

LA COMEDIA DE MISENO, FUENTE DE LA POBREZA ESTIMADA:
DE DON JUAN MANUEL Y LOYOLA A LOPE DE VEGA¹

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Daniel Fernández Rodríguez, «La *Comedia de Miseno*, fuente de *La pobreza estimada*: de Don Juan Manuel y Loyola a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 1-31.

Fecha de recepción: 01-07-2013 / Fecha de aceptación: 04-09-2013

RESUMEN

El presente artículo pretende estudiar la influencia de la *Comedia de Miseno* en *La pobreza estimada*, de Lope de Vega. Un estudio detenido de ambas piezas revela una profunda relación intertextual entre la obra de Lope y la *Comedia de Miseno*, escrita por Loyola, un autor casi desconocido de finales del siglo XVI, y descubierta por Stefano Arata. Este artículo muestra asimismo la influencia del ejemplo XXV de *El conde Lucanor* sobre la *Comedia de Miseno*, al tiempo que descarta su influjo directo sobre *La pobreza estimada*, tradicionalmente señalado por la crítica.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Loyola, don Juan Manuel, *La pobreza estimada*, *Comedia de Miseno*, *El conde Lucanor*, intertextualidad.

ABSTRACT

This paper studies the influence of the *Comedia de Miseno* on *La pobreza estimada*, by Lope de Vega. A careful study of both comedias shows a deep intertextual relationship between the play by Lope and the *Comedia de Miseno*, discovered by Stefano Arata. The *Comedia de Miseno* was written at the end of the 16th century by Loyola, an almost unknown author. This paper also shows the influence of the ejemplo XXV from *El conde Lucanor* on the *Comedia de Miseno*. At the same time, it rejects the direct influence of the ejemplo XXV on *La pobreza estimada*, as previously thought by critics.

KEYWORDS: Lope de Vega, Loyola, don Juan Manuel, *La pobreza estimada*, *Comedia de Miseno*, *El conde Lucanor*, intertextuality.

1. El presente trabajo forma parte de mi proyecto de tesis doctoral, realizado bajo la dirección de Alberto Blecha y Ramón Valdés gracias a una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación (FPU12/01052), y se beneficia de mi participación en los proyectos «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» FFI2012-35950 (MINECO), TC/12 «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» CSD2009-00033 (MICINN) y TETSO 2009 SGR 297 (AGAUR). Para este artículo he contado asimismo con la inestimable ayuda de Alberto Blecha, Alejandro García Reidy, Gonzalo Pontón, Guillermo Serés y Ramón Valdés, a los que quiero expresar mi agradecimiento.

En un artículo aparecido en 1991, Stefano Arata daba a conocer una copia manuscrita, con letra de la segunda mitad del siglo XVI, de la *Comedia de Misenio*, perteneciente al fondo teatral de la Biblioteca de Palacio de Madrid.² En el último folio de la obra se indica que «fue compuesta por Loyola» (f. 11r), autor a quien Arata identificó con el Loyola citado por Agustín de Rojas en la Loa VIII de *El viaje entretenido* (I, p. 142), de 1603:

Sus *Tratos de Argel* Cervantes
hizo, el comendador Vega
sus *Lauras*, y el *Bello Adonis*
don Francisco de la Cueva,
Loyola aquella de *Audalla*,
que todas fueron muy buenas.

Arata aporta pruebas fehacientes para demostrar que el Loyola autor de la *Comedia de Misenio* es el mismo que el citado por Rojas entre el grupo de dramaturgos pertenecientes a la generación de los años ochenta. En primer lugar, son varios los aspectos técnicos de la obra que, tal y como explica Arata [1991:8], permiten situar su fecha de composición en torno a los años setenta y ochenta del siglo XVI, como la subdivisión en cuatro jornadas, el alto porcentaje de tercetos encadenados (25,4%) y la presencia de largos parlamentos y monólogos, con un promedio de once versos por réplica. No obstante, el argumento principal esgrimido por Arata es la coincidencia entre el título de la comedia de Loyola («Audalla», según Rojas) y el nombre de uno de los personajes más importantes de la *Comedia de Misenio*: el moro Audalla. Remito a las palabras del propio Arata [1991:9]:

Teniendo en cuenta que la comedia, como la conocemos, lleva como título un patronímico, y teniendo en cuenta la facilidad con la cual se alteraban los títulos de las piezas teatrales del Siglo de Oro, me parece más que probable que Agustín de Rojas se refiera

2. La obra ocupa los ff. 1r-11r de un tomo misceláneo con la signatura II-462 (para una descripción detallada del mismo, remito a las páginas de Arata 1991:4-5). En la transcripción del manuscrito modernizo la ortografía y puntuación.

a la *Comedia de Miseno* cuando habla de la *Audalla* de Loyola. Hay que pensar que Agustín de Rojas, dramaturgo y cómico madrileño, escribe su *Loa de la Comedia* hacia 1599. Al hablar de Loyola, un autor que tuvo éxito en 1580, es decir, veinte años antes, recuerda, por haberla visto representar, o quizá por haberla leído en algún manuscrito, una comedia que trataba de la generosidad de un moro llamado Audalla. No se acuerda bien del título de la pieza o, lo que es más probable, sabe que la comedia había circulado con varios títulos (**Comedia de Audalla, Comedia de Miseno, etc.*), por lo que decide citarla simplemente como la *Audalla* de Loyola, haciendo referencia al personaje más destacado de la comedia. Según todos los indicios esta es la pieza que se halla en el manuscrito II-462 de la Biblioteca de Palacio con el título de *Comedia de Miseno*.

La *Comedia de Miseno*, felizmente recuperada gracias a la labor de Stefano Arata, parece que fue una de las obras de éxito a finales del siglo XVI: al testimonio de Agustín de Rojas hay que añadir ahora nada menos que el de Lope de Vega. Al igual que Rojas, Lope debió de presenciar alguna representación de la comedia o tener acceso a un manuscrito, puesto que, como trataré de demostrar en este artículo, se inspiró en la obra de Loyola para componer *La pobreza estimada*, comedia escrita probablemente entre 1597 y 1603 (Morley y Bruerton 1968:253).³

En cuanto a la identificación entre «aquella [comedia] de *Audalla*» de la que habla Rojas y la *Comedia de Miseno*, *La pobreza estimada* ofrece un detalle que refuerza la sólida argumentación de Arata: el único nombre que Lope ha conservado de la *Comedia de Miseno* es el de Audalla;⁴ se trata, quizás, de una muestra más del interés que debió de despertar este personaje entre el público, motivo por el cual, como sugiere Arata, la obra pudo muy bien circular con el nombre de «Comedia de Audalla» o conocerse popularmente como «la de Audalla». De hecho, es muy probable que gran parte del público que presenció una representación de *La pobreza estimada* recordara, como Rojas, «aquella de Audalla», por lo que el Fénix bien podía permitirse un guiño al espectador en forma de homenaje al famoso personaje de Loyola.

3. *La pobreza estimada* formó parte del repertorio de Gaspar de Porras (Wilder 2004). El propio Wilder [2004:194] aporta algunos datos que permiten, quizás, afinar la fecha de composición y situarla entre 1600 y 1603 (el artículo original de Wilder es del año 1952, pero por razones de accesibilidad he consultado la traducción española de Guillem Usandizaga).

4. Lope emplea el nombre de Audalla en otras obras, siendo *La pobreza estimada* una de las más tempranas (Morley y Tyler 1961:51). También es personaje en una de las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola, la *Isabela* (Giuliani 2009). Se trata por otro lado de un nombre común en el romancero morisco, como me indica amablemente Ramón Valdés.

En el último folio de la *Comedia de Miseno*, además de la referencia a su autor («compuesta por Loyola, que Dios haya»), en la esquina superior derecha puede leerse: «escrita por Fernán González». Arata señaló que probablemente el nombre corresponda al copista del manuscrito. Por su parte, Josefa Badía [2007:13] advierte que «quizá se trate únicamente de coincidencia onomástica, pero hay un actor activo por estas fechas con este nombre [...]. Dado que sabemos que había actores que se dedicaban a sacar copias de manuscritos, apuntamos el dato por si resultara de interés en una posterior investigación». En efecto, una consulta en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) ofrece diversos datos sobre el actor y autor de comedias Fernán González, natural de Jerez de la Frontera. Varios son los motivos que nos inducen a identificar al Fernán González autor de comedias con el copista del texto de la *Comedia de Miseno*.⁵ En primer lugar, la firma que ofrece el DICAT, perteneciente a un documento fechado en 1589, es muy semejante a la del f. 11r de nuestro manuscrito, sobre todo por los característicos trazos, a modo de rúbricas, en la «F-» inicial y la «-s» (o «-z») final.⁶ En segundo lugar, los datos conservados acerca de las representaciones llevadas a cabo por la compañía de Fernán González pertenecen a la década de los ochenta del siglo xvi, época en la que, a juzgar por el testimonio de Rojas, Loyola compuso la *Comedia de Miseno*. Así pues, es muy probable que el texto que nos ha llegado de la obra de Loyola sea una copia que el actor y autor de comedias Fernán González realizó para su compañía, que debió de representar la *Comedia de Miseno* en torno a los años ochenta del siglo xvi. Con todo, el texto no presenta algunas de las marcas más usuales de los manuscritos de autores de comedias, como por ejemplo acotaciones acerca del movimiento escénico, el vestuario empleado, etc. Por lo demás, es posible que el manuscrito que se ha conservado, que cuenta con poco más de 1.160 versos,⁷ presente una versión reducida respecto a la obra original, más aún si se trató de una copia de un autor de comedias.⁸

5. Sobre este punto debo agradecer a Alejandro García Reidy su gran ayuda y amabilidad. Para un cotejo de los manuscritos dramáticos de la época resulta indispensable consultar el proyecto *Manos teatrales*, dirigido por Margaret R. Greer y en el que participa el propio García Reidy.

6. Resulta difícil distinguir si se trata de una «s» o una «z». Arata transcribe el apellido como «gonçales».

7. El texto conservado, según la edición crítica que estoy preparando, contiene 1.105 versos (Arata contabiliza 1.112), a los que habría que sumar 60 o 65 versos perdidos del f. 2, cuya mitad superior ha sido arrancada.

8. Sobre las copias de autores de comedias véase Canet Vallés [1991].

El hallazgo de la *Comedia de Misenio* desmiente la teoría, sustentada hasta ahora por la crítica, según la cual *La pobreza estimada* se basa en el ejemplo XXV de *El conde Lucanor*. Un examen detenido de la *Comedia de Misenio* y de *La pobreza estimada* permite establecer una clara y directa filiación literaria entre Loyola y Lope, que será el objeto de estudio principal de las páginas que siguen. No obstante, Loyola sí parece haberse basado en el ejemplo XXV de don Juan Manuel para la composición de su comedia. A continuación ofrezco un resumen de los tres textos que voy a estudiar en este artículo.

EJEMPLO XXV

El conde de Provenza decide partir hacia Tierra Santa, pero en el camino es apresado por el sultán Saladín. Muy pronto, se gana el favor del sultán y ejerce de consejero. Al cabo de unos años, el Conde recibe la noticia de que varios nobles y príncipes pretenden la mano de su hija, por lo que pide consejo a Saladín, que le recomienda casar a su hija con un «omne», es decir, con un hombre virtuoso. La mujer y los demás parientes del Conde recaban toda la información posible sobre los pretendientes y se la hacen llegar. Saladín estudia detenidamente las virtudes y defectos de cada uno hasta que elige al único hombre sin tacha alguna. Este, consciente de que fue el sultán quien le escogió por sus obras y no por su poder ni riquezas, acepta el casamiento. Sin embargo, la noche de bodas decide llevar a cabo un acto acorde con su condición de «omne»: rescatar a su suegro. Acompañado de unas galeras, viaja hasta Armenia, donde aprende el idioma y las costumbres locales. Un día se presenta ante el sultán y, sabedor de su afición por la caza, le procura aves y perros y se ofrece a ir a cazar con él. En una partida, ambos se alejan del grupo en busca de un halcón y van a parar cerca de donde se encontraba una de las galeras del cristiano, cuya tripulación apresa a Saladín. El yerno del Conde le cuenta su historia y le pide que libere a su suegro. El sultán accede gustoso, contento por haber acertado en su decisión, y le lleva ante el conde de Provenza. Saladín les ofrece grandes regalos y ambos se alegran por el buen consejo del sultán.

COMEDIA DE MISENO

La *Comedia de Miseno* da comienzo con una acalorada discusión entre Miseno y Laocón, pretendientes de Libina. Miseno, hidalgo pobre pero de origen noble, le reprocha a Laocón su bajo linaje y le insta a abandonar sus pretensiones amorosas, puesto que Libina corresponde a su amor («Libina es noble, y procura / nobleza, y esa está en mí», f. 1v). En la siguiente escena aparece Tiberio, padre de Libina, que se halla cautivo en tierra de moros. Tiberio acaba de recibir una carta de su hija en la que le pregunta a qué pretendiente debería escoger: al noble pero pobre o al rico de bajo linaje. Audalla, señor de Tiberio, con el que este mantiene una relación amistosa, le aconseja que case a su hija con el pretendiente noble.⁹

En la segunda jornada, que transcurre, como la primera, en Valencia, Miseno y Libina ya están casados. Miseno teme un revés de la fortuna ante tanta felicidad. Azuzado por Libina, le cuenta que le acaba de llegar una carta anunciando la muerte de su padre, de modo que se verá obligado a partir hacia Roma. Miseno no tarda en contarle a su esposa el verdadero motivo de su pesar, que no es otro que la pobreza. Desesperado, decide emprender un viaje «hasta que encuentre con qué / vuelva rico, o sin la vida» (f. 5r).

La tercera jornada se inicia con el lamento de Miseno, quien tras vagar por el mundo ha arribado a la costa de Negroponte, en la región de Esclavonía. Allí observa cómo un moro se dispone a bañarse. Aprovechando que está distraído, lo apresa. Miseno descubre entonces que se trata de Audalla, señor de Esclavonía. Este promete cubrirlo de oro a cambio de su libertad, pero Miseno le advierte que solo lo liberará si le entrega a un esclavo llamado Tiberio. Audalla comprende entonces quién es su captor y acepta el trato.

En la cuarta jornada Miseno llega a Valencia hecho un harapo tras un largo viaje. Al llamar a la puerta, su criada Prudencia no le deja entrar, pensando que se trata de un ladrón. Tampoco Libina reconoce a su esposo. Finalmente, Miseno revela su identidad. En ese momento aparece Tiberio acompañado de dos moros. Todos se abrazan y Tiberio le explica a Miseno que Audalla le ha liberado y que, como muestra de agradecimiento, les ha obsequiado con dos esclavos

9. La mitad superior del f. 2 ha sido arrancada, de modo que en la primera jornada hay cuatro fragmentos de unos quince versos cada uno que no se han conservado. De todos modos, no parece que se hayan perdido datos fundamentales del argumento.

y cuatro camellos cargados de oro. Miseno libera a los moros y les permite llevarse todo el oro que quieran.

LA POBREZA ESTIMADA

La pobreza estimada se sitúa asimismo en Valencia. Dorotea es pretendida por dos caballeros: Leonido, un hidalgo pobre, y Ricardo, rico pero de origen converso. En la primera escena Tancredo, criado de Leonido, intercede por su amo ante Isabel, criada de Dorotea. Isabel se las apaña para que Dorotea lea el papel que le ha escrito Leonido, y esta accede a tener una cita con él. En ese momento aparece Ricardo acompañado de sus criados. El galán, con la excusa de haber perdido un azor, consigue entrar en casa de Dorotea, y finalmente le expone sus verdaderas intenciones: pretende casarse con ella. La doncella le pide un día para pensárselo. Un amigo de Leonido, Felisardo, ha observado que Ricardo entraba en casa de Dorotea. La noticia llega a oídos de Leonido, que decide acudir de todos modos a su cita con ella. Pretendientes y criados se reúnen bajo la ventana de Dorotea, que les comunica su decisión de escribir a su padre, Aurelio, que se encuentra cautivo en Argel, para que sea él quien determine con quién se debe casar. Ambos aceptan someterse al dictamen de Aurelio, pero Ricardo, en la última escena del primer acto, hiere por la espalda a Leonido.

En el inicio del segundo acto la acción se traslada a Argel: Aurelio, cautivo y hombre de confianza de Audalla, rey de Argel, acaba de recibir la carta de Dorotea y le pide consejo a su amo y señor acerca de la decisión que debe tomar. Audalla le recomienda que anteponga la nobleza y el honor a la riqueza y case a su hija con Leonido, y le recuerda entonces que una hija suya, Alara, está presa en España. Entre tanto, el gusto de Dorotea se inclina por Leonido, quien discute con Ricardo debido al incidente en el que quedó malherido. Tras varios insultos y acusaciones, deciden batirse en duelo, el cual queda interrumpido por la llegada de la carta de Aurelio. Nada más leerla, se acuerda la boda entre Leonido y Dorotea. En Argel, Zulema, hijo de Audalla, cuenta que ha recorrido todo el Levante español pero ha sido incapaz de encontrar a Alara, su hermana.

Entre el final del segundo acto y el inicio del tercero ha transcurrido un año. Leonido, apesadumbrado por la miseria, decide partir en busca de riquezas. Tras

despedirse de su mujer y dejar libre a Tancredo, se embarca con unos soldados que se dirigen hacia Orán. Por su parte, Ricardo compra a Tancredo a cambio de ayuda para ganarse el favor de Dorotea. El criado la engaña y le ofrece una bolsa llena de dinero, que en realidad contiene una carta de Ricardo. Mientras tanto, Leonido ha naufragado y arriba, asido a una tabla, a las costas de Argel. Allí observa cómo un moro (que no es otro que Audalla) se distrae tomando un baño, y en seguida lo captura. Leonido le cuenta su historia y el propósito de su viaje. Audalla accede a entregarle a Aurelio a cambio de su libertad. Mientras tanto, Tancredo finge que le han herido para que Ricardo pueda adentrarse en casa de Dorotea. El plan fracasa y Dorotea e Isabel se hacen con unas espadas y los hacen huir. Poco después Ricardo deja una bolsa de dinero a la puerta de Dorotea, pero sin decir que viene de su parte y aparentando que se trata de limosna. Dorotea, que sospecha de Ricardo, decide dar la bolsa a un pregonero para que anuncie su pérdida. Ricardo le confiesa entonces que es suya pero Dorotea se marcha sin hacerle caso.

Leonido y Aurelio se encuentran ya de regreso cuando, cerca de Valencia, son atracados por unos salteadores. Finalmente llegan «muy rotos» (p. 466a) hasta la casa de Leonido, donde se encuentra Ricardo, hecho que levanta los celos y sospechas de los recién llegados. Ricardo alaba la virtud y fidelidad de Dorotea y anuncia su propósito de abandonar todas las riquezas y retirarse a un monasterio. Aurelio y Leonido, convencidos ahora de la bondad de Dorotea, llaman a la puerta y todos se abrazan. A continuación aparece Zulema, que les obsequia con dinero, joyas y un barco lleno de cristianos liberados del cautiverio como muestra del agradecimiento de Audalla. A cambio pide llevarse a Isabel, que resulta ser Alara. Isabel afirma que quiere seguir siendo cristiana, y Zulema le confiesa que tanto él como Audalla pretenden asimismo convertirse al cristianismo.

Como se puede observar, el argumento del ejemplo XXV y de la *Comedia de Miseno* es muy semejante: un cautivo debe decidir con quién casa a su hija. Para ello, pide consejo a su señor, que le recomienda al hombre más adecuado, al margen del dinero y el poder. El yerno del cautivo hace preso al sultán y consigue así rescatar a su suegro. Finalmente, el sultán les obsequia con generosos presentes. A falta de otros testimonios, que hoy por hoy desconocemos, parece sensato afirmar que Loyola se basó en el ejemplo XXV de *El conde Lucanor* para la confección de la *Comedia de Miseno*.

Asimismo, las líneas maestras del argumento de *La comedia de Miseno* y de *La pobreza estimada* coinciden punto por punto: dos pretendientes, uno noble pero pobre y otro rico pero de bajo linaje, se disputan el amor de una dama. Ella se ve obligada a enviar una carta a su padre, que se halla cautivo de los moros, para pedirle consejo. El padre es hombre de confianza de un gran señor moro —con el que incluso mantiene una relación de amistad—, quien le aconseja que anteponga la nobleza y el honor a la riqueza. La dama, entonces, sigue el consejo de su padre y se casa con el hidalgo pobre. Una vez casados, la pobreza y la necesidad inducen al esposo a emprender un viaje en busca de fortuna. Tras una serie de peripecias, arriba a una costa enemiga, donde cautiva a un moro que se estaba bañando. Al descubrir que se trata del señor de esa tierra, le concede la libertad a cambio del padre de su esposa. Finalmente, ambos regresan a su hogar cargados de presentes del rey moro.

Por lo que respecta a la *Comedia de Miseno*, Loyola lleva a cabo una notable ampliación del argumento del ejemplo XXV, sobre todo mediante la inclusión de nuevos personajes (Libina, Laocón y Prudencia). Por otro lado, el conflicto inicial es algo distinto, puesto que en el cuento de don Juan Manuel el padre no se ve obligado a elegir entre dos pretendientes con cualidades complementarias,¹⁰ sino entre varios hidalgos y nobles de distinta categoría. Saladín escoge al pretendiente por sus virtudes, al margen de su riqueza y poder (como en Loyola y Lope), pero también independientemente de su linaje: «más de preciar era el omne por las sus obras que non por su riqueza nin por nobleza de su linage» (*El conde Lucanor*, p. 105).¹¹ Hay que tener en cuenta, no obstante, que el cautivo de don Juan Manuel es un conde, a diferencia de Miseno y Leonido, que pertenecen a la nobleza media instalada en las ciudades. Tanto el Conde como Saladín afirman que el linaje no es relevante, pero los pretendientes que mandan a buscar son o bien nobles o forman parte de la realeza: «quel enviassen por escripto dezir qué tales eran en sí los fijos de los reyes et de los grandes señores que la demandavan et qué tales eran los otros omnes fijos dalgo que eran en las comarcas» (p. 104). Por tanto, en realidad el criterio es el mismo que en Loyola y en Lope: no se trata al fin y al cabo de elegir al «mejor hombre», sino, más exactamente, al «mejor noble» (González 1989:117).

10. Tanto Devoto [1972:412-413] como Arata [1991:7] destacan el carácter tradicional y folclórico de «la preferencia por un yerno pobre pero de buenas prendas, antepuesto a uno más rico y menos virtuoso» (Devoto 1972:412). Devoto aporta numerosos ejemplos de este tema.

11. Cito por la edición de Serés, recogida en la bibliografía.

Por otro lado, la transformación del conde de Provenza en un noble valenciano, así como el hecho de situar la acción en la capital del Turia, parece deberse a la voluntad de Loyola de adaptar la obra al contexto del espectador de finales del siglo XVI. En este sentido, me parece que las palabras de Fradejas Lebrero [1955:70], referidas a la supuesta adaptación de Lope del ejemplo XXV, son válidas punto por punto para la obra de Loyola:

No sabemos, en la obra de Lope, las causas por que Aurelio, el padre de Dorotea, esté preso; pero habiendo situado la escena en Valencia y como caso novelesco, nada tiene de extraño que en una algarada de galeras argelinas hubiera sido hecho preso y llevado cautivo a Marruecos, con lo cual eliminaba la adecuación histórica de ir a conquistar el Santo Sepulcro y la ciudad de Jerusalén. Buen principio este de suprimir lo accesorio al cuento para darle un mayor aire de modernidad.

Resulta interesante que Loyola no haya conservado el nombre de Saladín, o Saladino (Yussuf Salah-ed-Din, 1137-1193, sultán de Egipto y de Siria). La figura de Saladino gozó de gran popularidad en las literaturas románicas,¹² a menudo debido «a su fama de hombre sabio y prudente, liberal y cortés, benévolo con los suyos y con sus enemigos» (Serés 2006:101). El razonamiento de Devoto [1974:297] aplicado a Calderón, que adaptó en una obra el ejemplo XXV —el caso de Lope lo discutiremos a continuación—, puede ser válido para la *Comedia de Misenio*:

Cuando Lope y cuando Calderón teatralizan el ejemplo XXV de *El Conde Lucanor*, el nombre del sultán de Egipto no parece significar ya mucho para los adaptadores (señal de que para el espectador tampoco significaría demasiado), y lo reemplazan el primero por Audalla, rey de Argel, y el segundo por Tolomeo, soldán de Egipto.

Por lo demás, son muchas las diferencias entre el texto de don Juan Manuel y la *Comedia de Misenio* (el yerno ya parte de casa con la intención de rescatar al Conde; apresado al sultán en una cacería ayudado por otros hombres, y no cuando el moro se estaba bañando, etc.), prueba de la gran libertad con la que Loyola adapta su modelo.

Aunque resulta imposible descartar que entre el ejemplo XXV y la *Comedia de Misenio* se hallen otras obras, lo más probable es que el texto de don Juan Manuel fuera

12. Véase el estudio de Américo Castro [1967], así como la bibliografía que cita Devoto [1974:296].

la fuente directa de Loyola. Al fin y al cabo, y dejando de lado la tradición manuscrita, en los años ochenta del siglo XVI *El conde Lucanor* era todavía una relativa novedad en el mercado editorial, puesto que la edición *princeps*, preparada por Gonzalo Argote de Molina (Hernando Díaz, Sevilla), no apareció hasta 1575.¹³ El ejemplo XXV encajaba además en la moda morisca de *El Abencerraje* y el *Romancero* nuevo, por lo que nada tiene de extraño que Loyola decidiera adaptar el texto de don Juan Manuel.¹⁴

No podemos afirmar lo mismo respecto a *La pobreza estimada*. El desconocimiento por parte de la crítica de la *Comedia de Misenó* ha llevado a aceptar el ejemplo XXV como fuente directa de la comedia de Lope.¹⁵ No obstante, aunque el Fénix bien pudo conocer el texto de don Juan Manuel, lo cierto es que este no parece haber influido de modo directo en la composición de *La pobreza estimada*. La prueba es que los paralelismos existentes entre el ejemplo XXV y la obra de Lope son exactamente los mismos que se dan entre la *Comedia de Misenó* y *La pobreza estimada*, con una diferencia fundamental: entre estas dos comedias las semejanzas son mucho mayores, como tendremos ocasión de comprobar. En cambio, Lope no recupera ninguno de los rasgos del ejemplo XXV desechados por Loyola, que pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Partida del Conde hacia Tierra Santa.
- En el transcurso del viaje es hecho prisionero por Saladín.
- La hija del Conde vive con su madre y varios familiares.
- Saladín escoge al esposo de la hija del Conde entre una gran multitud de pretendientes.
- El recién casado parte no por necesidad económica, sino para rescatar a su suegro, esto es, para llevar a cabo un acto virtuoso digno de su condición de «omne». Le acompañan varias galeras.
- Sabedor de la afición de Saladín por la caza, le ofrece aves y canes, y se queda a vivir en su tierra «un grand tiempo».
- Ayudado por sus hombres, que habían permanecido en las galeras con las

13. Sobre la transmisión textual de *El conde Lucanor* resulta imprescindible el estudio de Alberto Blecha [1980]. Véase, además, Serés [2006:xciii-cv].

14. Debo estas observaciones a la gentileza de Gonzalo Pontón.

15. Fue Menéndez Pelayo [1943:147] quien por primera vez señaló la influencia del ejemplo XXV en *La pobreza estimada*. Lo siguieron Fradejas Lebrero [1955] y Devoto [1974:296-311]. Para una completa bibliografía sobre el ejemplo XXV véase Serés [2006:375-376].

que habían arribado a la tierra de Saladín, el yerno del Conde apresaa al rey moro durante una cacería en la que participan ambos.

Devoto [1974:300] explica cómo desde antiguo se venía atribuyendo a Saladino, sultán de Egipto y Siria, «el tema de “solo nos llevaremos la mortaja”». Señala además que este motivo, que no se encuentra en el ejemplo XXV, sí aparece en cambio en *La pobreza estimada*, concretamente en boca de Audalla: «Pues mira, dala al pobre bien nacido, / que te ha de dar, Aurelio, honrados nietos; / que al fin cuando morimos todo sobra, / y nadie lleva más de la mortaja». Devoto [1974:310-311] —que, insisto, desconocía la *Comedia de Misenno*—, tras haber citado multitud de ejemplos en que el motivo de la mortaja se asocia a la figura de Saladino, concluye:

El consenso de todos estos antecedentes, y el vigor de la tradición en nuestros días, nos aseguran que Lope —que en su deseo de llevar la acción de *La pobreza estimada* a su propio tiempo, reemplazó al Saladino por el rey de Argel y al conde de Provenza por un valenciano pobre— introdujo de intento un elemento tradicional (ausente, recordémoslo, en el texto que le servía de base), tradicionalmente vinculado con el soldán de Babilonia, a la manera de un guiño de complicidad con el espectador advertido, o consigo mismo, que es lo más probable. [...] Lope [...] no olvida que el héroe del suceso que presenta fue Saladino, y agrega a la escena capital de su comedia un rasgo saladinesco que, precisamente por serlo, resulta un homenaje a don Juan Manuel.

La hipótesis de Devoto se sostiene sobre la base de que el ejemplo XXV fue la fuente en la que se basó Lope. Si quisiéramos defender ese guiño a don Juan Manuel del que habla Devoto, deberíamos realizar una hipótesis poco menos que acrobática: a) Lope conoce la *Comedia de Misenno*, pero también el ejemplo XXV; b) Lope decide basarse solamente en la obra de Loyola y dejar de lado el ejemplo XXV; c) sin embargo, quiere hacer un guiño a don Juan Manuel; d) en vez de adoptar algún rasgo particular del ejemplo XXV, decide presentar un motivo comúnmente asociado a Saladino, pero que no se encontraba en el texto de don Juan Manuel.

Se trata de una hipótesis muy improbable, que podríamos defender tal vez en caso de no saber que el texto en el que se basa Lope —como espero demostrar en este artículo— no es otro que la *Comedia de Misenno*. Por otro lado, el motivo de la mortaja se encuentra en otras obras del Fénix, sin que intervenga en absoluto la figura de Saladino, como en unos versos de *El villano, en su rincón* que cita el mismo Devoto [1974:299]:

¡Dura ambición! ¿Qué trabajas
 haciendo al aire edificios,
 pues los más altos oficios
 no llevan más de mortajas?

Por otro lado, si efectivamente Lope pensaba en la figura de Saladino a la hora de hacer referencia al motivo de la mortaja en *La pobreza estimada*, no por ello hay que admitir forzosamente que hubiera un recuerdo del texto de don Juan Manuel. Al fin y al cabo, como es obvio, el Audalla de Loyola presentaba muchas analogías con Saladino, habida cuenta de la proverbial generosidad y sabiduría de este último. En cualquier caso, aun dándole la razón a Devoto, la conclusión sigue siendo la misma: nada hay en el ejemplo XXV que Lope no haya extraído de la *Comedia de Miseno*.

A continuación me propongo comparar el desarrollo argumental de la *Comedia de Miseno* y *La pobreza estimada*, dando cuenta de los cambios e innovaciones que lleva a cabo Lope, para poder precisar así el modo en que la obra de Loyola influye en la comedia del Fénix. Para mayor claridad, ofrezco un esquema del argumento de ambas obras (en negrita se señalan los motivos y escenas que Lope ha tomado de la *Comedia de Miseno*).

<i>Comedia de Miseno</i>	
Primera jornada	<ul style="list-style-type: none"> · Discusión entre los dos pretendientes, Miseno (pobre pero de origen noble) y Laocón (rico de bajo linaje), por el amor de Libina. · El padre de Libina, Tiberio, que se halla cautivo entre los moros, recibe una carta de su hija en la que esta le pregunta con quién debe casarse. Tiberio pide consejo a su señor moro, Audalla, que recomienda a Miseno.
Segunda jornada	<ul style="list-style-type: none"> · Miseno y Libina son ya marido y mujer. La pobreza en que viven lleva a Miseno a emprender un viaje en busca de riquezas.
Tercera jornada	<ul style="list-style-type: none"> · Tras mucho vagar, Miseno arriba a la costa de Negroponte. Miseno sorprende a Audalla, que se disponía a bañarse, y lo apresa. · Miseno le pide el rescate de Tiberio a cambio de su libertad. Audalla comprende quién es su captor y se ofrece gustoso a liberar a Tiberio.
Cuarta jornada	<ul style="list-style-type: none"> · Regreso de Miseno a Valencia tras haber sido asaltado por unos ladrones. Libina y su criada Prudencia no lo reconocen hasta que Miseno revela su identidad. · Llega Tiberio acompañado de dos moros cargados de regalos ofrecidos por Audalla. Miseno libera a los moros y todos alaban la generosidad de Audalla.

<i>La pobreza estimada</i>	
Acto primero	<ul style="list-style-type: none"> · Tancredo, criado de Leonido, pretendiente pobre pero de origen noble, intercede por su amo ante Isabel, criada de Dorotea, quien accede a tener una cita con Leonido. · Ricardo, pretendiente rico pero de bajo linaje, consigue entrar en casa de Dorotea con la excusa de haber perdido un azor. Finalmente confiesa sus verdaderas intenciones: casarse con ella. · Dorotea decide escribir a su padre, Aurelio, que se encuentra cautivo en Argel, para que sea él quien determine con quién debe casarse. Ambos pretendientes aceptan someterse a la decisión de Aurelio, pero acto seguido Ricardo hiere por la espalda a Leonido.
Acto segundo	<ul style="list-style-type: none"> · Aurelio, cautivo y hombre de confianza de Audalla, rey de Argel, recibe la carta de Dorotea y le pide consejo a su señor acerca de la decisión que debe tomar. Audalla le recomienda que anteponga la nobleza y el honor a la riqueza y case a su hija con Leonido. · Audalla le cuenta a Aurelio que una hija suya, Alara, está presa en España. · Con motivo del ataque que sufrió Leonido a manos de Ricardo, los dos pretendientes se enzarzan en una discusión y finalmente deciden batirse en duelo, pero no se lleva a cabo debido a la llegada de la carta de Argel. Se acuerda la boda entre Leonido y Dorotea. · Zulema, hijo de Audalla, ha recorrido todo el Levante español pero ha sido incapaz de encontrar a Alara, su hermana.
Acto tercero	<ul style="list-style-type: none"> · Leonido, azuzado por la miseria en que viven él y su mujer, decide partir en busca de riquezas. · Ricardo cuenta ahora con la ayuda de Tancredo para tratar de ganarse el favor de Dorotea. · Tras un naufragio, Leonido arriba a las costas de Argel, donde sorprende a un moro que estaba disfrutando de un baño. Audalla descubre que se trata del yerno de Aurelio y accede a liberarlo a cambio de su libertad. · Se suceden las artimañas de Tancredo y Ricardo, pero ninguna de ellas tiene éxito. · Regreso de Leonido y Aurelio a Valencia, donde son atacados por unos salteadores. · Ricardo alaba la virtud de Dorotea y se retira a un monasterio. Rencuentro entre Dorotea, Aurelio y Leonido. · Llegada de Zulema, que les obsequia con todo tipo de regalos de parte de Audalla y un barco lleno de cautivos liberados. · Zulema pide a cambio llevarse a la criada Isabel, que resulta ser Alara, hija de Audalla. Isabel quiere seguir siendo cristiana, y Zulema confiesa que tanto él como Audalla pretenden asimismo convertirse al cristianismo.

Uno de los cambios que más repercute en el devenir de la trama tiene que ver con la mayor relevancia que otorga Lope a Dorotea y a Ricardo. Al contrario

que Libina, cuya actuación se reduce a lamentar la marcha de Misenio y a recibirle a su vuelta, Dorotea participa activamente del desarrollo de la obra. No solo nos da cuenta en todo momento de sus sentimientos, sino que protagoniza muchas de las escenas y, sobre todo, da muestras de una virtud y una fidelidad inquebrantables.¹⁶

En cuanto al antagonista, mientras que Laocón solo aparece en la primera jornada, ni siquiera llega a hablar con Libina y se esfuma sin dejar rastro una vez ella y Misenio se han casado, las acechanzas de Ricardo se suceden a lo largo de *La pobreza estimada*. A diferencia de Laocón, Ricardo no solo no pertenece a un linaje noble, sino que es de origen converso. La condición de cristiano nuevo del antagonista resulta muy significativa y deja entrever la preocupación de Lope por reflejar una realidad social de interés general en la época, como ha estudiado ampliamente la crítica.¹⁷

Otro de los cambios más evidentes se debe al importante papel que cumplen los criados, personajes prototípicos en la Comedia Nueva. En la *Comedia de Misenio* el rol de la criada Prudencia es muy secundario, pues solamente aparece en la última jornada. En cambio, Isabel y, sobre todo, Tancredo participan constantemente en el desarrollo de la acción. Tancredo, criado de Leonido, permite que los largos monólogos de Misenio se transformen en vivaces diálogos entre amo y señor, tan típicos de la comedia del Siglo de Oro.¹⁸ Igualmente típica es la doble pareja formada por la dama y el galán y sus criados: Tancredo corteja a Isabel, criada a su vez de Dorotea. Ya en el primer acto, Isabel y Tancredo son los encargados de interceder por sus señores y de convencer a Dorotea de casarse con Leonido.¹⁹ Ambos criados aportan buenas dosis de comicidad —como cuando Isabel bromea con la proliferación de hidalgos pobres en la época (p. 413a)— y son además los responsables del envío de billetes amorosos, otro de los ingredientes fundamentales de la fórmula lopesca. En este sentido, cabe recordar que, para Wilder [2004:194], Tancredo e Isabel forman

16. Como recuerda Ricardo: «¿Que en ausencia de tu esposo, / dinero no te ha vencido, / y en los tiempos que te ha sido / para el sustento forzoso?» (p. 466b). Las citas proceden siempre de la edición de Menéndez Pelayo recogida en la bibliografía.

17. Véase sobre todo el trabajo de Gitlitz [1982]. La problemática de los conversos en *La pobreza estimada* también ha centrado el interés de Mas [1967:431-433], Campbell [1993] y Case [1993:115-116].

18. «Otro rasgo arcaico en la *Comedia de Misenio* es la presencia de largos parlamentos y monólogos, de forma que la obra tiene un promedio de 11 versos por réplica. Este índice, que nos sitúa por encima de las pletóricas tragedias valencianas de esos años, irá disminuyendo de forma radical con el pasar del tiempo, y las comedias de Lope y de otros autores, en la última década del siglo XVI, tendrán un promedio de 2 o 3 versos por réplica» (Arata 1991:8).

19. «Pero tu necesidad / por grande enemigo tiene / tu recogimiento, y viene / a ofender tu calidad. / Cásate, que, en fin, casada, / de todo estarás segura» (p. 412a); «Que si en el mundo ha nacido / a tus méritos igual, / es este hidalgo» (p. 412b).

una pareja de graciosos. Puesto que se trata de una figura no del todo definida en el primer Lope,²⁰ conviene ser prudentes a la hora de emplear el marbete de «gracioso», pero se trata en cualquier caso de figuras que representan las primeras apariciones del que será uno de los personajes más representativos de nuestro teatro.

En el primer acto Ricardo aparece junto a sus criados, Julio y Celio, y se introduce en casa de Dorotea con el pretexto de estar buscando un halcón perdido. La artimaña, de origen celestinesco (Gómez 1998:33),²¹ da lugar de nuevo a escenas cómicas²² y a otro de los aspectos que no podía faltar en una comedia de Lope: los celos. La inclusión de Felisardo, que ha visto salir a Ricardo de casa de Dorotea, permite crear un diálogo en el que el amante, despechado y abatido, da rienda suelta a sus lamentos pero sin la necesidad de recurrir a largos monólogos, a diferencia de la *Comedia de Misenio*. Otro tanto se puede afirmar respecto a Risela e Isabel, confidentes de Dorotea.

La escena final de la primera jornada, en la que galanes y criados se amontonan bajo la ventana de la dama, y que termina con Leonido acuchillado, es una de las más recurrentes en las comedias de capa y espada.

En síntesis, en el primer acto de *La pobreza estimada* Lope amplía considerablemente los materiales que le ofrece la primera jornada de la *Comedia de Misenio*, que termina ya con la llegada de la carta a manos de Tiberio y la decisión de Audalla, personajes que en Lope no aparecen hasta el segundo acto. Partiendo de la rivalidad entre los dos pretendientes, Lope ha desarrollado una gran cantidad de personajes, escenas y diálogos enteramente originales y típicamente lopescos, en una *amplificatio* textual que será constante a lo largo de la obra. Para ello ha recurrido a los ingredientes que constituían la esencia de sus comedias urbanas de juventud y, también, de la futura comedia de capa y espada: el papel fundamental de los criados, la correspondencia entre el amor de siervos y amos, la comicidad, los celos, las escenas al pie de la ventana de la dama, las peticiones nocturnas, etc.

Lope retrasa hasta el inicio del segundo acto la escena final de la primera jornada de la *Comedia de Misenio*, que sigue muy de cerca. Ambas se inician con las

20. Véase, al propósito, el clásico estudio de Arjona [1939]. Una amplia bibliografía comentada sobre la figura del gracioso puede encontrarse en los artículos de Lobato [1994] y Borrego Gutiérrez [2005].

21. Sobre el motivo amoroso del ave perdida véanse además las páginas de Devoto [1960:486-488].

22. Como cuando los criados de Ricardo tratan de remedar el sonido del halcón («huchochó»), incluso una vez Ricardo ya le ha confesado a Libina que todo ha sido una treta para poder manifestarle su amor.

quejas del padre de la dama, cautivo de los moros. Lope aprovecha la ocasión para regalar al auditorio unos versos lastimeros muy del gusto de la época, cercanos en la temática a los romances de cautivos: «¡Oh libertad preciosa, / que el oro de la tierra / es precio vil para poder comprarte!» (p. 427b); «¡Ay dulce y cara España! / ¡Ay mar de Argel que a mi Valencia baña!» (p. 428a). Transcribo a continuación unos versos del lamento de Tiberio (f. 2r):²³

Es del cautivo el más común consuelo
 tener en vez de risa el ser de llanto,
 y en lugar de placer un disconsuelo,
 pena por gloria y el llorar por canto;
 en el mayor contento nace el duelo,
 los cuales le persiguen tanto tanto
 estos contrarios que llorando toco,
 que le dejan sin vida, muerto o loco.

En ambas obras Audalla tiene en muy buena estima a sus cautivos, e incluso los ha convertido en sus consejeros:

ni jamás amor hobieron
 tan amigo de cristiano.
 Tú, pues al contrario de esto, [...]
 has podido en mí y en esto
 tanto, que mandas mi casa,
 ¿de qué te afliges? ¿Qué es esto?
 (*Comedia de Miseno*, f. 2r).

Aurelio, haberte estimado
 para mi amigo y gobierno,
 la libertad te ha quitado [...]
 ¿Cómo te puedo dejar,
 si apenas sé gobernar
 mi familia sin tu acuerdo?
 (*La pobreza estimada*, p. 428b).

23. Una parte del f. 2 de *La comedia de Miseno* ha sido arrancada, por lo que el lamento de Tiberio se ha conservado solo parcialmente.

Resulta obvio, por otro lado, que la elección de Argel como lugar del cautiverio, frente a la lejana Negroponte (o Negroponto, es decir, la actual Eubea, isla griega del mar Egeo),²⁴ tiene que ver con cierta voluntad de verosimilitud por parte de Lope. El cautiverio en Argel era un asunto harto familiar para cualquier español de la época, más aún en relación a Valencia, ciudad que padecía «the greatest vulnerability to corsair attack» (Friedman 1983:11).

Tanto Aurelio como Tiberio deciden dar cuenta a su señor de la carta que han recibido y piden consejo a Audalla. También aquí Lope añade elementos por su cuenta,²⁵ al tiempo que modifica algunos detalles de la *Comedia de Miseno*, como la respuesta ante el interés de Audalla por saber quién ha traído la carta: mientras Aurelio se limita a responder que se trata de «un mercader andaluz» (p. 429b), en el texto de Loyola se ofrece el nombre y la condición del mercader y se nos informa de que trae salvoconducto (f. 2v).

En ambas obras aconseja Audalla casar a la doncella con el pretendiente noble y pobre, a la vez que pronuncia una alabanza de la nobleza y un desprecio del oro:

Aunque por pobreza niegues
al mismo Alá, en cuyo espejo
se ve el mundo, te aconsejo
que al pobre y noble la entriegues:
toma esto de Audalla el viejo.
Aborrece tanto el oro
y a quien sin él nada vale,
que te cumple, a ley de moro.
Mira que nobleza vale
más que el árabe tesoro
(*Comedia de Miseno*, f. 3r).

24. Parece que hay cierta confusión geográfica por parte de Loyola, puesto que se sitúa Negroponte en Esclavonía (Eslavonia, región de la actual Croacia). En cualquier caso, tanto Esclavonia como Negroponte se hallaban bajo dominio turco a finales del siglo xvi y valían como lugar lejano y exótico para el espectador. Loyola emplea la forma «Esclavonía», con tilde en la «i», como delatan varias rimas a lo largo de la comedia. Por su parte, Lope se refiere a la misma región en varias comedias: «Yo he nacido en Esclavonia, / en Estridón, celebrado / lugar, y que está asentado / entre Dalmacia y Panonia» (*El cardenal de Belén*, vv. 5-8).

25. Como la inclusión de la carta, en verso, de Dorotea, una breve conversación entre Audalla y Aurelio sobre las diferencias entre moros y cristianos a la hora de escribir una misiva, o las aclaraciones de Aurelio a algunas cuestiones que Audalla no ha acabado de comprender. Se menciona asimismo la costumbre de encabezar los folios con una cruz: «AUDALLA ¿Por qué arriba ponéis cruz? / AURELIO Porque para todo es luz / que alumbra al hombre más ciego» (p. 429b).

Pues mira, dala al pobre bien nacido,
que te ha de dar, Aurelio, honrados nietos;
que al fin cuando morimos todo sobra,
y nadie lleva más de la mortaja.
Es la nobleza un sol de las costumbres,
es honra de la vida, gloria y crédito [...]
Quien no tiene nobleza vive esclavo,
y cuando alcanza estima es a su costa,
y no le honran a él sino al dinero
(*La pobreza estimada*, p. 431a-b).

Lope amplifica la escena con una intriga secundaria ausente en la *Comedia de Miseno*: Audalla tiene a una hija cautiva en España. Justo antes de terminar el segundo acto, Lope prosigue con esta intriga: Zulema, el hijo de Audalla, regresa a Argel después de haber estado buscando a su hermana, que fue hecha cautiva cuando contaba apenas seis años y ahora se encuentra en poder de una doncella valenciana. Este hecho permitirá llevar a cabo una manida anagnórisis final, que debía de hacer las delicias del público de los corrales. El gusto por la variedad y la afición de Lope por reflejar la dura realidad de las costas españolas se manifiestan en las aventuras de Zulema, que incluyen incursiones por parte de los moros, guerras marítimas y venta de esclavos.

La discusión entre Ricardo y Leonido que se produce en casa de Dorotea es semejante a la que se encuentra en la primera escena de la *Comedia de Miseno*, en la que ambos pretendientes tratan de buscar el punto débil del otro. Ricardo y Leonido se disponen a batirse en duelo —otro de los tópicos de la comedia urbana—, pero la llegada de la carta impide la pendencia. Lope, con materiales de su propia cosecha, ha desarrollado en dos actos la primera jornada de la *Comedia de Miseno*, que se reduce a dos escenas: la discusión entre Miseno y Laocón (que en Lope no se produce hasta bien entrado el acto segundo) y la conversación entre Audalla y Tiberio (situada al principio del segundo acto).

Lope retrasa hasta el inicio del acto tercero la escena en que Leonido, ya casado con Dorotea, le comunica a su esposa su intención de partir en busca de riquezas, episodio que en Loyola ocupa toda la segunda jornada. Leonido no se anda con rodeos y desde un primer momento le reconoce la verdad a Dorotea («que en casa que no se come / lloran hasta las paredes», p. 446b), mientras que Miseno afirma

que su padre ha muerto y que deberá partir hacia Roma. Finalmente, sin embargo, confiesa la verdad en un tono trágico:

Que el no poder remediar
la falta y el padecer
de mi muy cara mujer,
es quien me hace desterrar;
y así, con ansia afligida,
por varias tierras me iré
hasta que encuentre con qué
vuelva rico, o sin la vida. [...]
Que en tu vida ni en la mía
te veré ni me verás
(*Comedia de Misenio*, f. 5r).

En esta escena, como en tantas otras, se observa el gusto de Lope por trufar el texto de «detalles locales que impiden al espectador olvidar por un momento esta cercanía espacial» (Arellano 1996:40),²⁶ propios de las comedias urbanas lopescas y absolutamente ausentes en Loyola. Otro tanto se puede afirmar respecto a los momentos en que Lope alude a la familiaridad con el idioma árabe que debían de tener muchos cristianos:

AUDALLA Mas di, ¿dónde mi lengua has aprendido?
LEONIDO Cualquier cristiano que en los pueblos trate
de moriscos del reino de Valencia,
la aprende como yo
(*La pobreza estimada*, p. 458a).²⁷

26. Dorotea, por ejemplo, le pregunta a Leonido por qué puerta piensa abandonar la ciudad, y se menciona asimismo la iglesia a la que Dorotea acude a rezar (p. 462b). Se trata de detalles que, si bien no son sustanciales para el devenir del argumento, aportan verosimilitud y un color local de la Valencia que tan bien conocía Lope, como en estos versos: «A Denia llegó un navío, / con viento airado y contrario, / de un redentor trinitario, / y diola a un pariente mío, / que aquí me la despachó» (p. 439b).

27. Poco antes, Leonido había afirmado: «Del cielo fue clemencia / aprender el arábigo en Valencia» (p. 456b).

En la obra de Loyola se pasa de la despedida de los amantes (segunda jornada) al encuentro entre Miseno y Audalla (tercera jornada). Entre esos dos momentos, presentes asimismo en *La pobreza estimada*, Lope inserta de nuevo una gran variedad de escenas, como el embarque de Leonido en una galera rumbo a Orán junto a varios soldados. Se trata de una escena de tintes rufianescos, muy del primer Lope, con presencia de una prostituta y un lenguaje vulgar propio de la soldadesca. Además, se retoman las conversaciones entre amos y criados (Julio, improvisado Ovidio, le da cumplida cuenta a Ricardo de un disparatado récipe para remediar el mal de amor),²⁸ y proliferan los engaños y artimañas, que no podían faltar en *La pobreza estimada*: «Las comedias urbanas incorporan a su esquema todo un repertorio de engaños, ficciones y trampas, que hacen aparecer la vida como una estrategia de intrigas, como un maquiavélico arte de la política, y que convierte a cada personaje en un estratega en potencia» (Oleza 1986:271).

En la mitad del tercer acto Lope coloca una escena muy interesante que se corresponde con la tercera jornada de la *Comedia de Miseno*. Tanto Leonido como Miseno son arrojados a la costa tras un naufragio. Miseno cuenta cómo «con cosarios vine aquí / en cierto concierto y pacto, / mas era en la nao su trato / tal, que los dejé y me fui» (f. 5v), que Lope ha transformado en el embarque junto a los soldados. Ninguno de los dos tiene mucho tiempo para lamentar su suerte, pues apenas han llegado a la costa cuando descubren a un moro que se dispone a bañarse. En este punto Lope imita fielmente la obra de Loyola, pues tanto el Audalla de *La pobreza estimada* como el de la *Comedia de Miseno* disfrutaban de un baño mientras entonan un *beatus ille* en el que exaltan la libertad, la hermosura de la naturaleza y los pequeños placeres de la vida. Ambos son además consumados cazadores:

Tal vez con flecha al fiero tigre sigo
y tal vez al grandioso gamo asalto,
y [al] lobo, a los ganados enemigo.
Persigo al jabalí, aunque al más alto
monte de Esclavonía se me encumbra,
dando tras él un salto y otro salto.
Esta misma ocasión, esta costumbre,

28. Este pasaje contiene de nuevo un recuerdo celestinesco: «¿No fuera mejor buscar / una gentil alcahueta, / principio de la receta / del amar y del gozar, / y ofreciéndola dinero, / pues tan pobre está, vencia? (p. 449b). Véase Gómez [1998:16].

es la que a la ribera hoy me ha traído,
por dar alivio a toda pesadumbre
(*Comedia de Misenno*, f. 6r).

Pero la soledad de la ribera
ya me obliga a bañar: guardadme el arco,
y mataré, volviendo, alguna fiera;
que si a la isla con el sol me embarco,
de aves del cielo y liebres de la tierra
suelo colmar la voluntad y el barco
(*La pobreza estimada*, p. 457a).

Nos es imposible saber con certeza si Lope asistió a una puesta en escena de la obra de Loyola o si, por el contrario, la comedia le llegó en forma de copia manuscrita (y tampoco hay que descartar que hubiera podido tener acceso tanto al texto como a una representación). No obstante, esta escena contiene varios pasajes que podrían ser un indicio de que el Fénix leyó el texto de la *Comedia de Misenno*. No es solo que la situación descrita sea exactamente la misma (un cristiano que acaba de llegar a la costa tras un naufragio sorprende a un moro que, tras entonar un canto a la naturaleza y a los pequeños placeres, disfruta de un baño), sino que hay ciertos detalles y semejanzas que podrían apuntar a una lectura detenida del texto por parte de Lope. En primer lugar, los siguientes versos de *La pobreza estimada* siguen muy de cerca el texto de Loyola:

Esta es la puerta, en este sitio y suelo
dejaré mi turbante y almalafa,
pues no hay testigo alguno salvo el cielo,
dejo el carcaj, el arco, cinto y gafa
y aquestas sobremangas cuyo lienzo
son de una blanda y blanca sinabafa.
Yo entro y con favor de Alá comienzo
(*Comedia de Misenno*, f. 6r).

Dejemos el alfanje, pues no hay guerra.
Hurta la yerba ya, la ropa estafa,
tanto en sus hojas y frescura encierra.

Aquí pongo el turbante y la almalafa,
que basta que me quede esta camisa
de cándida y bruñida sinabafa
(*La pobreza estimada*, p. 457a).

Justo antes de bañarse, Audalla, tanto en la *Comedia de Misenio* como en *La pobreza estimada*, alude a su afición por la caza y deja sus armas a un lado. Al quitarse las ropas es cuando las coincidencias son más obvias: por un lado, hay un verso casi idéntico («Dejaré mi turbante y almalafa» / «Aquí pongo el turbante y la almalafa»), además de una rima formada por los mismos vocablos: *almalafa* ('vestidura propia de los moros, que cubría desde los hombros hasta los pies') y *sinabafa* ('tela parecida a la Holanda'). Por supuesto, nada impide que Lope asistiera a una representación de la comedia y que la escena en cuestión le impresionara lo suficiente como para retenerla en la memoria con bastante exactitud. Al fin y al cabo, tanto la almalafa como la sinabafa aparecen en otros textos del Fénix,²⁹ en dos casos incluso en posición de rima, como aquí.³⁰ Sin embargo, no terminan aquí las coincidencias. Misenio y Leonido se descubren y prenden a Audalla. Tras un breve diálogo, el moro reconoce que quien le ha hecho prisionero no es otro que el hidalgo a quien él mismo propuso como esposo para la hija de su cautivo:

¡Mal haya quien le dio tan buen consejo!
¿Tú eres? Sin falta dime, ¿estás con una
hija suya casado?
(*Comedia de Misenio*, f. 7v).

¿Que eres tú aquel por quien le dije al viejo
que diese, aunque eras pobre, a Dorotea?
¡Mal haya yo que di tan buen consejo!
(*La pobreza estimada*, p. 458a).

29. Véanse el TESO y el CORDE. Weber de Kurlat [1975:192] ya señaló que, tal y como ocurre en *La pobreza estimada*, «el adjetivo que en Lope acompaña con frecuencia a *sinabafa* es “bruñida”». Otros ejemplos en *Servir a señor discreto* (v. 1390) y *El mayorazgo dudoso* (v. 2261, citado en la siguiente nota).

30. «Morada entre la blanca sinabafa / descubriendo la punta del bonete: / por el ombro terciada el almalafa» (*Jerusalén conquistada*, p. 114); «la manga de bruñida sinabafa, / la guarnecida aljaba y almalafa» (*El mayorazgo dudoso*, vv. 2261-62).

Como se puede observar, la reacción del moro se produce en términos muy semejantes, incluso uno de los versos es casi idéntico («¡Mal haya quien le dio tan buen consejo!» / «¡Mal haya yo que di tan buen consejo!»). Pero hay más. En realidad, el verso en cuestión es un calco de Loyola:

Torno a decir, cristiano, que me quejo
ya desde aquí, y no de tu maña.
¡Mal haya yo que di tan buen consejo!
(*Comedia de Miseno*, f. 8r).

En vista de estos ejemplos creo que lo más lógico es pensar que Lope dispuso de una copia manuscrita del texto de la *Comedia de Miseno*, al margen de que pudiera asimismo haber asistido a una representación. El parecido entre estas dos escenas resulta muy significativo: el encuentro entre el moro y el cristiano descrito por Loyola debió de cautivar al Fénix, que no dudó en trasladarlo a su obra siguiendo muy de cerca el modelo original, hasta el punto de incluir varios calcos textuales, excepcionales en Lope: «normalmente no se encuentran resonancias verbales de su modelo en una adaptación lopesca» (McGrady 2005:297). Con todo, este pasaje constituye una excepción en el modo como Lope se sirve de la obra de Loyola, de quien toma el argumento base y escenas concretas que, en todo momento, como vamos viendo, se modifican.³¹

La tercera jornada de la *Comedia de Miseno* termina con la despedida de Audalla y Miseno, quien regresa a Valencia fiándose de la palabra del moro, a quien ha liberado a cambio de enviar a Tiberio de vuelta a su hogar. El mismo acuerdo se produce en *La pobreza estimada*, si bien aquí Audalla le propone a Leonido acompañarlo hasta Argel para que así él y su suegro puedan regresar juntos.

La cuarta jornada de la *Comedia de Miseno* da comienzo con la llegada del protagonista a su hogar, momento que Lope demora hasta el final de *La pobreza estimada* para, de nuevo, desarrollar y complicar la trama con más engaños y peripecias. La escena en la que Dorotea e Isabel se hacen con unas espadas y hacen huir

31. En este último pasaje, por ejemplo, junto a las semejanzas apuntadas se podrían señalar varias diferencias: en *La pobreza estimada* es Audalla quien le revela a Leonido que se hallan en Argel, mientras que Miseno sabía ya que se encontraba en las costas de Esclavonía. En el texto de Loyola, antes de identificar al cristiano que le ha hecho preso, Audalla le ruega a Miseno que le conceda la libertad a cambio de riquezas.

a Ricardo y Tancredo constituye un esbozo de uno de los personajes más representativos de la comedia del Siglo de Oro: la mujer varonil.

Ricardo declara que su intención no es otra que remediar la miseria en la que vive Dorotea y le deja a la puerta un lienzo anónimo con dinero que ella rechaza. La actitud del galán contrasta con la de sus criados, que intentan hacerse con el lienzo. En *La pobreza estimada*, como en muchas de las comedias urbanas del primer Lope, la importancia del dinero como uno de los motores de la acción se hace patente a lo largo de la trama.³²

Leonido y Aurelio son sorprendidos por unos salteadores en Valencia. Este fragmento muestra el gran partido que saca Lope de los materiales que le ofrece su modelo. En la *Comedia de Miseno* el episodio de los salteadores se reduce a un par de versos en los que Miseno cuenta que le asaltaron unos ladrones («ladrones me saltearon, / y como veis me dejaron», f. 9r), breve alusión que en Lope ha dado pie a una pequeña escena en la que los bandidos son de carne y hueso y aparecen en las tablas ante el público.

Por otro lado, la aparición de estos bandidos, como la de cuatro moros que conversan brevemente con Zulema, o la presencia de siete soldados, un capitán, un alférez, una prostituta y un pícaro en el embarque de Leonido, son un buen ejemplo de la gran proliferación de personajes en las obras tempranas de Lope, que sin duda tiene que ver con cierta «tendencia a la dispersión» (Oleza 1986:278) y el gusto por un «mundo caótico y dinámico, sin demasiada organización estructural» (Arellano 1996:57). *La pobreza estimada* contiene más de una treintena de personajes, aunque muchos de ellos, como ocurre en las comedias urbanas del primer Lope, si bien «llegan a implicarse en la trama», lo hacen «de forma mínima y pasajera» (Gavela García 2005:309).

Al llegar a la ciudad Leonido cree que Dorotea le ha traicionado, pero tras escuchar a Ricardo se convence de su virtud y fidelidad. Este episodio presenta algunas diferencias con la obra de Loyola. Hasta que Miseno no revela su identidad, Prudencia y Libina —quienes, como Dorotea y Ricardo, no reconocen al recién llegado— le toman por un ladronzuelo. Se trata del único momento de la obra en que predomina el tono cómico, gracias al lenguaje coloquial empleado por Libina y su criada:

32. Arellano [1996:54] destacó el «poder del dinero» como uno de los rasgos característicos del modelo temprano de la comedia urbana lopesca.

¡Jesús, hermano, sois pulpo!
 ¿En qué muladar hobistes
 los harrapiezos, galán?
 (*Comedia de Miseno*, f. 9r).

que juro por mis artejos
 de darte un gran mojicón,
 o vete, sucio poltrón,
 a vender zapatos viejos
 (*Comedia de Miseno*, f. 9r).

Tiberio aparece acompañado de dos moros, que se ofrecen como esclavos y les obsequian con generosos regalos como muestra de agradecimiento de Audalla. En Lope, el encargado de traer los presentes de parte de Audalla es Zulema, que ofrece además el rescate de muchos esclavos cristianos. A cambio pide que se le devuelva a Alara, es decir, a Isabel, que no está dispuesta a renunciar a la fe cristiana. Zulema afirma que tanto él como Audalla pretenden convertirse al cristianismo. Es evidente que la religión desempeña un papel mucho mayor en la obra de Lope, tanto por la inclusión de un cristiano nuevo como por la conversión final y las múltiples alusiones a las diferencias entre moros y cristianos.

A modo de conclusión, y tras haber realizado una comparación minuciosa entre *La pobreza estimada* y la *Comedia de Miseno*, resulta evidente la influencia de Loyola en la obra de Lope. La presencia de varios calcos verbales nos indica que probablemente poseyó una copia manuscrita del texto. Como es habitual, Lope toma de su fuente literaria aquellos elementos que le convienen y rechaza aquellos otros que no le interesan,³³ aunque para *La pobreza estimada* ha aprovechado casi todos los pormenores del argumento de su fuente literaria modificándolos a su gusto. A partir de ahí, el Fénix ha llevado a cabo una notable *amplificatio* textual enriqueciendo la trama original mediante la inclusión de nuevos personajes, escenas e intrigas. Como hemos visto, la gran mayoría de innovaciones tienen por objeto insertar la trama de la *Comedia de Miseno* en el horizonte de la Comedia Nueva, dotando a la pieza

33. Remito a las palabras de Donald McGrady [2005:297] a propósito de la influencia de la *novela* X de Girolamo Parabosco en *Los muertos vivos* de Lope: «Claro está que una mayoría de la comedia es distinta de la trama del cuento, pero esto refleja la técnica usual de Lope, quien adaptaba el nudo de su comedia de algún modelo (muchas veces combinaba elementos de dos o más narraciones distintas), pero quitaba todo lo accesorio, sustituyendo detalles novelescos nuevos».

de los conflictos, temas y personajes más corrientes en las comedias de enredo lopescas y en sus obras de juventud. A modo de resumen, cabe mencionar los siguientes:³⁴

- Mayor importancia de los criados, del antagonista y de la dama.
- Presencia de numerosas escenas cómicas, protagonizadas sobre todo por los criados.
- Inclusión de escenas típicas de la comedia urbana y de capa y espada.
- Uso del engaño como uno de los principales motores de la acción.
- Complicación de la trama mediante la inclusión de un gran número de personajes e intrigas secundarias.
- Marco geográfico más preciso y verosímil: abundancia de detalles locales (referidos a la ciudad de Valencia) y cautiverio en Argel (localización mucho más familiar para el espectador que la lejana Negroponte).
- Aparición de temas gratos al primer Lope, como el dinero.
- Mayor presencia del elemento religioso.

Por otro lado, algunas innovaciones introducidas por Lope tienen la intención de sembrar la pieza de ciertas preocupaciones sociales propias de la época, como la cuestión de los conversos, centrada en la figura de Ricardo. En este sentido, resulta pertinente hablar de una actualización de la *Comedia de Misen*o, tanto desde el punto de vista literario —mediante su adaptación a los esquemas de la Comedia Nueva, es decir, a los gustos y expectativas del público de los corrales—, como desde el punto de vista histórico y social, con la presencia de temas candentes para la época. *La Comedia de Misen*o nos permite adentrarnos en el taller de Lope y comprobar cómo fue capaz de adoptar y adaptar una comedia que, en sus años de juventud, había gozado del favor del público, a juzgar por el testimonio de Agustín de Rojas.

En resumidas cuentas, Loyola se inspira en el ejemplo XXV de *El conde Lucanor*, al igual que Lope en la *Comedia de Misen*o, para ofrecernos obras

34. Dejo de lado cuestiones de técnica dramática (el paso de cuatro jornadas a tres actos, el aumento del número de versos o la disminución del índice de versos por réplica) en las que Lope, evidentemente, sigue sus propios usos. Véanse Morley y Bruerton [1968:253] y las consideraciones de Arata [1991:8].

sumamente originales y para recordarnos, de paso, que la literatura no se entiende sin la tradición. Son muchas las obras del siglo XVI que se han perdido y muchas otras las que apenas se conocen. Gracias a Stefano Arata nos ha llegado una comedia que enriquece notablemente nuestro conocimiento del teatro del siglo XVI y que constituye además un precioso ejemplo de la influencia de los dramaturgos prelopescos —muchos de ellos, como es el caso de Loyola, relegados al olvido— en la obra del Fénix. Asimismo, la *Comedia de Misenio* es un ejemplo más de la popularidad de *El conde Lucanor* y de su gran fortuna literaria. A buen seguro, investigaciones futuras darán a conocer más textos y pondrán de relieve nuevas relaciones intertextuales que permitirán valorar con mayor justicia no solo la importancia del teatro prelopesco en la formación de la Comedia Nueva, sino también la estrecha relación entre los distintos eslabones que forman la cadena de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscrpt.CaO*, IV (1991), pp. 3-15.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Festival de Almagro, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- ARJONA, José H., «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, VII 1 (1939), pp. 1-21.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, tesis doctoral, Universitat de València, 2007 [en línea en <http://hdl.handle.net/10803/9826>]. Consulta del 1 de junio de 2013.
- BLECUA, Alberto, *La transmisión textual de «El conde Lucanor»*, Universidad Autónoma de Barcelona (Publicaciones del Seminario de Literatura Medieval y Humanística), Bellaterra, 1980.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 441-459.
- CAMPBELL, Ysla, «Continuidad y ruptura en *La pobreza estimada* de Lope de Vega», en *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1993, pp. 105-114.
- CANET VALLÉS, José Luis, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles *autores de comedias* como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J.E. Varey, Tamesis Books, Londres, 1991, pp. 273-283.
- CASE, Thomas E., *Lope and Islam*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1993.
- CASTRO, Américo, «Presencia del sultán Saladino en las literaturas románicas», en *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 45-77.
- DEVOTO, Daniel, «El mal cazador», en *Studia philologica: homenaje ofrecido a*

- Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario*, Gredos, Madrid, 1960, vol. I, pp. 481-491.
- DEVOTO, Daniel, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de «El conde Lucanor»: una bibliografía*, Castalia, Madrid, 1972.
- DEVOTO, Daniel, *Textos y contextos: estudios sobre la tradición*, Gredos, Madrid, 1974.
- DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*), [Recurso electrónico] dir. T. Ferrer Valls, Reichenberger, Kassel, 2008.
- FRADEJAS LEBRERO, José, «Un cuento de don Juan Manuel y dos comedias del Siglo de Oro», *Revista de literatura*, VIII 15 (1955), pp. 67-80.
- FRIEDMAN, Ellen G., *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, eds. F.B. Pedraza, R. González, y G. Gómez, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2005, pp. 303-317.
- GITLITZ, David M., «The New-Christian Dilemma in two Plays by Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV 1 (1982), pp. 63-81.
- GIULIANI, Luigi, ed., Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Larumbe, Zaragoza, 2009.
- GÓMEZ, Jesús, «Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope», *Celestinesca*, XXII 1 (1998), pp. 3-42.
- GONZÁLEZ, Cristina, «Un cuento caballeresco en don Juan Manuel: el ejemplo XXV de *El conde Lucanor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII 1 (1989), pp. 109-118.
- JUAN MANUEL, INFANTE DE CASTILLA, *El conde Lucanor*, ed. G. Serés, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2006.
- LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, LX (1994), pp. 149-170.
- MANOS TEATRALES [en línea], dir. Margaret R. Greer. Consulta del 1 de junio de 2013.
- MAS, Albert, *Les Turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, 2 vols.
- MCGRADY, Donald, «Girolamo Parabosco: fuente de *Los muertos vivos* de Lope»,

- Bulletin of the Comediantes*, LVII 2 (2005), pp. 295-303.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Editora Nacional, Madrid, 1943, vol. I.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- MORLEY, S. Griswold, y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Castalia, Madrid, 1961, vol. I.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, ed. J. Oleza, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *CORDE* [en línea]. *Corpus Diacrónico del Español*, Real Academia Española, Madrid. Consulta del 15 de mayo de 2013.
- ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. J. Joset, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
- SERÉS, Guillermo, ed., don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2006.
- TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro*, versión 3.00 [Recurso electrónico], Chadwyck-Healey España, Madrid, 1997-1998. Consulta del 15 de mayo de 2013.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cardenal de Belén*, ed. T. Earle Hamilton, Texas Tech Press, Lubbock, 1948.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mayorazgo dudoso*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 1998, vol. I, pp. 549-684.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La pobreza estimada*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, XIV, Atlas (BAE, CCXLVI), Madrid, 1971, pp. 406-469.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. J.E. Laplana, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 759-918.
- WEBER DE KURLAT, Frida, ed., Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, Castalia, Madrid, 1975.
- WILDER, Thornton, «Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega», trad. G. Usandizaga, en *Lope en 1604*, ed. X. Tubau, Prolope / Milenio, Lérida, 2004, pp. 189-196.