, como se ve en la tabla propuesta por los mismos estudiosos [1968:643], hay casos muy parecidos a *La esclava de su hijo*: *El mayor imposible*, de 1615, con 10 pasajes; *La portuguesa y dicha del forastero*, de 1615-1616, con 12; y *La limpieza no manchada*, de 1618, con 14.

8. Debemos a la enorme sabiduría y generosidad de Daniel Fernández Rodríguez las observacio-

[1962:23] analizó *La esclava de su hijo* basándose en la edición de Cotarelo y Mori y pudo detectar 19 casos, por un total del 2,5 % sobre un conjunto de 1540 versos en romance. A la luz de las lecturas del manuscrito parmesano, en realidad, los casos ascienden a 21, lo cual hace aumentar el porcentaje hasta un 2,72 %: se trata de una cantidad relativamente elevada, aunque no faltan ejemplos análogos dentro de la horquilla temporal propuesta para nuestra comedia (*La desdichada Estefanía*, de 1604, con 2,2 %; *El galán de la Membrilla*, de 1615, con 2,05 %; y *Lo que pasa en una tarde*, de 1617, con 2,6 %), y sin contar el caso excepcional de *El caballero del Sacramento*, de 1610, que alcanza un pico de 4,85 %, según señala Fernández Rodríguez [2020:249].⁹

Volviendo a la consideración del romance desde una perspectiva cuantitativa, es innegable que el porcentaje de esta estrofa resulta insólito (57,1 %), no solo en el segmento cronológico considerado, sino en toda la producción del Fénix: según los estudiosos norteamericanos, no hay ninguna pieza que tenga un número igual de romances, acercándose a esta cantidad tan solo *La noche de San Juan* (de 1631), con un 51,7 %, y *Las bizarrías de Belisa* (de 1634), con un 55 % (Morley y Bruerton 1968:461). Dicho esto, sin embargo, también es fundamental destacar que no faltan oscilaciones, a veces considerables, en el uso que el dramaturgo hace de las distintas formas métricas.¹⁰ Por lo que concierne al romance, frente a casos como el de *La villana de Getafe*, que apenas cuenta con un 15,5 % sobre el total y puede fecharse hacia 1613-1614, hay otros, como el de *Virtud, pobreza y mujer*, que se compuso escasos años después, en 1616, y que tiene casi el triple, esto es, 40,6 %.¹¹ A esto

nes que desarrollamos acerca de este aspecto específico, así como de las cuestiones ortológicas a las que se aludirá más adelante. Sobre las rimas consonantes en los romances teatrales del Fénix es imprescindible la consulta del trabajo de este refinado estudioso (Fernández Rodríguez 2020).

9. Detallamos a continuación los casos, indicando siempre la microsecuencia: causa / Lausa + ama / ama (I.1c); dichosas / dudosas + agora / dora (I.3c); ovejas / dejas (II.1); sombrero / caballero + bello / camello (II.3d); honrada / desdichada + regalalla / trocalla (II.4); partes / partes + trate / dilate + nombralle / dalle (III.1b); celera / fiera + bella / ella + perlas / perlas + perdiera / fuera (III.2a); presencia / insolencia + tuviera / fuera (III.2c); dama / llama + espada / helada + esclava / acaba (III.3d).

10. Es algo que los mismos Morley y Bruerton aclararon en repetidas ocasiones: «el rom[ance] en 1588-1603 muestra una tendencia a aumentar constantemente, pero no sin excepciones e inconsistencias aparentes, sin las que Lope no sería Lope»; «Hasta 1612 aproximadamente Lope mostró una gran diversidad en los porcentajes de rom[ance]»; y «Un deseo de variedad es la característica más notable de esa época. Por esta razón nuestros datos para ese período tienen que usarse con precaución» [1968:118 y 120-121].

11. Para la datación de estas dos comedias remitimos a las ediciones a cargo de Cortijo y Treviño Salazar (en Vega Carpio 2015c, pp. 241-242) y Fernández Rodríguez (en Vega Carpio 2021b, pp. 357-365), respectivamente.

podría añadirse que una pieza un poco posterior, *El Marqués de las Navas*, de 1624, puede llegar hasta un 46,5 %, conviviendo con comedias como *Querer la propia desdicha*, de 1619, donde el porcentaje de romances es casi la mitad, 25,6 %.

Las oscilaciones entre cantidades se observan, cómo no, en todas las estrofas y en todos los períodos: por lo que atañe a las redondillas, por ejemplo, una pieza como *El ganso de oro*, fechable entre 1588 y 1595, tiene un 15,5 % sobre el total y coexiste con *El hijo Venturoso*, del mismo período, que, en cambio, llega hasta un 97,9 %.¹² La referencia a esta última comedia no es baladí; en primer lugar, porque se trata de un caso excepcional en lo que a la versificación se refiere: solo hay otro caso similar, el de *La ingratitud vengada* (98,2 % de redondillas y 1,8 % de endecasílabos sueltos), que Morley y Bruerton sitúan en el mismo abanico temporal (1590-1595, «posiblemente 1585-1595?» [1968:247]), a pesar de sus equilibrios estróficos anómalos y de unos datos que no acaban de encajar con el resto de la producción del Fénix.¹³ En ambos casos, las singularidades métricas no son óbice para que los dos estudiosos aseveren la autoría lopesca, ni por ello avanzan la hipótesis de que los textos hayan podido sufrir unos retoques ajenos, tal y como lo hacen, en cambio, para *La esclava de su hijo*.¹⁴

En segundo lugar, la valoración de la estructura métrico-estrófica de *El hijo Venturoso* es relevante en la medida en que esta pieza representa el hipotexto de *La esclava de su hijo*: ambas obras, de hecho, desarrollan parcialmente el argumento de una *novella* (la primera de la «Deca» I) de *Gli Ecatommiti*, de Giovan Battista Giraldi Cinzio.¹⁵ No es este el lugar para volver sobre el proceso de doble reescritura al que el Fénix somete el texto giraldiano:¹⁶ aquí será suficiente recordar que,

12. En realidad, el *terminus post quem* para *El hijo Venturoso* debe fijarse en 1590, como ha podido demostrar Resta [2023:6-7].

13. Cfr. «Ninguno de los pocos datos conocidos nos proporciona fechas seguras» y «Tenemos ... 29 comedias fechables entre 1598 y 1603. Solo 2 de ellas tienen más del 90 % de red[ondillas]» (Morley y Bruerton 1968:246). Según la editora moderna de la pieza, esta «fue compuesta a finales de la década de los ochenta» (*La ingratitud vengada*, p. 915). Por lo que atañe a *El príncipe melancólico*, que tiene una composición análoga (99,6 % redondillas; 0,4 % soneto), y que también estudian los dos críticos norteamericanos [1968:254], su adscripción al corpus lopesco ha sido descartada definitivamente por Vega García-Luengos [2021:96-97].

14. Considérese otro dato: *El hijo Venturoso* es la única comedia lopesca conocida con un total del 100 % de versos españoles: un *unicum* dentro de la producción del Fénix.

15. A su vez, la *novella* tiene un antecedente claro en el cuento V,7 del *Decameron* de Boccaccio, como señala Villari (en su edición de *Gli Ecatommiti*, I, p. 241).

16. Sobre estas relaciones intertextuales pueden verse los estudios de Hämel [1925], Templin [1934] y, sobre todo, Resta [2023].

como en otros casos conocidos y estudiados, Lope se basó en el texto del escritor ferrarés para componer la primera comedia y, años después, volvió sobre la misma *fabula*, dando a la luz la segunda en un proceso en el que se mezclan mecanismos reescriturales y de autorefundición.¹⁷ En *El hijo Venturoso*, amén de las redondillas (3506 vv. sobre un total de 3582), los restantes 76 versos son un romance que se encuentra en el tercer acto, hacia el desenlace de la obra. Desde el punto de vista de la acción, esta microsecuencia escenifica el momento culminante de toda la pieza, ya que es allí cuando Clara le desvela al protagonista que ella es su madre, dando pie a la agnición y al consiguiente final feliz. No puede ser casual (y, por ello, es relevante) que, frente a un *cursus* métrico que no se aleja nunca de las redondillas, en esta obra el Fénix decida caracterizar por medio del romance el punto álgido de la trama.¹⁸ Dada la relación evidente que liga *El hijo Venturoso* a *La esclava de su hijo*, es asimismo significativo que también en esta última comedia la escena de la agnición se desarrolle en romance (microsecuencia III.2c del esquema propuesto arriba): de manera paralela (y muy parecida) a lo observado para *El hijo Venturoso*, el personaje femenino, Celia, le descubre a Lisardo las circunstancias de su nacimiento, favoreciendo el desenlace con el reconocimiento de la identidad del protagonista y el enlace matrimonial de sus padres. La presencia del romance en este punto de *La esclava de su hijo*, en definitiva, no resulta extraña; al contrario, bien puede explicarse en virtud de la centralidad (tanto estrófica como argumental) que esta forma métrica había tenido en la comedia que constituye su fuente directa.¹⁹

Más allá de las consideraciones de carácter cuantitativo y estructural, y amén del parecido entre *La esclava de su hijo* y sus hipotextos, hay otros indicios concre-

17. Es lo que ocurre también con *El ruiseñor de Sevilla* y *No son todos ruiseñores*, por un lado, y *La mayor vitoria* y *¡Si no vieran las mujeres!*, por el otro; sobre estas reescrituras remitimos a los estudios de García Aguilar [2025] y Restá [2025], respectivamente.

18. Es algo que Morley y Bruerton comentaban de la siguiente manera: «Ninguna de las comedias entre 1588 y 1595 muestran diálogo. *El hijo Venturoso* (1588-1595) tiene su pasaje de rom[ances] en el acto III dividido en dos m[onólogo]s n[arrativo]s en la misma asonancia. Esta puede ser la cuña introductora del diálogo; pero, de todos modos, es el único caso en el período de un cambio de interlocutor dentro del mismo pasaje de rom[ance]» [1968:121].

19. La evolución entre las dos piezas a nivel métrico ya había sido observada por Hämel [1925:50]: «Ein Vergleich des *Hijo Venturoso* mit der *Esclava de su hijo* zeigt in bezug auf das Versmass deutlich die charakteristischen Eigenheiten Lopes in zwei Perioden seiner Entwicklung. Die ältere comedia ist fast ganz in Redondillen abgefasst, nur bei 76 von 3607 Versen kommt die Romanzenstrophe zur Verwendung. Das jüngere Stück, das auch tausend Verse weniger zählt (2689), weist mehr Abwechslung im Gebrauch der Metren auf».

tos que refuerzan la idea de que los fragmentos en romance de la pieza podrían ser auténticamente lopescos. En el artículo que constituye la primera parte de este trabajo observamos la presencia de algunos términos que el editor moderno no había podido leer, y que resultaron ser *loci* atestiguados únicamente en obras del Fénix. Ahora bien, algunos de esos vocablos se encuentran en las microsecuencias en romance y, lo que es más llamativo, en posición de asonancia, lo cual parecería indicar una explícita intención autoral. Con el propósito de aclarar este concepto, vamos a mencionar a continuación algunos ejemplos; considérese, ante todo, la siguiente intervención del gracioso Garbín: «Una mujer con melindres / váyase a un torno, o sentada / sobre seis cojines diga: / “Sasté, bícaro y niranja”» (162).²⁰ El último verso constituye una parodia de lo que diría una dama melindrosa pidiendo algo para beber y comer (‘Vuestra Merced, búcaro y naranja’); se trata, como pudimos averiguar, de una deformación burlesca atestiguada exclusivamente en dos piezas de Lope, *La francesilla* y *Los locos de Valencia* (Crivellari 2025:95-98).²¹ En *La esclava de su hijo*, además, el neologismo «niranja» se encuentra en posición de asonancia (en a-a; microsecuencia I.1c): de aceptar la hipótesis según la cual el texto de la comedia habría sido sometido a unas modificaciones que habrían transformado otras estrofas en romance,²² cabría admitir que el autor de la refundición habría mantenido inalterado este juego de palabras (así como todo el sentido del pasaje, que de otra manera habría perdido su gracia); lo cual no es imposible, claro está, pero es poco lógico y, por así decirlo, poco económico desde el punto de vista filológico, a falta de otras señales que lo confirmen.

A unas conclusiones análogas se llega a la hora de analizar otro fragmento, en el que también aparece un neologismo burlesco: «SILVIA Garbín, / gente viene. GARBÍN Desenfedro / de la negra galería / la que puse al lado izquierdo» (178). El verbo «desenfedro» es un sinónimo cómico de «desenvaino», referido al acto de extraer la espada («la que puse al lado izquierdo») de la funda (la «negra galería»), y está cons-

20. El último verso está ausente en la edición moderna, dado que Cotarelo y Mori no pudo leerlo, como él mismo aclara en una nota.

21. Hemos consultado siempre, para nuestras búsquedas, los siguientes corpus y bases de datos: *Artelope*, *CORDE* (*Corpus Diacrónico del Español*), *NTLLE* (*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*), *TDHLE* (*Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*), *TESO* (*Teatro Español del Siglo de Oro*), *TEXORO* (*Textos del Siglo de Oro*), el fichero general del *Diccionario histórico de la lengua española* de la RAE y la sección «Libros» del buscador de Google.

22. En palabras de Morley y Bruerton [1968:461]: «400 versos, probablemente de oct[avas], tercetos y liras, han debido cambiarse en rom[ance] en una fecha posterior».

truido a partir del sustantivo «fodro», que significa «vaina» y deriva del italiano «fodero».²³ Otra vez, el término puede considerarse como una marca lopesca, dado que no aparece en ninguna obra áurea sino en otra pieza suya (eso sí, con una pequeña variante: «desenfodro»), *La prueba de los ingenios*, con la misma acepción y en un mismo contexto burlesco.²⁴ También en este caso, en *La esclava de su hijo*, el vocablo se encuentra en posición final del verso y se ajusta a la asonancia en e-o del romance (microsecuencia II.3d). A estos ejemplos ya mencionados en nuestro trabajo anterior pueden añadirse unos nuevos; otro lugar en el que Cotarelo no leyó correctamente la lección del manuscrito parmesano es el siguiente:

SILVIA	¿No habla Vuesa Merced? ¿Por qué viene de la guerra con las armas destrozadas? ¿Es suya la mochillera?
GARBÍN	Habla con tiento, que soy otro de aquel que en las eras iba quebrantando espigas con las portátiles piedras. A los ministros de Marte, cuando vienen de la guerra, se debe respequeteo. (184) ²⁵

La criada Silvia, celosa de ver al gracioso Garbín acompañado de la protagonista, concluye su intervención preguntando por ella a través de un término («mochillera») pronunciado con una intención a todas luces despectiva. Si bien es cierto que el vocablo «mochillero» (o «mochilero», o «mochiller») está registrado en algunas obras lexicográficas de la época (el *Diccionario de Autoridades*, por ejemplo), obsér-

23. Como explica Covarrubias (s.v. «aforrar»), en italiano «fodero ... vale la vaina de la espada».

24. «Yo soy el marqués don Lucas, / y si la linterna deajo, / la tajante desenfodro / y la capa me revuelvo, / los bigotes me levanto / y pillo cólera, puedo / hacer pasar sus narices / de esotra parte del huerto». Citamos por la *princeps* (Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1617, f. 17r), puesto que ninguna de las ediciones modernas transcribe el término «desenfodro», modificándolo en «desensordo». Nos hemos basado en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura R/13860).

25. Aquí también, el editor moderno no pudo leer el último verso de esta tirada, y otra vez el término «respequeteo» conduce a un lugar paralelo lopesco (*El ausente en el lugar*, pieza fechable en torno a 1606 y recogida por el mismo Fénix en la Parte IX), como ya señalamos (Crivellari 2025:92-93).

vese que la variante femenina se encuentra atestiguada tan solo en otro texto áureo.²⁶ Se trata de una comedia del Fénix, *¿De cuándo acá nos vino?*, en la que este término se emplea en un contexto análogo (un diálogo entre dos criados con tintes irónicos): «LOPE No, Lucía, el camarada / te ha levantado los cascós. / Tú le llevarás los frascos, / tú irás en esta jornada / sirviendo de mochillera. / LUCÍA ¿Estás loco?» (Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, vv. 1947-1952). Una vez más, no puede dejar de observarse que en *La esclava de su hijo* la palabra «mochillera», atestiguada tan solo en estas dos piezas lopescas, se halla en posición par del romance en e-a de la microsecuencia (III.2a).²⁷

Pero hay más. Analizando detenidamente el texto de nuestra comedia, observamos otros lugares que apuntan hacia una paternidad segura de Lope en lo que a algunos fragmentos en romance se refiere. Véase el siguiente pasaje, en el que Garbín intenta calmar los celos que Jacinta ha sentido al ver al protagonista, Lisardo, con otra mujer (quien es, en realidad, su madre):

GARBÍN	Todo, en efeto, señora, ha sido de tu belleza acordarse, y cuanto ves de esta mujer es quimera, y es esclava al fin.
JACINTA	Garbín, basta que alcagüete seas.
	[Vase]
GARBÍN	Cerró la plana. ¡Por Dios, que de Gazpirria ni Fedra no se cuenta tal crueldad! (185)

El comentario burlesco del gracioso con el que se hace referencia a la reacción airada de la mujer remite a dos figuras, Gazpirria y Fedra, mencionadas como el paradigma de la crueldad. Compárese este fragmento con otro, extraído de *El poder vencido y amor premiado*, pieza que Lope incluyó en la Parte X de sus comedias;

26. Cfr. el *Diccionario de Autoridades*: «El que sirve en el ejército llevando las mochilas, de cuyo nombre se forma. Dícese frecuentemente mochiller». Nótese, además, que Cotarelo y Mori transcribe aquí «mochilera», pero en el manuscrito se lee claramente «mochillera».

27. También *¿De cuándo acá nos vino?*, además, se coloca en un período (1613-1614) coherente con la fecha de composición posible de *La esclava de su hijo*.

aquí también, el tema en torno al que gira el diálogo son los celos que la dama Celia siente al pensar que su prometido, el Conde, se casará con otra mujer.

CELIA	¿Ya mi voz, Conde, te enfada?
CONDE	Ya, Celia, que estás casada, ¿qué es lo que quieres de mí?
CELIA	Pues, Conde, si tú te vas hoy a casar con Estela, ¿qué he de hacer, sino vengarme?
CONDE	¡Qué buena disculpa!
CELIA	Honesta; porque herir entre dos filos es de amor la mejor treta.
CONDE	Colín, ¿no escuchas?
COLÍN	Por Dios, que no se cuenta de Fedra, de Pasifía, de Gazpirria, tan gran crueldad. (Lope de Vega, <i>El poder vencido y amor premiado</i> , vv. 1010-1022)

Como puede verse, el comentario del criado del Conde, Colín, coincide casi literalmente con las palabras de Garbín citadas arriba: se repiten los sintagmas «Por Dios», «no se cuenta» y «tal / tan ... crueldad», así como los nombres de Gazpirria y de Fedra.²⁸ Además, de cara a nuestro análisis, es interesante observar que, en ambos casos, los fragmentos se desarrollan en un romance en e-a, siendo el nombre «Fedra» uno de los términos que marcan la asonancia.²⁹ Como es evidente, sería cuando menos inverosímil pensar que el texto de esta microsecuencia en romance,

28. Sobre estas dos figuras, cfr. las palabras del editor de la pieza, Jorge Checa: «en la mitología griega, Fedra era hija de Pasífae y de Minos; preñada de Teseo, hijo de Hipólito, y rechazada por aquél, sus falsas acusaciones la condujeron a la desgracia hasta que finalmente se suicidó. ... En cuanto a Gazpirria, no existe que yo sepa ninguna figura mitológica que se llame así o de manera aproximada» (Checa 2010:1710). «Gazpirria» aparece como nombre propio en otra comedia lopesca, *Los españoles en Flandes*: «¿No soy el más estimado / de mi capitán Rüiz, / porque a mosiur de Gazpirria / le corté media cerviz?» (Lope de Vega, *Los españoles en Flandes*, vv. 1645-1648).

29. Asimismo, añadiremos que la datación propuesta por Morley y Bruerton para *El poder vencido* es «1610-1615 (probablemente 1614)» [1968:377]; una vez más, estos lugares paralelos demuestran que Lope empleó repetidamente algunos términos en un período circunscrito de años, lo que refuerza la colocación cronológica de *La esclava de su hijo* en la horquilla temporal propuesta.

en *La esclava de su hijo* (III.2a), fuera el resultado de una reescritura ajena, y no fuera, al contrario, fruto de la pluma del Fénix, teniendo un parecido tan meridiano.

De manera análoga, hay otro verso que constituye una señal clara en este sentido: se trata del octosílabo «color carne de doncella», que Garbín pronuncia en el primer acto, en el ámbito de un comentario irónico sobre el color de una cinta que Silvia le ha regalado como prenda de amor («¿Para qué me ha dado a mí / color carne de doncella? / ¿No había verde o pajizo?»; 168). El verso, que se encuentra en posición de asonancia del romance en e-a (microsecuencia I.3a), aparece en otras dos ocasiones poco antes, en la microsecuencia I.1d, que se desarrolla en redondillas:

SILVIA	Toma aquesta cinta bella, color carne de doncella.
GARBÍN	¡Demonios sois las mujeres! ¿Carne de doncella a mí? Mas como a engañarme vienes por darme lo que no tienes, me favoreces así. [...] Allá vo, prado apacible, que me ha dado Silvia bella color carne de doncella, que es el mayor imposible. (166) ³⁰

El verso «color carne de doncella», pues, se repite por tres veces en dos microsecuencias no contiguas, adaptándose tanto a las redondillas como al romance y produciendo una correspondencia textual interna evidentísima. El hecho de que el gracioso vuelva a emplear esta referencia en I.3a abogarí, junto con los demás

30. La exclamación con la que se abre esta intervención del gracioso no aparece en la edición moderna, dado que Cotarelo y Mori no consiguió descifrarla. Como ya indicamos (Crivellari 2025:90-91), se trata de un octosílabo que aparece en seis piezas lopescas de paternidad segura (*La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*, *El Arenal de Sevilla*, *Los Prados de León*, *La discreta enamorada*, *La prueba de los amigos* y *La discordia en los casados*), y que prueban que el Fénix recurrió de manera frecuente a un verso construido así, casi siempre en ámbito cómico y pronunciado por un criado. Las comedias, además, pueden fecharse todas entre 1603 y 1611, esto es, en un lapso temporal congruente con la datación de *La esclava de su hijo*. A propósito del último verso aquí transcrito («que es el mayor imposible»), Rennert observaba que «recalls the title of Lope's play *El mayor imposible*, written in 1614» [1919:442].

datos observados hasta ahora, por la paternidad lopesca de todo el segmento, dado que es lógico suponer que fue el mismo dramaturgo quien utilizó repetidamente el octosílabo, con el objetivo de otorgar coherencia al texto. Esta hipótesis cobra aún mayor fuerza a la luz de otro aspecto: «color carne de doncella» es un verso que constituye una constante en la producción del Fénix de estos años. Se encuentra, por ejemplo, en *Pastores de Belén* (1612), donde el personaje de Niseida declara que vestirá a Cristo de «color de malva, que es un morado claro, que llaman por otro nombre *carne de doncella*, pues a nadie le viene, ni puede venir, como a este soldado niño, que tantas faltas nuestras ha soldado, pues la carne que tiene es de doncella, antes, entonces y después y para siempre» (Lope de Vega, *Pastores de Belén*, p. 438). Pocos años después, Lope insertará en los *Triunfos divinos* el romance titulado «El soldado vestido», que vuelve sobre el tema del traje de Jesús, y en el que pueden leerse los siguientes versos: «Desnudo está vuestro hijo, / Virgen, al fin de la guerra; / vestidle, que es compasión / que roto y pobre se vea». / «Ya le vestí —le responde / la pura angélica Reina— / del paño de mis entrañas, / color carne de doncella»» (Lope de Vega, *Triunfos divinos*, f. 91v).³¹ También este romance, como se habrá notado, está asonantado en e-a, exactamente como el de *La esclava de su hijo*.

Todos los ejemplos que hemos traído a colación demuestran, más allá de toda duda razonable, que las cuatro microsecuencias en romance analizadas (I.1c, I.3a, II.3d y III.2a) no presentan signos explícitos de alteración y, por tanto, deben adscribirse a la pluma de Lope.³² Téngase en cuenta, además, que hay otros lugares del texto, caracterizados por otras formas estróficas, que desvelan una presencia autoral segura, de manera que devuelven la impresión de una comedia escrita de manera homogénea por el Fénix, sin que pueda detectarse la presencia evidente

31. Citamos por la edición príncipe, modernizando la grafía y la puntuación. Como apunta Vega García-Luengos [2017:445], el romance debió de escribirse «no mucho después del mes de marzo de 1622, en que se celebraron las canonizaciones de san Isidro, san Ignacio, san Francisco Javier y santa Teresa, a los que se menciona en versos consecutivos con más extensión y encomio que al resto de los santos aludidos».

32. Añadimos aquí que la primera secuencia en romance de la pieza (I.1c) muestra indicios evidentes de autoría lopesca en la medida en que el Fénix inserta allí numerosas alusiones de carácter autobiográfico por medio de algunos seudónimos muy conocidos que remiten tanto a su persona como a la de algunas amantes (Amarilis, Belardo, Filis, Fineo, Jacinta y Silvio). A este aspecto hemos dedicado un trabajo leído en el congreso «Formas del yo en el teatro (de Cervantes a Calderón)», celebrado en Venecia los días 20 y 21 de febrero de 2025, y cuyas actas verán la luz próximamente.

de manos ajenas: nos referimos, por ejemplo, al siguiente diálogo, que se desarrolla, en redondillas, entre el criado Garbín y Jacinta, la dama de la que está enamorado el protagonista.

GARBÍN	Dígame Su Señoría, así Dios la dé salud: ¿pierde nobreza, virtud, fama, opinión, bizarría, una principal mujer porque la quieran?
JACINTA	No pierde; mas bien es que se te acuerde de que la pudo perder, que quien con el sutil filo de una espada se burlase, si alguna vez se acostase...
GARBÍN	Ya entiendo.
JACINTA	Del mismo estilo me puede a mí suceder; que Lisardo se ha criado en hábito y cultivado en tan bajo proceder, que me podría dañar el dejarme amar.
GARBÍN	¿Por qué, si él quiere con Su Mercé no más de platonizar? (164) ³³

El último verbo pronunciado por el gracioso es un neologismo que remite a la intención de Lisardo de mantener con la dama una relación honesta (esto es, platónica).³⁴ El término no aparece en ninguna obra lexicográfica antigua y se encuentra atestiguado, en ámbito literario y dentro de la producción del Fénix, tan solo en otro texto, *La prudente venganza*, una de las conocidas como *Novelas a Marcia Leonar-*

33. Siguiendo el manuscrito de Parma, corregimos las lecturas de Cotarelo y Mori, quien transcribe «puedo», por «pudo»; «cortase», por «acostase»; y «consúmase», por «con Su Mercé».

34. El vocablo «platonizar» es reseñado por Fernández Gómez [1971:III, 160] y Montoto [1948:473], aunque sin ofrecer explicaciones.

da.³⁵ Allí, comentando un poema en el que Lisardo confiesa su pena amorosa a Laura de manera algo atrevida, aludiendo al «deseo de unión» con ella, el narrador se dirige a su dedicataria con la siguiente reflexión: «Vuestra merced ... perdone a los pocos años de Lisardo el no platonizar con la señora Laura» (Lope de Vega, *La prudente venganza*, p. 272). Análogamente a lo que ocurre con los demás casos analizados, nos encontramos ante el reaprovechamiento de un concepto en el espacio de unos pocos años (la *princeps* de *La prudente venganza* es de 1624, como es sabido); también el nombre del galán (Lisardo) es, en este caso, el mismo. Se trata, pues, de ejemplos evidentes de lo que Agustín de la Granja definió como «el fenómeno de la refundición mental» (*El bosque de Amor / El labrador de la Mancha*, p. 85), esto es, un mecanismo de remodelación con el cual el Fénix reiteraba patrones estilísticos, temas, motivos, palabras, etc.

A este caso puede añadirse otro, relativo a un cuentecillo puesto en boca de Garbín, que podría resumirse de la siguiente manera, citando a Hernández Valcárcel: «la Fortuna cuelga de un árbol sus dones, buenos y malos, y los arroja sobre los humanos a golpe de vara, indiscriminadamente» [1992:74]. Se trata de un cuento que, además de en *La esclava de su hijo* (microsecuencia III.1c), aparece en otra pieza del Fénix, *La noche toledana*, con puntos de contacto que son clarísimos, como puede verse por el siguiente esquema:

	<i>La esclava de su hijo</i>		<i>La noche toledana</i>
GARBÍN	Acuérdome que leí en un libro el otro día que la Fortuna tenía un árbol formado en sí, y de sus ramas colgando mil diferencias estaban de cosas que allí aguardaban los que la estaban mirando.	LISENA	Oí contar en mi aldea que la Fortuna tenía un árbol donde ponía el bien que el mundo desea y que en las ramas, colgadas, estaban joyas, banderas, libros, honras, armas, fieras, dineros, sogas, espadas;

35. Por lo demás, la búsqueda en *TEXORO* ha devuelto otro resultado, el de la comedia *El segundo Séneca de España y príncipe don Carlos*, de Juan Pérez de Montalbán («Yo no sé platonizar; / todo soy manos, ¡por Dios!»). La pieza, sin embargo, es posterior tanto a *La prudente venganza* como a *La esclava de su hijo*, según indica Parker [1952:196]: «ca. 1625-1628?». Hemos buscado también todas las declinaciones posibles del verbo (tanto en las formas de indicativo como de subjuntivo, imperativo, etc.), pero sin encontrar ningún otro *locus parallelus*.

<i>La esclava de su hijo</i>	<i>La noche toledana</i>
Coronas, mitras, lucientes armas, libros, cosas tales, y al pie varios animales de linajes diferentes. La Fortuna arriba estaba con una vara, y al punto que ella daba, todo junto del árbol se descolgaba. Al que era feliz caía un cetro o una corona, y al que la desdicha abona una espada le afligía. Finalmente, esto pasaba. (182)	en fin, todo el trato humano. Debajo estaba la gente, y la Fortuna insolente con una vara en la mano; con ella en el árbol daba, cayendo en varias cabezas alegrías o tristezas, como la suerte alcanzaba. Sin duda a mala ocasión llegué, por irme de espacio, pues, pidiéndole un palacio, me ha dado aqueste mesón. (Lope de Vega, <i>La noche toledana</i>, vv. 776-795)

Los dos fragmentos comparten no solo la misma forma estrófica (las redondillas), sino también el tema (el del árbol de la Fortuna), el desarrollo de la narración, algunas rimas (en -ía o en -aba, en ambos casos en la primera y en la cuarta redondilla del cuento), un verso y medio («que la Fortuna tenía / un árbol»), sintagmas («con una vara»; «ramas colgando / colgada») y palabras sueltas («armas», «libros», «árbol», «daba».³⁶ Todo el texto de *La esclava de su hijo*, en definitiva, está salpicado de señales que apuntan hacia una paternidad lopesca bastante evidente, que no parece vacilar ni en las microsecuencias en romance ni en las que están escritas en otro metro.

Con el objetivo de enriquecer nuestro análisis, vamos a añadir asimismo algunas observaciones relativas al estado del texto y a algunos rasgos métricos y ortológicos, ya que desvelan, una vez más, detalles útiles de cara a la atribución de la obra. El manuscrito custodiado en la Biblioteca Palatina de Parma es, como se ha dicho, una copia realizada en la primera mitad del siglo XVII.³⁷ En general, el estado

36. En su edición de *La noche toledana*, Sánchez Aguilar recuerda que «un pasaje similar aparece en otra comedia de Lope, *Querer la propia desdicha*» (*La noche toledana*, pp. 213-214), aunque las analogías son, en ese caso, menos evidentes, limitándose a presentar una antropomorfización de la Fortuna, pero sin mencionar el árbol, sus objetos y las personas que los reciben. También para *La noche toledana*, la datación propuesta por Morley y Bruerton [1968:85], 1605, encaja perfectamente con la propuesta realizada para *La esclava de su hijo*.

37. Así lo indicó Restori [1891:30], y el dato ha sido confirmado por la crítica posterior. El texto de *La esclava de su hijo* ocupa los ff. 40r-94v de un tomo coleccionario, según la numeración moderna en

de conservación es bueno, aunque todo el cuadernillo de la segunda jornada (ff. 58r-75v) tiene agujeros de polilla en la mitad superior del folio, lo que a veces causa pérdida de texto o dificulta su lectura; asimismo, los márgenes de algunos folios del tercer acto (ff. 76, 82-84, 87-91) están bastante deteriorados, pero ninguna palabra se ve afectada por el desgaste. Toda la comedia fue transcrita por una sola mano, aunque se aprecian unas pocas intervenciones con una tinta diferente.³⁸

Como ocurre en cualquier proceso de transmisión textual, también para *La esclava de su hijo* el acto de la copia produjo algunos problemas; no faltan, de hecho, errores por metátesis, haplo- o duplografía. Véanse, por poner un ejemplo de cada categoría, las siguientes lecturas: «q me prodia dañar» (por «que me podría dañar», f. 47r); «q premiar asi un deo» (por «que premiar así un deseo», f. 45r); y «cosa de propia de mujeres» (por «cosa propia de mujeres»; f. 81r). En todos estos casos, se trata de errores fácilmente subsanables; ninguna solución posible tienen, en cambio, dos lagunas presentes en el texto que, aun así, no afectan al sentido de la obra: la primera se encuentra en la microsecuencia I.1d, donde faltan dos versos para completar una redondilla.³⁹ La segunda atañe al último romance de la comedia (II-I.3d), dado que falta al menos un verso asonantado en a-a; en este último caso, el desliz del copista podría explicarse, quizás, observando que el descuido se produce en correspondencia con el paso del *recto* al *verso* de un mismo folio (el 92).

lápiz que se encuentra en el recto de los folios, y que va de 1 a 315. Para la descripción de los casos que comentamos a continuación haremos referencia a esta foliación.

38. Se trata de las siguientes: f. 40r, donde se ha corregido una palabra («el<-uira\cura»); f. 53v, donde se han introducido las lecturas del final de unos versos que han sido cubiertos por una mancha de tinta; y f. 75r, donde se han retocado algunas palabras del *explicit* de la comedia, reescribiéndolas sin modificar el texto. Mencionaremos aquí también un aspecto paratextual que pone en relación, una vez más, *La esclava de su hijo* con el corpus de piezas lopescas, aunque de manera indirecta: se observa en el manuscrito, en el recto de todos los folios, una rúbrica, generalmente a la izquierda de la columna del texto (constituyen excepciones los ff. 40r, 41r, 71r, 74r, 75r y 93r); la misma rúbrica se encuentra (ocupando siempre el recto de todos los folios) en los autógrafos de *La doncella Teodor* y *Los melindres de Belisa*. Según Presotto [2000:282], «la presenza delle rubriche non autografe al *recto* ... sembrerebbe riferirsi ad un controllo del testo per una successiva copia o per le stampe»; se trata, pues, de rúbricas que habría que «porre probabilmente in relazione al fatto che le due commedie appaiono pubblicate assieme nella Parte IX, in cui Lope inaugura l'edizione sotto il suo controllo dei testi drammatici» [2000:48-49]. Es tentador pensar que las rúbricas en el manuscrito de *La esclava de su hijo* se pusieran para su sucesivo paso a la imprenta, aunque no tenemos constancia de la existencia de impresos que reproduzcan el texto de la comedia.

39. Según indica Cotarelo y Mori en su edición, faltarían «los dos últimos versos de [la] redondilla» (*La esclava de su hijo*, p. 163); sin embargo, en el manuscrito (f. 44r) se aprecia cómo, en realidad, el copista escribió (y luego tachó) el comienzo de los que serían los dos primeros versos de la redondilla, y no los últimos.

Por lo demás, el texto no presenta signos evidentes de un posible proceso de reescritura, ni plantea cuestiones de hipo- e hipermetría, así como de ortología y de rima, que muestren unos usos decididamente contrarios a los rasgos lopescos. Sobre un total de 2695 versos, estos casos apenas rebasan la decena: en lo que a la hipometría se refiere, por ejemplo, en la primera jornada (I.2a) puede leerse esta descripción que Leonardo hace de su hija Celia: «En su boca de cristal / hay un tesoro de perlas, / que a enriquecer bastaran / el centro de la pobreza» (167). El tercer verso, tal y como fue transcrito por Cotarelo y Mori, está falto de una sílaba, puesto que no es posible forzar el hiato ante vocal átona inicial; podría suponerse una enmienda cambiando el tiempo verbal al condicional («bastarían»), pero el análisis del manuscrito ofrece la solución. En el f. 51v, de hecho, se lee: «q a enriquezer<-la podran/bastaran>». Frente a una versión inicial («que a enriquecerla podrán») que ofrecía un octosílabo perfecto desde el punto de vista métrico, pero incongruente a nivel semántico, el copista corrigió tachando el clítico y sustituyendo el verbo por otro, pero manteniendo el futuro. El verso, por tanto, es «que a enriquecer bastarán», y no plantea ningún problema. En la tercera jornada (III.2c), en el ámbito de la confesión que Celia hace a su hijo, la mujer afirma: «Trujísteme adonde he visto / mi desdicha, si no fuera / ventura en ser tu esclava / que, puesta a tus pies, te ruega / que me ampares con tus alas» (187). Otra vez, el tercer verso presenta un problema de hipometría, pues es impensable recurrir a la dialefa entre dos vocales átonas. La observación del manuscrito, aunque no ofrezca en este caso una respuesta clara, permite cuando menos esbozar una hipótesis. El copista, de hecho, escribió: «ventura en ser <\la> tu esclava» (f. 88r); la adición *a posteriori* de «la» en la entrelínea delata un error que fue detectado y se intentó subsanar. Frente a una lectura que no sería congruente, a nivel sintáctico («ventura en serla tu esclava»), cabe la posibilidad de que la versión correcta fuera «ventura en ser la tu esclava», con la forma artículo+posesivo, que no es imposible en Lope.⁴⁰

En cuanto a los casos de hipermetría, solo hemos detectado uno. En el ámbito de un diálogo (I.3a) con su criado, el galán, quien ha recibido de Jacinta un diamante

40. Véanse, por solo poner un ejemplo, estos versos de *Las famosas asturianas*, comedia contenida en la Parte XVIII y que puede fecharse en torno a 1610-1612, según indican Morley y Bruerton [1968:325]: «ven a tomar la tu lanza», «Y yo soy la tu galana», «que Sol, la tu grande amiga», «nunca viera la tu cara» y «que estés con la tu gente apercebido» (Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, vv. 642, 1181, 1220, 1876 y 2207).

te en aceptación de su galanteo, afirma: «Jacinta, Garbín, me ha dado / licencia para querella: / querer matarme es crueldad / indigna de su belleza. / Y el diamante, ¿no lo dice? / Diamante... GARBÍN No fíes en piedras» (168). El verso partido que cierra el fragmento citado prevé sinéresis en «fíes», en contra de las costumbres ortológicas lopescas.⁴¹ En este caso, sin embargo, resulta llamativa (y algo sospechosa) la repetición del sustantivo «diamante», que podría ser un error por atracción del mismo término en el verso anterior; no faltan casos análogos, a lo largo del manuscrito, aunque corregidos por el mismo amanuense.⁴² Una propuesta de enmienda posible sería la de sustituir «diamante» por «dime», dado que Lisardo pide a Garbín una confirmación sobre lo que acaba de decir: a menudo el galán emplea expresiones parecidas a lo largo de la comedia.⁴³

Pasando a aspectos relacionados más estrictamente con cuestiones ortológicas, hay unos pocos versos que parecen presentar rasgos contrarios a las costumbres del Fénix. No obstante, y análogamente a lo observado arriba, estos casos pueden tener una explicación (cuando no una solución definitiva) a la luz del análisis de la pieza y, sobre todo, de la lectura atenta del testimonio parmesano. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el verso «un niño hermoso y bello» (189), que se encuentra en la tercera jornada de la obra (III.3d) y supondría la aspiración de la h- inicial de palabra, algo imposible en Lope.⁴⁴ En este punto del manuscrito (f. 92r), el verso aparece como sigue: «un <-hi> niño ermoso i bello». Como se ve, quedan huellas de una palabra (con casi total certeza «hijo»)⁴⁵ que se comenzó a escribir, para ser tachada acto seguido; es posible, por tanto, que el copista estuviera a punto de incurrir inicialmente en un error por sustitución («hijo» por «niño»), y que esto causara,

41. Cfr. Poesse [1949:36]; a los tres ejemplos mencionados allí puede añadirse otro, basado en el autógrafo de *La corona merecida*: «No fíes en lo forzoso» (Lope de Vega, *La corona merecida*, v. 821).

42. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento en el f. 67v: «a la <\guerra> gloria mia / a la <-glo-ri> guerra mi señor».

43. Aunque no se trate de las mismas palabras, véanse sintagmas como «Prosigue», «¿Qué dices?», «¿Qué vengo a perder, di, necio?», «¿Qué dices?», «¿Qué te parece?» (162, 168, 173, 180, 182), que siempre se encuentran al final de una intervención de Lisardo, y justo antes de la respuesta del gracioso.

44. Citamos a este propósito, por claras y definitivas, las palabras de Fernández Rodríguez: «digámoslo de una vez por todas: Lope no aspiraba la hache» [2021:23].

45. Basamos esta afirmación en el cotejo de este *locus* con la palabra «hijo» que aparece seis versos más abajo; tras la «i» de la sílaba tachada, de hecho, se aprecia el comienzo de la letra siguiente, una «j», que el copista no acabó.

en cadena, otro desajuste en la transcripción.⁴⁶ Al tratarse del verso impar en una tirada en romance, y pudiendo prescindir de vínculos de rima, una enmienda posible podría ser «un niño bello y hermoso»: ello no solo devolvería la cantidad silábica requerida por el octosílabo, sino que mantendría la sinalefa que se observa en todos los demás lugares de la obra en los que se emplea este término.⁴⁷

Un problema parecido es el que se encuentra en el último verso del siguiente fragmento, sacado asimismo del tercer acto (III.2a): «Cuando una mujer, Leonardo, / no quiere, no hay furia ciega / ni furor desbaratado / que pueda hacerla ofensa» (183). En este caso, el contexto semántico y la concordancia verbal hacen que la operación de *emendatio* sea relativamente más fácil: la lectura debe ser «que puedan hacerla ofensa».⁴⁸ Más incertidumbres plantea otro error perteneciente a la misma categoría, y que se encuentra en la segunda jornada (II.1): «Leonardo viene a casarse / contigo; de su hacienda / y su nobleza bien sabes / los méritos que hay en ellas» (171). Para obviar la aspiración de la h- inicial en el segundo verso, podría pensarse, quizás, en una solución como la siguiente: «contigo aquí; de su hacienda»; nuestra propuesta se basa, una vez más, en la observación del contexto y de la presencia de estructuras semejantes en la pieza («y él se ha de poner aquí»; «¿Está aquí mi hermana? / No»; «Si a matar vas por aquí»; «¿Qué has de hacer aquí, cuitado»; «Advertid que viene aquí»; 163, 167, 169, 173 y 180).

Otro aspecto ortológico que hace surgir algunas reflexiones interesantes es el relativo a la escansión silábica de tres términos: «aldea», «ruido» y «juicio». En cuanto al primero, la sinéresis necesaria en el verso de la microsecuencia III.2a, «hoy a nuestra aldea. SILVIA Sin duda» (184), es contraria al *usus* del Fénix, como indica Poesse [1949:25-26]. Sin embargo, el hecho de que esta palabra se emplee en diecinueve casos más a lo largo de la obra, y que en ningún momento sea bisílaba, hace surgir la razonable duda de que en este pasaje haya podido producirse algún que otro percance en el acto de la copia.⁴⁹ Por lo que a «ruido» se refiere, este vocablo es,

46. Se trataría, pues, de un «error por sinonimia», en palabras de Blecha [1983:26].

47. Cfr. «porque en siendo hermosa es vana»; «Díjome: “Jacinta hermosa”»; «Teméis que a Jacinta hermosa»; «Por ver mi Jacinta hermosa»; «y a esta dama hermosa y bella»; «mi Jacinta hermosa y bella»; «un infante, hermosa prenda» (162, 171, 173, 183, 184, 185 y 186). Sobre el hiato en presencia de la «y» intervocálica, cfr. Poesse [1949:76].

48. Esta es, por otra parte, la propuesta de Cotarelo y Mori, quien transcribe el octosílabo correcto, aunque sin indicar el error del manuscrito.

49. Indicamos a continuación las ocurrencias, añadiendo el número de página de la edición moderna para mayor comodidad: «es uso de las aldeas» (166); «pero si ya en el aldea», «que en tu

en el sistema ortológico lopesco, sólidamente trisílabo, lo cual no encaja con el siguiente octosílabo de la microsecuencia II.3d: «ruido en la güerta. SILVIA Garbín» (177-178).⁵⁰ Por un lado, cabe observar que hay otro «ruido» en la comedia, en la microsecuencia I.3a: en ese caso, el término prevé el empleo de la diéresis, coherentemente con la práctica del Fénix: «Por aquí siento rüido» (169). Por otro lado, en el manuscrito, la redacción del fragmento que presenta el error no está exenta de vacilaciones y de correcciones *in itinere*; véase la siguiente transcripción:

Texto crítico	Transcripción manuscrito (f. 71r)
SILVIA ¿Calvo?	<u>Sil</u> calbo
GARBÍN Peor.	<u>Ga</u> peor
SILVIA ¿Cómo? ¿Necio?	<u>Si</u> como <-c...+ne>zio
	<-nezio>
<i>Dicen dentro Julio y Leonardo y criados:</i>	dizen dentro julio y leonardo
	y criados
«Dentro están. ¡Entremos, Julio!»	<-vete mi bien> dentro estan entremos julio
JACINTA Vete, mi bien, porque siento ruido en la güerta.	<u>Ja</u> v ete mi bien porq siento ruido en la guerta
SILVIA Garbín, gente viene.	<u>Sil</u> garbin jente viene
GARBÍN Desenfedro de la negra galería la que puse al lado izquierdo. (177-178)	<u>Ga</u> desenfedro de la negra galeria la q puse al lado izquierdo

casa y en la aldea» y «a casarse a aquesta aldea» (170); «que en aquesta humilde aldea» (171); «si ya he venido al aldea» (172); «Pues no hay que hacer en la aldea» (173); «En esta aldea nací» (177); «contra una aldea y, en fin» (179); «una aldea miserable» (181); «estar Jacinta en la aldea» y «estaría en el aldea» (183); «llega a nuestra humilde aldea», «por nuestro mal al aldea», «Vamos, Leonardo, al aldea» y «a prevenir el aldea» (184); «no la trujera al aldea» (185); «yo viviré en el aldea» (186); «los vecinos del aldea» (189). Para restablecer la cantidad silábica requerida por el verso, podría pensarse en omitir el primer término («a nuestra aldea. / Sin duda») o sustituir el posesivo por un demostrativo («a aquesta aldea. / Sin duda»); en este segundo caso, habría un ejemplo parecido en la comedia («a casarse a aquesta aldea», p. 170), pronunciado, además, por el mismo personaje.

50. Cfr. los diez casos que recoge Poesse [1949:46] quien, en nota, a propósito del v. 1389 de *Quien más no puede*, añade: «The verse reads: *ninguno le haga ruido*. Lope sometimes employs hiatus before *haga* even within the verse ... Hiatus in this verse would make *ruido* a disyllable». Agradecemos, una vez más, la generosidad de Daniel Fernández Rodríguez, quien en conversación privada nos señala que, en realidad, sí existe un caso de «ruido» bisílabo en un manuscrito autógrafo del Fénix, «acaso fruto de un descuido». Morley [1927:529] recoge el de *La corona merecida*, en cuyo v. 541 puede leerse: «Gran ruido suena; sin duda».

Como se ve, en tres ocasiones el amanuense titubeó y se equivocó en la copia, y este momento dificultoso en la transcripción podría explicar también el error del verso que contiene el término «ruido». Por último, y en lo referido a «juicio», otra vez nos encontramos ante un vocablo que, en el panorama ortológico lopesco que nos devuelven sus autógrafos, siempre es trisílabo, según señala Poesse [1949:46]. En este caso, son tres los lugares de la pieza en los que se encuentra una escansión silábica que no encaja con dicho uso: se trata de los octosílabos «que sin alma y juicio estás» y «tienes honra y tienes juicio», ambos pertenecientes a la microsecuencia II.2, y del endecasílabo «el juicio, vive Dios, traigo perdido», de la microsecuencia II.3b (173 y 175). Empezando por este último, de considerar que «juicio» fuera trisílabo, el verso podría quizás enmendarse de la manera siguiente: «el jüicio, por Dios, traigo perdido», dado que la exclamación «por Dios» se emplea a menudo en la comedia, y considerando que en el manuscrito no faltan casos de errores por sinonimia, como se ha visto.⁵¹ En cuanto a los dos octosílabos, en cambio, resulta difícil lanzar hipótesis sobre posibles correcciones, dado que en el contexto de esos fragmentos no se detectan incongruencias de carácter sintáctico o semántico, ni en el manuscrito quedan rastros de dudas o incertidumbres en el acto de la copia, como ocurre en otros lugares.

Dicho esto, también observaremos que no faltan casos, en el amplio repertorio dramático lopesco, en los que el término «juicio» se ha transmitido en versos que prevén obligatoriamente una escansión bisilábica. Aunque se trate de ejemplos menos numerosos, mencionaremos algunos, como los que aparecen en *El mejor alcalde, el rey* («El juicio tuve perdido», v. 1103), *Lucinda perseguida* («Buen juicio espera, por Dios», v. 1967) y *Servir a señor discreto* («que en contradictorio juicio», v. 450).⁵² No se trata de aseverar, con esto, que haya una oscilación por parte del dramaturgo en el empleo de esta palabra, sino de comprobar que no faltan excepciones que bien pueden achacarse a los avatares por los que, como es notorio, po-

51. Cfr. «Por Dios, que tú te apasionas»; «Por Dios, que no la sufriera»; «Por Dios, que es lindo que estorbes»; «Pero mal haces, por Dios»; «Cerró la plana. Por Dios»; «porque antes, por Dios, perdiera»; «Sin echalla, no, por Dios. / “No, por Dios”, dijo la celosa dama» (170, 172, 174, 183, 185, 186 y 188).

52. Para más contexto de estos fragmentos remitimos a sendas ediciones, aunque señalamos que en ningún caso se menciona nada (ni en nota, ni en el aparato) a propósito de posibles enmiendas o propuestas de corrección: respectivamente, se trata de *El mejor alcalde, el rey*, p. 89; *Lucinda perseguida*, p. 124, y *Servir a señor discreto*, p. 802.

dían pasar las comedias en el proceso de transmisión.⁵³ Esto hace que, en ocasiones, el texto presente leves incongruencias con respecto a las costumbres del Fénix en lo que se refiere a su ortología; así y todo, ello no puede hacer vacilar nuestras seguridades en lo que a la paternidad de las obras se refiere, ni insinuar la posibilidad de que el texto haya sido retocado por otra mano. De la misma manera, creemos que los tres *loci* de *La esclava de su hijo* en los que se emplea «juicio» de forma contraria al uso lopesco no pueden constituir una prueba contundente en contra de una autoría que, al contrario, tiene múltiples indicios a favor, como se ha intentado demostrar.⁵⁴ No se le habrá escapado al lector atento, además, que los tres últimos ejemplos que hemos mencionado, y que son los que más dudas plantean, no pertenecen a microsecuencias en romance, sino en redondillas y en endecasílabos sueltos. Aunque supusiéramos que el estado actual del texto fuera el fruto de unos retoques ajenos, en definitiva, deberíamos admitir que las intervenciones atañen también a otras estrofas, y no solo a los romances.

Encaminándonos hacia la conclusión, creemos que los datos aportados y comentados permiten atribuir de manera segura *La esclava de su hijo*, tal y como ha llegado hasta nosotros, a Lope. No se vislumbran, de hecho, razones filológicas de peso para considerar que el texto del manuscrito parmesano sea el fruto de una reelaboración ajena, aunque parcial: en contra de un único elemento (el porcentaje de romances sobre el total de los versos) que no se adecua a la costumbre del Fénix, hay un número realmente significativo de pruebas que no desmienten nunca la

53. Tampoco la existencia de un testimonio autógrafo ofrece seguridades inquebrantables: piénsese, sin ir más lejos, en la comedia hagiográfica *Barlaán y Josafat*, de la que conservamos el ológrafo lopesco y que, sin embargo, presenta dos excepciones ortológicas y una versión impresa cuya paternidad puede al menos discutirse. Véanse, al respecto, Fernández Rodríguez [2021:23-24], *Barlaán y Josafat*, pp. 59-71 y 243-244, y Vega García-Luengos [2021:101-102].

54. Esto es, por otra parte, lo que ocurre con otra pieza atribuida definitivamente al Fénix, *La francesa Laura*: en el exhaustivo estudio de Cuéllar y Vega García-Luengos, de hecho, se comentan algunos casos de hipo- e hipermetría, autorrima y problemas ortológicos que no le restan fuerza a las conclusiones a las que llegan los dos estudiosos: «es evidente que el texto, tal como nos ha llegado, no acusa graves problemas que puedan achacarse a la transmisión o, peor aún, a que no sea del autor hacia el que apunta la consideración de otros factores» [2023:142]. Tampoco una leve desavenencia métrica (un porcentaje de redondillas que no encaja perfectamente en el período propuesto) hace que pueda ponerse en tela de juicio la atribución, que descansa sobre un número significativo de elementos: «La única pequeña inconveniencia es el bajo porcentaje de redondillas, responsable de proponer una escritura posterior a 1630, que no se adecuaba del todo a la fecha que proponíamos desde criterios de oportunidad histórica. Si en vez del 22,88 % hubiera alcanzado el 26 %, le correspondería una horquilla entre 1623-1630» [2023:153-154].

paternidad lopesca y, al contrario, en muchos casos la confirman. Dichas pruebas se basan en criterios y en enfoques muy heterogéneos entre sí (evaluación estilométrica, presencia de *loci paralleli* exclusivos, análisis métrico-estructural, segmentación de la comedia, relación con otras piezas de paternidad inequívoca, etc.), tales que constituyen un fundamento críticamente muy sólido. La presencia, en el manuscrito, de errores por hiper- o hipometría, así como de carácter ortológico, lejos de constituir un argumento en contra de la adscripción de la pieza al corpus del Fénix, nos habla tan solo de un proceso de transmisión textual que no estuvo exento de algunos problemas, y que no presenta, sin embargo, peculiaridades que sí excluirían tajantemente la autoría lopesca, como podrían serlo, por ejemplo, la reiterada presencia de rimas falsas andaluzas.⁵⁵

No se trata, evidentemente, de restarle un ápice de validez al método proporcionado por Morley y Bruerton, que ha ofrecido resultados extremadamente valiosos a lo largo de muchas décadas; lo que puede observarse, en el caso que nos ocupa, es que las incongruencias estróficas no son exclusivas de una sola pieza, y que la métrica puede y debe evaluarse a la luz de otros aspectos, sobre todo cuando las dudas que surgen llevan a tomar decisiones tan categóricas como la de excluir una comedia del corpus de un dramaturgo. Considérese, además, que el número de versos que, según los estudiosos norteamericanos, se habrían transformado al romance (cuatrocientos: ni trescientos, ni quinientos), se estableció evidentemente pensando en la cantidad necesaria para que las cuentas se ajustasen a los porcentajes lopescos, y siguiendo un recorrido mental que tenía en cuenta tan solo el factor numérico; no obstante, puede que haya otras explicaciones posibles, según hemos intentado demostrar.⁵⁶

Todo esto lleva a una consideración trascendental: al analizar y reconstruir los avatares que han dado lugar al panorama crítico al que el investigador se enfrenta hoy en día, puede que haya que revisar las conclusiones y los enfoques de quienes lo precedieron, sin dar nada por sentado y con la disposición de corregir, ajustar o matizar cuando sea necesario. Lejos de perniciosos sentidos de superiori-

55. Sobre este aspecto véanse las contribuciones de Arjona [1955 y 1956].

56. El hecho mismo de que el informe estilométrico ya mencionado (Vega García-Luengos 2023:495) muestre una afinidad total con los usos lopescos constituye una prueba más de que, amén de cuestiones métrico-cuantitativas, siempre hay que sopesar otros aspectos, como los usos léxicos y la recurrencia de palabras, fragmentos, lugares paralelos, etc.

dad, conviene tener presente que las nuevas herramientas críticas y los conocimientos recientes no solo corroboran, en muchos casos, la labor titánica de algunas figuras señeras de la filología, sino que también ayudan a iluminar zonas que antaño quedaron un tanto a oscuras. En el caso de *La esclava de su hijo*, además, se le devuelve a Lope una comedia que, sin descollar dentro de su producción teatral, sí presenta una innegable calidad, tanto desde el punto de vista estructural como argumental y poético.⁵⁷

57. Los juicios de algunos estudiosos del pasado confirman esta opinión: Rennert [1919:441], por ejemplo, afirmaba que «*La esclava de su hijo* ranks among the good comedias of our poet», añadiendo que «The later play [*La esclava de su hijo*] is a great improvement upon the first one [*El hijo Venturoso*], which must belong to the very early plays of our poet. Lope's wider experience is plainly visible in *La esclava de su hijo*». También Hämel opinaba que *La esclava de su hijo* era mejor que su fuente: «Die ganze Art, wie dagegen das Liebesgeständnis, wie überhaupt die Liebe dargestellt wird, ist nicht mehr so unbeholfen, so unsicher, wie zum Teil noch im Jugendstück» [1925:46].

BIBLIOGRAFÍA

- ARJONA, José Homero, «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph *Comedias*», *Hispanic Review*, 23, 2 (1955), pp. 108-128.
- ARJONA, José Homero, «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and their Bearing on the Authorship of Doubtful *Comedias*», *Hispanic Review*, 24, 4 (1956), pp. 290-305.
- ARJONA, José Homero, «Improper Use of Consonantal Rhyme in Lope de Vega and its Significance Concerning the Authorship of Doubtful Plays», *Hispanófila*, 16 (1962), pp. 7-39.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- CACHO, María Teresa, *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bologna*, Reichenberger, Kassel, 2009.
- CHECA, Jorge [2010]: véase Vega Carpio, Lope de, *El poder vencido y amor premiado*.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1916]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *La esclava de su hijo*.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- CRIVELLARI, Daniele, «En busca del hijo perdido: a propósito de una comedia novelesca atribuida a Lope (I)», en *Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ilaria Resta, Peter Lang, Berlin, 2025, pp. 83-103.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «La francesa Laura. El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 29 (2023), pp. 131-198.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1971, 3 vols.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «¿Defecto métrico o efecto cómico? Las rimas consonantes en los romances teatrales de Lope», *Arte Nuevo*, 7 (2020), pp. 242-278.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega» en *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Firenze University Press, Firenze, 2021, pp. 15-40.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Más sobre Boccaccio en Lope: una pervivencia del *Decamerón* V,4 en la comedia *No son todos ruiseñores* (1630)», en *Mundos nove-*

- lescos en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ilaria Resta, Peter Lang, Berlin, 2025, pp. 105-126.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Gli Ecatommiti*, ed. Susanna Villari, Salerno Editrice, Roma, 2012, 3 vols.
- GREER, Margaret R., y Alejandro GARCÍA-REIDY, dirs., *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos [en línea]*, 2022, en línea, disponible en: <<http://www.manos.net>>. Consulta del 9 de abril de 2025.
- HÄMEL, Adalbert, *Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen nebst chronologischem Verzeichnis der comedias von Lope de Vega*, Max Niemeyer, Halle an der Saale, 1925.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1992.
- MIAZZI CHIARI, Maria Paola, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC* IV 28033*, Università degli Studi di Parma, Parma, 1995.
- MONTOTO, Santiago, «Contribución al vocabulario de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 28 (1948), pp. 127-143, 301-318 y 463-477.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, «Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega», en *Estudios eruditos in memoriam de Bonilla y San Martín*, eds. Lucio Gil Fagoaga y Gerhard Moldenauer, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, Madrid, 1927, pp. 525-544.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- PARKER, Jack Horace, «The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalván», *Publications of the Modern Language Association*, 67, 2 (1952), pp. 186-210.
- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University Publications, Bloomington, 1949.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- RENNERT, Hugo Albert, reseña a «Lope de Vega. Obras de Lope de Vega. Publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1916, vol. II», *The Modern Language Review*, 14, 4 (1919), pp. 439-451.

- RESTA, Ilaria, «Impronta giraldiana e ricostruzione semantica ne *El hijo Venturoso* di Lope de Vega», *Archivio Novellistico Italiano*, 8 (2023), pp. 5-18.
- RESTA, Ilaria, «Cinco comedias en busca de su *novella*: teoría y praxis para el estudio de las fuentes novelísticas en el repertorio dramático de Lope de Vega», en *Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Ilaria Resta, Peter Lang, Berlin, 2025, pp. 61-81.
- RESTORI, Antonio, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio [CC.* V. 28032 della Palatina Parmense]*, Francesco Vigo, Livorno, 1891.
- TEMPLIN, Ernest Hall, «The Source of Lope de Vega's *El hijo Venturoso* and (Indirectly) of *La esclava de su hijo*», *Hispanic Review*, 2, 4 (1934), pp. 345-348.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. Daniele Crivellari, Cátedra, Madrid, 2021a.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bosque de Amor / El labrador de la Mancha*, ed. Agustín de la Granja, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La corona merecida*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015a, vol. 1, pp. 583-829.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La esclava de su hijo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1916, vol. 2, pp. 161-190.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. 2, pp. 905-1108.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las famosas asturianas*, ed. David Arbesú, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Gredos, Madrid, 2019, vol. 2, pp. 157-301.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La ingratitud vengada*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015b, vol. 2, pp. 911-1052.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lucinda perseguida*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Madrid, 2018, vol. 2, pp. 1-165.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mejor alcalde, el rey*, ed. Fausta Antonucci, en *Comedias*

- de Lope de Vega. Parte XXI*, coords. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, Gredos, Madrid, 2022, vol. 2, pp. 1-154.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche toledana*, ed. Agustín Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2002a, pp. 57-251.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2002b.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El poder vencido y amor premiado*, ed. Jorge Checa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, 2010, vol. 3, pp. 1663-1788.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. José Enrique Laplana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. 1, pp. 759-918.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Triunfos divinos, con otras rimas sacras*, a costa de Alonso Pérez, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1625.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La villana de Getafe*, eds. Antonio Cortijo y Ely Treviño Salazar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. José Enrique López Martínez, Gredos, Madrid, 2015c, vol. 1, pp. 239-414.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, ed. Daniel Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Gredos, Madrid, 2021b, vol. 2, pp. 355-569.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Lope de Vega y la fortuna del “juego del soldado”», *Revista de Literatura*, 29, 158 (2017), pp. 435-453.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3 (2021), pp. 91-108.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 29 (2023), pp. 469-544.