



UNIVERSITÀ
CA' FOSCARI
VENEZIA

Facoltà di Lingue e letterature straniere
Corso di Laurea in Lingue e letterature straniere

TESI DI LAUREA:

Edición crítica de *La encomienda bien guardada*

de Lope de Vega Carpio

Relatore Ch.mo prof. Marco Presotto

Correlatore Ch.mo prof. Eugenio Burgio

Laureando: Stefania Capoia

Matr. 785076

Anno accademico 2004-2005

ÍNDICE

Introducción	
1. La tradición de la leyenda de la sacristana	v
2. Los problemas ecdóticos	xx
2.1 El autógrafo	xx
3.2 Los impresos	xl
3. Los criterios de edición	xliv
<i>La encomienda bien guardada</i>	
Acto Primero	2
Acto Segundo	36
Acto Tercero	69
Notas al texto	104
Apéndice de las intervenciones “in itinere” de O ₁	123
Bibliografía	129

En este trabajo he intentado enfrentarme con la edición crítica de un manuscrito autógrafo de Lope de Vega Carpio, que presenta unas particularidades muy interesantes para el estudio de los procesos creativos y las problemáticas narrativas que están sometidos a la redacción de una pieza teatral. De momento, a la vista del texto, nos damos cuenta de que presenta numerosas tachaduras y enmiendas que se identifican como intervenciones del mismo autor, además de unas distintas graffias que se insertan bien en los trozos críticos (los que están corregidos por Lope), bien en todo lo que concierne el paratexto y lo que está finalizado a la puesta en escena de la comedia.

Todavía no existe una edición definitiva y fiable que tuviera en cuenta de todas las características del manuscrito, intentando establecer una cronología y una autoría de toda mano que se halla en su interior. Pude estudiar detenidamente antes la versión en microfilm, luego directamente sobre el manuscrito del autor, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que me permitió aclarar unos pasajes dudosos, analizando las cualidades físicas de las distintas tintas. Además procedí con el cotejo de las dos impresiones antiguas de la *Decimoquinta Parte*, ambas de 1621, una editada por la Viuda de Alonso Martín, la otra por Fernando Correa de Montenegro (las dos conservadas también en la Nacional de Madrid).

Por lo que concierne las impresiones modernas se cuenta con cinco ediciones críticas: la edición de Juan Eugenio Hartzenbush (1873), la de Marcelino Menéndez y Pelayo (1895), la de Eduardo Juliá Martínez (1934), la de Pilar Díez y Giménez Castellanos (1936) y finalmente la de María del C. Artigas (1990). En todas, la pieza se presenta editada con el título de *La buena guarda o encomienda bien guardada*, sin tener en cuenta de que las variantes pertenecen a dos momentos distintos de la redacción, o sea que sólo uno, el segundo, es el que viene a identificarse como producto de la voluntad definitiva del autor; pues esta actitud de confusión se refleja también a lo largo del texto, ya que no se ha interpretado su proceso de creación. Consiguientemente, como en mi trabajo he identificado el texto base en la última redacción de la comedia (o sea la que lleva la voluntad definitiva de Lope), he fijado el título en *La encomienda bien guardada*, aunque de hecho la pieza nazca como *La buena guarda* en su esencia. La cuestión del nombramiento esquematiza lo ocurrido a lo largo del desarrollo narrativo, en que Lope redactó un texto tomado del acervo

popular de la leyenda de la sacristana, luego quiso convertir el cuento de una localización sacra a una profana, y de un contexto español al extranjero, seguramente, como concuerdan la mayoría de los críticos, por razones de autocensura. De los dos textos distintos que se vinieron constituyendo en el manuscrito, he nombrado O la versión definitiva, la que fue voluntariamente censurada por el autor, mientras que he llamado O₁ la primera redacción que, aunque represente el núcleo narrativo del que se desprendió la acción, en una perspectiva global se puede considerar como el estadio primordial de la creación artística, puesto que la que por cierto se vio en los corrales de seiscientos, y sucesivamente se entregó a la imprenta, fue la versión definitiva y censurada. Sin embargo, de hecho la mayoría de los críticos que hasta hoy se han enfrentado con la difícil tarea de editar este particular manuscrito, han elegido restituir el texto en su forma primitiva, según la libre voluntad del autor: personalmente, para explicar mi elección, me valgo de las conclusiones de Luigi Firpo, en su ensayo *Correzioni d'autore coatte*, en que, analizando casos análogos de autocensura, apunta que cuando “non si tratta di tagli puri e semplici, ma di adattamenti, spostamenti, attenuazioni, rifacimenti, talvolta perfino di aggiunte interpretative ed esplicative, di fronte alla prima stesura libera e coraggiosa, la seconda attutita può tuttavia presentare rielaborazioni spontanee, non imposte dalla censura... In casi del genere mi sembra più saggio attenersi a quella che fu l'ultima volontà dell'autore e (...) collocare a piè di pagina, con evidenza maggiore di quella che si concede di solito alla congerie degli apparati, le varianti originali sacrificate”.

A lo largo de mi trabajo, tuve en cuenta dos impresiones modernas: afortunadamente pude visionar en la BNE el primer volumen (signatura 9-211149) de las *Obras dramáticas escogidas* de Eduardo Juliá Martínez, que lleva la edición crítica de *La buena guarda*: el estudioso pudo trabajar detenidamente sobre el manuscrito autógrafo que estaba entonces en posesión de los marqueses de Bondad Real, optando sin embargo por fijar como texto base la redacción originaria de la comedia y poniendo en aparato a pie página las variantes con respeto a los impresos que llevan la segunda versión censurada, que quiso el mismo autor. En sus “observaciones preliminares” el crítico analiza la compenetración entre la vida de Lope y su obra en que proyectaba su personalidad y rasgos inconscientes,

subrayando su intensa religiosidad: el 24 de enero de 1610 Lope ingresó en la Congregación del Olivar y en 1608 había pertenecido a la Congregación de Gracia. Muy céntrica es la imagen de la oveja perdida (ya presente en otras obras) y la influencia de la Biblia (sobre todo del *Génesis*): Lope intensifica los momentos profanos con un marcado lirismo en las comedias y autos religiosos que de por sí ofrecían poco movimiento dramático. A continuación Juliá Martínez define la obra como una de “las joyas del teatro religioso de Lope”, subrayando el valor de la producción teatral por su “lirismo, por su desarrollo escénico y encanto popular de pasajes determinados, aunque tenga que reconocerse la debilidad episódica, achaque bastante general en Lope quien se impresionaba hondamente por el aspecto dramático de una idea pero con su improvisación constante se dejaba arrastrar por detalles poco vivos muchas veces”. Por fin añade que estilísticamente una cierta vacilación en la versificación siempre se resuelve mejorando el ritmo, lo que ayuda a crear una tensión emocional que hace desaparecer la debilidad métrica.

Asimismo consulté la tesis doctoral de María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de “La buena guarda” de Lope de Vega* (University of Virginia, 1990): como se puede inferir ya desde el título, la doctora estadounidense fijó el texto base en la primera redacción de la pieza, o mejor dicho no define las etapas de la labor creativa del texto. Este trabajo, aunque provee una extensa introducción sobre el culto de la Virgen y el tema de la literatura mariana de los milagros, sin embargo presenta una edición de la comedia que no es fiable al mezclar las varias redacciones, sin dedicarse a establecer una cronología de las diferentes intervenciones, y al llevar muchas imprecisiones en las referencias bibliográficas.

INTRODUCCIÓN

1. LA TRADICIÓN DE LA LEYENDA DE LA SACRISTANA

La versión definitiva de la comedia, como intentaré analizar en el capítulo que concierne la descripción del manuscrito autógrafo, se desarrolla de manera que convierte en forma laica el cuento milagroso de la intervención de la Virgen en favor de una monja infiel. Es indudable que la primera redacción de la pieza se remite directamente a una tradición textual muy común y popular ya desde la Edad Media, la llamada leyenda de la sacristana: el argumento trata de una monja que huye del convento con un amante, pero cuando vuelve arrepentida, se entera de que la Virgen le ha reemplazado salvando su buen nombre. A lo largo de los siglos, de este núcleo central se han ido desprendiendo muchas versiones diferentes que llevan innovaciones, cambios o fusiones con otros hilos narrativos, hasta constituir nuevos cuentos.

Sobre la tradición textual del argumento de la sacristana el estudio más completo y fiable es la tesis doctoral de Robert Guiette¹ que, por supuesto, dedica en su obra largo párrafo a nuestra comedia² y empieza su análisis por la declaración de Lope que se lee en el prólogo de la obra dramática (publicada en la *Parte XV*) en que afirma haber redactado la comedia bajo una sugerencia femenina, quien le entregó un libro de devoción de donde tomó el cuento³. Puesto que el mismo autor nos da un indicio sobre su fuente, sería muy importante identificarla, pero a la vez nos encontramos en la imposibilidad de conseguir tal tarea, ya que por cierto Lope ha usado su modelo de una forma extremadamente libre y original. Además tenemos que considerar la situación personal de Lope, que en verano de 1609 había ingresado en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento en el Oratorio del Caballero de Gracia, y en enero de 1610 había ingresado en el Oratorio de la Calle de Olivar (congregación fundada en noviembre de 1608 en el convento de los

¹ Robert Guiette, *La légende de la sacristine, étude de littérature comparée*, Thèse de doctorat présentés à l'Université Catholique de Louvain, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1927.

² *Ibidem*, pp. 221-226.

³ “Aviendo leydo este prodigioso caso en un libro de deuoción, una señora destos Reynos me mandó que escriuiesse una comedia, dilatándole con lo verisimil a los tres actos...”: Lope de Vega Carpio, *Decimaquinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador fiscal de la Cámara Apostólica, y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigidas a diversas personas.*, ed. por la Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621, p.197.

Trinitarios descalzos, a que perteneció también Cervantes)⁴. Bibliográficamente Lope rinde homenaje a María en sus autos sacramentales, comedias, loas, coloquios y poesías: unas obras están dedicadas exclusivamente a la Virgen⁵, en otras aparece como protectora del hombre ayudándolo en sus necesidades⁶. En todas la mención de María es solamente de alabanza: Lope fusiona lo humano y lo divino, uniendo la teología escolástica a los temas populares; se muestra profundo conocedor de las Sagradas Escrituras y de los Padres de la Iglesia y entiende perfectamente la doctrina de la maternidad espiritual de María, afirmando que la regeneración espiritual nos viene de ella, ya que al ser Madre de Cristo es también nuestra y afirmando que fue corredentora del género humano, pues colaboró con sus sufrimientos en el Calvario. Lope, en cuanto hombre de su tiempo, vive entre sus manifestaciones primarias la devoción a la Virgen, en sintonía con pensamiento teológico de la Iglesia y por supuesto había tenido acceso muy fácil a numerosos textos religiosos o “libros de devociones”: consiguientemente nos resulta bastante arduo emplearnos en buscar un volumen que lleve la leyenda de la sacristana que podría haber inspirado (para un desarrollo muy personal en el contenido y en la forma teatral) nuestra pieza.

Merece la pena sin embargo recopilar, basándonos sobre el estudio de Guiette, la evolución de la leyenda desde las versiones latinas de gran difusión en la Edad Media y todo elemento que podría atañer a España, Madrid y esencialmente a nuestro autor.

Por lo general la tradición de la sacristana se identifica como un milagro semi-profano donde los tratos humanos se balancean con la acción milagrosa⁷. Guiette la define una leyenda donde todo sin duda se encuentra en un plano imaginario a que sin embargo se le cree, una “légende merveilleuse, religieuse, cléricale, morale, populaire et internationale”, y que pertenece al género de los milagros de Nuestra Señora.

La literatura de los milagros se encuentra dentro del amplio espectro de manifestaciones textuales medievales que se reúnen bajo la denominación de

⁴ A. Castro, H.A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Ediciones Anaya, Salamanca, 1968, pp. 188-189.

⁵ Véanse las comedias de *La madre de la mejor*, *La limpieza no manchada*, y los autos de *La albricias de Nuestra Señora* y de *La concepción de Nuestra Señora*.

⁶ Véanse las comedias de *El capellán de la Virgen*, *El divino africano*, y el auto de *El príncipe de la paz*.

⁷ R. Guiette, *La légende* cit., p. 412.

literatura didáctico-moral en lenguas populares. Estéticamente se le ha reconocido el realismo en referencia al contenido y el candor de la forma⁸. El papel de la Virgen no es principal, sino que esencial (contrariamente a lo que se encuentra en las leyendas hagiográficas propiamente dichas), porque los verdaderos héroes son los que reciben el favor de María. Los milagros de Nuestra Señora o las leyendas marianas dependen directamente del culto y de la devoción de la Virgen, que es tan antigua y difundida que no se puede negar que se convirtió pronto en una manifestación popular⁹.

La redacción latina más antigua de la leyenda de la sacristana, la sola que fue datada con precisión a principio del siglo XIII, fue incorporada por Cesario de Heisterbach en su *Dialogus miracolorum*, uno de los más grandes éxitos de la literatura latina en la Edad Media. Los críticos están de acuerdo en que se terminó en 1222: la obra se divide en doce “distinciones” y tiene la forma de un diálogo entre un religioso cisterciense (maestro de novicias y sacerdotes), y una de sus novicias que él educa a través del cuento y del comentario de unas narraciones morales o “exempla”. No se puede definir con seguridad de donde recolectó esta colección de leyendas pero de forma general se puede decir que sus fuentes fueron principalmente orales, puesto que Cesario hizo unos peregrinajes y acompañó el abad del monasterio en sus

⁸ Para un detenido análisis del género literario del milagro véase J. Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (el milagro literario)*, Universidad de Granada – Secretariado de Publicaciones, Granada, 1981. Las manifestaciones romances son refundiciones de las fuentes latinas a las que se remontan. Los milagros adoptan la técnica de la “abreviatio” que garantiza con toda solvencia el carácter literario de estas redacciones: se implican entonces una serie de elementos retóricos como la énfasis, la “repetitio”, la “geminatio”, la iteración sinonímica, el ablativo absoluto, la antítesis y la sentencia. Se considera al milagro como una rama de la hagiografía, sin embargo el milagro literario puede denominarse género literario autónomo porque está constituido por un conjunto de características y de procedimientos en orden a una función así como también en cuanto tiene ese origen conocido y tradición literaria. El hecho o acontecimiento del milagro es primeramente aprendido y luego formulado para después de formulado posibilitar su significación. Los elementos estructurales de la leyenda tienen como función precisa la “imitatio”. El milagro por su parte está orientado a la admiración, la “laudatio”, recuperando desde ese momento al oyente o lector para el servicio de María. Los elementos constitutivos del milagro son: una breve introducción, la presentación de la protagonista, la tentación y caída, la intervención sobrenatural y la admiración y alabanza a María. Lo maravilloso aparece como una actuación de Dios en el mundo. El milagro difiere de la leyenda hagiográfica en la función de la “laudatio” (no es “imitatio”) y difiere del cuento en la aceptación de lo maravilloso como realidad histórica integrada en la fe. La lengua romance además ofrecía fórmulas más ricas en expresividad y representación. El milagro literario suele presentarse en colecciones o conjuntos más o menos homogéneos, y toda colección procede del acervo común latino de la mariología.

⁹ La devoción al culto de la Virgen, cuyas manifestaciones se remontan a los albores de la humanidad, impregnó en efecto todos los aspectos de nuestra civilización. Para una detenida recopilación del culto mariano véase M. C. Artigas, *Edición crítica y anotada de “La buena guarda” de Lope de Vega Carpio*, University of Virginia, 1990, pp. 37-45.

viajes de inspección. Sobre la autoría de las leyendas él mismo en su prólogo afirma que sólo está relatando lo que le han contado bien oralmente bien por escrito: su credulidad por cierto le empujó a reunir en una obra ascética un número tan grande de cuentos maravillosos, muy importante para la historia de las costumbres¹⁰.

La leyenda de la sacristana ocupa en el *Dialogus* el capítulo XXXIV de la “distinctio septima”, en la edición de Strange¹¹, y cuenta:

De Beatrice Custode.

In monasterio quodam sanctimonialium, cuius nomen ignoro, ante non multos annos, virgo quedam debebat nomine Beatrix. Erat enim corpore speciosa, mente devota, et in obsequio Dei genitris ferventissima. Quotiens illi speciales orationes sive venias secretius offerre potuit, pro maximis deliciis reputavit. Facta vero custos, hec egit tanto devotius quanto liberius. Quam clericus quidam videns et concupiscens procarari cepit. Illa verba luxurie spernente, isto importunius instante, serpens antiquus tam vehementer pectus eius succendit, ut flammam amoris ferre non possit. Accedens vero ad altare Beate Virginis, patrone oratorii, sic ait: Domina, quanto devocius potui serviri tibi, ecce claves tuas tibi resigno; tentationes carnis sustinere diutius non valeo. Positisque super altare clavibus, clam secuta est clericum. Quam cum miser ille corrupisset post dies paucos abiecit. Illa cum non haberet unde viveret, et ad claustrum redire erubesceret, facta est meretrix. In quo vicio cum publice quindecim annos transegisset, die quadam, in habitu seculari, ad portam venit monasterii. Que cum dixisset portario: nosti Beatricem quandoque huius oratorii custodem? Respondit: optime novi. Est enim proba ac sancta, et sine querela, ab infancia usque ad hanc diem in hoc monasterio conversata. Illa verba hominis notans, sed non intelligens, dum abire vellet, mater misericordie, in effigie nota, ei apparens, ait: Ego per quindecim annos absentie tue officium tuum supplivi. Revertere nunc in locum tuum, et penitentiam age, quia nullus hominum novit excessum tuum. In forma siquidem et habitu illius Dei genitrix vices egerat custodie. Que mox ingressa, quamdiu vixit gratis egit, per confessionem circa se gesta manifestans.

Guiette subraya los tratos básicos de la versión: al comienzo la monja Beatriz todavía no es sacristana; el seductor es un clérigo; la “flamma amoris” que enciende al clérigo pertenecía a toda serie de imágenes de matiz devoto y profano (muy frecuente en muchas versiones sucesivas de la leyenda); el amor y la fe de la monja

¹⁰ Guiette cita A. Mussafia en notar el carácter de historias locales de la mayoría de los cuentos, que no se alejan mucho del ámbito cultural de los Países Bajos. R. Guiette, *La légende* cit., p.17.

¹¹ Cesario de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, ed. J. Strange, Coloniae, Bonnae et Bruxellis, J. M. Heberle, 1851, c. 34.

para la Virgen quedan intactos como bien se revela en la oración antes de la caída en tentación; no se sabe por qué el clérigo se determina abandonar a la monja seducida; ella vuelve al monasterio después de quince años de prostitución, por intervención de la Providencia divina, en la perspectiva de Heisterbach; nos enteramos de repente de la presencia de un portero en el monasterio de monjas (en la Edad Media los conventos estaban aislados y empleaban de costumbres unos guardianes); la Virgen se revela después que la monja ha recibido la respuesta despistadora del portero, dando comienzo al epílogo de la acción; sin la confesión que termina el cuento, el milagro se destinaría a quedarse ignorado por los demás.

Aunque muchos críticos hayan notado que la fórmula “ante non multos annos” pueda reenviar a los tiempos recientes del siglo XII (siendo la colección de 1222), el hecho no nos da ninguna seguridad sobre su indefinición, pero sí debe destacarse el misterio en que Heisterbach mantiene la fecha, el lugar y el nombre del seductor. La ausencia de precisión se causaría por el carácter leyendario del cuento y porque el religioso cisterciense no pretendía difundir un hecho histórico, sino que un ejemplo antes de todo moralista y edificante¹².

Otra versión de la leyenda se encuentra en el tercer volumen de los *Caesarii Heisterbacensis Libri Miracolorum*, compuestos entre 1225 y 1237, por el mismo autor del *Dialogus*. Este escrito, aunque inferior desde el punto de vista estético, nos interesa para estudiar la evolución de la leyenda a lo largo de las dos redacciones de Heisterbach que se presentan muy diferentes¹³. Al apartado once del *Liber tertius miracolorum*, sin ninguna titulación, se lee¹⁴:

¹² A lo largo de su recopilación de los testimonios latinos, Guiette afilia a la versión del *Dialogus* de Heisterbach, analizando toda variante y dibujando la trayectoria evolutiva del cuento, el *Expeculum exemplorum*, el *Promptuarium de miraculis de B. M. V.* de Herolt, el *Alphabetum Narrationum*, el ms. lat. (London, B. L.) Add. 18929, el ms. Breslau I.F.115, el ms. lat. (París, B. N. F.) 16515, el ms. lat. (París, B. N. F.) 18134, la *Summa de Penitentia*, los *Sermones parati de tempore et de sanctis*, el ms. lat. (París, B. N. F.) 14703, el *Alanus redivivus*. R. Guiette, *La légende cit.*, pp. 22-44.

¹³ Guiette no alcanza una conclusión sobre las fuentes de Heisterbach, pero niega la posibilidad que el autor pudiera tener en sus manos el texto que le sirvió de base a la primera redacción, lo cual llevaría a aceptar la hipótesis de una fuente oral de su cuento como él mismo afirma en el prólogo del *Liber III*, pero sin embargo se ha aclarado ya que tal premisa está copiada de un libro de *Miracula* del XII siglo. R. Guiette, *Ibidem*, p.46.

¹⁴ *Die fragmente der Libri VIII Miracolorum des Caesarius von Heisterbach*, ed. A. Meister, recogida en *Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte*, Anton de Waal – Stephan Ehses, Rom, 1901, In Commission der Herder'schen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau und der Buchhandlung Spithöfer zu Rom, pp. 138-140.

Erat in paribus superioribus coenobium quoddam ordinis sancti Benedicti, in quo erat puella deo et beatæ virgini Mariæ semper serviens devote, et ideo a conventu custodia ipsius ecclesiæ est ei commissa. Quodam tempore divina annuente clementia graviter est tentata, ut ad petitionem cuiusdam iuvenis habitum suum mutare vellet. Quod heu postea factum est ita. Cum præfato opere puella complere vellet, quod corde conceperat, suggestione diabolica devicta in numine et tempestate noctis silentio venire iubet promittens se eius precibus annuere et locum signans, ubi eam exspectaret. Ipsa nocte surgens prænominata puella nimis dolore concussa omnes claves ad custodiam ei commissam simul colligens monasterium intus altare aggreditur, ubi imaginem beatæ Mariæ virginis scivit esse et cadens in terra prostrata flebili voce imaginem his verbis alloquitur, dicens: O gloriosa virgo Maria, filio tuo et tibi a pueritia mea servivi et ipsum sponsum habui, nunc autem mores meos et vitam turpiter propono. Has claves mihi de tua gratia commissas et hoc velum in signum virginitatis mihi datum tibi domina mea committo. Verbis istis claves imagini pendens maxime flens locum adiit, ubi iuvenem esse scivit. Iuvenis eam videns gavisus est et ponens super equum suum duxit, ubi ipsam habere voluit. Post parvum vero tempus, cum consummasset omnia, quæ puella secum duxerat, ipsam discernit, ut omnes facere solent, quia non tantum eam, sed ipsius res magis dilexerat. Puella videns se mortaliter peccasse et per hoc claustrum suum et deum amisisse, in poenis procedens vagari et iam communis esse coepit. Sicque ambulans multa loca, mortalia quæque agens, spatium decem annorum complevit. Tandem pius dominus, qui non vult mortem peccatoris, sed ut convertatur magis et vivat, volens malam eius conversionem terminare, maximam contritionem cordi eius infudit et pro suis excessibus nocte dieque domino Jhesu Christo et matri misericordiarum virgini Mariæ incessanter supplicat. Videns autem pater misericordiarum tantam contritionem indignæ famulæ suæ dedit ei voluntatem redeundi ad locum, unde apostataverat. Obviam sibi vidit ante portam puellam, quam sic alloquitur dicens: O bona puella, rogo te fideliter, ut mihi dicere digneris, quomodo se status huius claustrum habeat. Respondit puella: Locum istum ab infantia mea inhabitavi, nunquam mala locum istum ab inhabitantibus intellexi, sed bona disciplina puellarum simulque dominae nostræ abbatissæ hic est. Et ait altera: Quomodo se habet custos ecclesiæ istius et quo nomine nuncupatur? Respondit: Bene se habet ut provida et devota puella, quæ et omnibus placet per omnia, genus suum et nomen exprimens. Haec audiens, quæ iam dudum peccatrix fuerat, sursum oculos suumque cor elevavit ad celum, deo et suæ genitrici cum lacrimarum inundatione gratias agens procedit ad monasterium. Intrans autem retro genu flexa cecidit ante imaginem beatæ virginis, quæ stabat in altari et statim obdormivit. Cum igitur sic iaceret, loquitur ad eam beata virgo Maria et ait: O bona puella surge, ne paveas, quia omnia hic per te feci, quæ facere debueras, si præsens fuisses. Omnia peccata, quæ operata es a tempore, quo existi, occulta sunt, et isto loco nemo scit nisi solus deus. Ergo statim confitearis sacerdoti

omnes excessus tuos et ego impetrabo et impetravi ex parte tibi gratiam a filio meo. Noli timere, audaciter accede ad me, claves offitii tui et ordinem resume a me, ut mihi hic servias. Evigilans vero puella omnia, quae in somnis viderat, vera reperit, dominum Jhesum Christum et suam matrem benedixit et, sicut iussa fuerat, fecit, scilicet per omnia pure confitebatur et in loco praedicto usque ad obitum deo servivit. Haec dicta sunt mihi a viro religioso, qui novit confessorem puellae cui haec contigebant.

Esta versión de la leyenda introduce las siguientes innovaciones con respecto al *Dialogus*: se define con mayor precisión el lugar donde se desarrolla la historia (“In partibus superioribus coenobium quoddam ordinis sancti Benedicti”), lo cual revelaría huellas de una tradición o de un cuento escrito por un benedictino, adoptado por Heisterbach. El amante ya no es un clérigo sino un joven¹⁵. Cuando se despide del convento con la oración a la Virgen le deja las llaves, símbolo de su carga, y también el velo que remite a su virginidad. Después de poco tiempo el amante ya no desea otra cosa que el bien de la sacristana. El desarrollo del epílogo constituye una innovación radical al cambiar la dinámica de la vuelta al convento: es el arrepentimiento de la monja que determina el regreso (ya no por azar, como en el *Dialogus*) y su penitencia produce la gracia divina. A la puerta del monasterio la monja no habla con un guardián, sino con una “puella” que por supuesto pertenece al convento. Después de haberse enterado de que su buen nombre se ha todavía guardado, parece que la monja intuyera el hecho sobrenatural ocurrido, ya que entra arrodillada a la iglesia donde en sueño aparece la Virgen¹⁶.

De las diferencias señaladas se infiere que, quizás sin quererlo, el autor logró mejorar la trama psicológica de la leyenda, desarrollando el carácter humano de la aventura, añadiendo a la tentación y caída el elemento del arrepentimiento¹⁷. Por lo general en el siglo XIII (y por cierto después del año 1250), ya coexistían numerosas versiones divergentes de la leyenda, lo cual justifica el hecho de que un mismo autor compuso dos redacciones distintas de un desarrollo narrativo único, como en el caso los textos contenidos en el *Dialogus* y en el *Liber III*.

¹⁵ La variante se presenta en París, B. N. F., lat. 18134, del siglo XIII, afiliado a la tradición del *Dialogus*. R. Guiette, *La légende* cit., p. 32-33.

¹⁶ La variante se presenta en París, B. N. F., lat. 16151, éste también afiliado a la tradición del *Dialogus*. *Ibidem*, p. 31.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 45-50.

Otra versión que nos interesa, al llevar una innovación saliente en relación con nuestra pieza, es el testimonio Egerton 1117¹⁸, datado a finales de XIII siglo. Guiette identifica en el cuento titulado “Sacristana” el epígono más fiel del *Dialogus*, pero el texto lleva la única variante, con respecto a las obras de Heisterbach, de que la Virgen delega otra presencia para tomar el lugar de la monja (“Beata igitur Virgo officium illius fecerat adimpleri”), aunque en la aparición final vuelve a decir “ego sub tua specie usque modo officium tuum adimplevi”. La fuente del manuscrito de Egerton parece ser un texto común a otro testimonio latino (London, B. L., Add. 33956, de principio de siglo XIV), que presenta la misma variante del ángel encargado por la Virgen para tomar el lugar de la monja, pero esto sí que la lleva con coherencia a lo largo de todo el cuento¹⁹. La innovación ocurre de forma igual en *La encomienda bien guardada*, donde tres ángeles encargados por la Voz de la Virgen sustituyen a los amantes fugitivos y al sacristán Carrizo.

Testimonio muy interesante es además la colección, de poesía antigua francesa, de las *Vies des anciens Pères*, que cuenta con dos volúmenes datados a la mitad del siglo XIII y escritos por dos autores diferentes: las dos colecciones fueron reunidas a final de siglo, considerando la segunda como continuación de la primera. Justamente en el segundo volumen encontramos la leyenda de la sacristana. El autor, oriundo de la Picardía, fue probablemente un clérigo que situó los cuentos en Francia y Alemania y afirmó que los había traducido del latín (aunque por las cualidades de estilo, la naturaleza del relato y la elegancia simple de la forma está lejos de haberlos traducidos). Edouard Schwan recogió y analizó los numerosos manuscritos de la colección, publicando sus conclusiones en la revista *Romania*²⁰: en su estudio el crítico concluyó que los cuentos “imprégné d’un amour ardent pour la reine du ciel”²¹ están destinados a un público monástico más que al pueblo.

¹⁸ London, B. L., Egerton 1117. R. Guiette, *La légende* cit., p. 62-65.

¹⁹ Sin embargo la redacción parece un resumen de la leyenda al faltar muchos elementos en su desarrollo. *Ibidem*, pp. 65-67.

²⁰ Edouard Schwan, *La vie des anciens pères*, pp. 233-263 de la revista *Romania : recueil trimestriel consacré à l’étude des langues et des littératures romanes publié par P. Mayer et G. Paris*, F. Vieweg libraire-éditeur, Paris, 1884 (13^o année).

²¹ *Ibidem*, p. 255.

La leyenda aparece en la mayoría de los testimonios que poseemos, pero con títulos diferentes²². El texto se define para consideraciones morales, redactadas en forma de sentencias: son lugares comunes sobre el amor humano, el amor divino, el bien de este mundo y el fin a que tendrían que aspirar los hombres. El cuento de nuestra leyenda comienza, después de un elogio de la Virgen, explicando la devoción de la sacristana: el pasaje presenta ciertos términos del *Dialogus* de Heisterbach desarrollados y es tópico de toda la familia de versiones que Guiette reúne bajo la definición de *Vies des Pères*²³. Sobreviene la tentación, la monja sucumbe y huye con su amante después de dejar su hábito. Sin embargo su conciencia sigue inquieta y manifiesta su deseo de volver a Dios. Escapa y cuando llega a las puertas de una abadía, se hecha a los pies del abad y se le confiesa: el cura le prescribe como penitencia de volver al monasterio y subir todo castigo. A principio titubea un poco, luego se pone en marcha rezando a la Virgen: cuando llega cerca de su convento encuentra la hospitalidad de una vieja señora con la que habla, después de la cena, de la aventura de la sacristana arrepentida. Pero la huésped se enfada de la calumnia sin fundación porque cada día la sacristana sana los enfermos y sigue con su muy buen nombre y reputación: cabe destacar que la introducción de una persona que no pertenece al convento, con la función de mediadora entre lo que ha ocurrido en el interior del claustro y la vida en el mundo afuera, está destinada a una gran fortuna. Con sorpresa de la monja la mañana siguiente va al monasterio y le abre una hermana a quien le confiesa quien es y lo que ha hecho. La que ha abierto es la Virgen que le explica haber remplazado su carga durante los dos años de ausencia de que nadie se ha enterado: le ha perdonado todo pero ahora tiene que llevar nuevamente su hábito y no pecar jamás. La monja llena de alegría se deja caer a los

²² Por ejemplo “De la secretaire qui lessa sabbaye et Notre Dame servi por li” (London, B. L., ms. fr. Add. 32676), o “De la sogresaine qui foloia et nostre dame Ste Marie la retorna en son office” (París, B. N. F., ms. fr. 818). R. Guiette, *La légende* cit., pp. 91-92.

²³ “... type *Vies de Pères*, pour le distinguer des autres, par exemple du type *Dialogus*, est constitué par une marche particulière du récit, où se retrouvent quelques traits fixes, marquant bien que nous avons affaire à une filiation entre des écrites. Rappelons les points principaux: 1° La nonne opère des miracles; 2° elle passe deux ans dans le monde et n’y vit point de prostitution; 3° le souvenir de Notre-Dame inquiète l’infidèle durant sa vie monaine; 4° l’occasion de son retour se trouve dans les injures que l’amant inflige à sa concubine (monialem fugitivam); 5° repentante, elle s’enfuit et se confesse en route; 6° elle converse avec son hôtesse; 7° elle rencontre la Sainte Vierge à la porte du moutier. L’auteur insiste tout spécialement sur les sentiments religieux de la nonne, même pendant son absence du couvent, sur le repentir et la confession.” *Ibidem*, p. 105.

pies de la Virgen que sin embargo ya ha desaparecido: ella toma nuevamente su oficio operando sanaciones milagrosas y haciendo tal penitencia que cuando muere va al paraíso. El cuento acaba por unas reflexiones morales sobre la necesidad de servir a Dios²⁴.

Guiette apunta la relación directa con la versión latina contenida en el manuscrito Darmstadt 2777 (a principios del siglo XIV) cuya prosa, al ser posterior, podría ser resumen del texto de las *Vies des Péres*²⁵. El crítico subraya el hecho de que el manuscrito latino, al pertenecer a la tradición textual que desprende del *Dialogus*²⁶, marca una descendencia cruzada entre el modelo de las *Vies des Péres* y el modelo *Dialogus*, tal que, en este sentido, el texto francés se puede considerar una amplificación literaria de este último.

Finalmente desde fines del siglo XIV la leyenda está difundida en numerosos países europeos, en España, Polonia, Alemania, Francia, Italia y Holanda: en toda impresión se puede identificar, según Guiette, la filiación a las narraciones de Heisterbach. En área italiana, otro texto que alcanzó gran difusión y tuvo mucho éxito fue *Lo specchio della vera penitenza*, escrito por el dominico florentino Jacopo Passavanti: su obra ascética sigue el esquema literario del *Decameron* y el mismo autor declara de haber leído su cuento del *Dialogus* de Cesario de Heisterbach²⁷. En llegar a los textos que circulaban en área ibérica, cabe mencionar al *Legendari per A.B.C. Deximplis e Miracles*, traducción catalana del *Alphabetum narrationum* (copia del *Dialogus*), editado en el siglo XV por Mariano Aguiló²⁸.

Sin embargo el testimonio más significativo, ya sólo por difundirse con mucho éxito en área ibérica, consiste en la obra de Alfonso X el Sabio (1220-1284), las *Cantigas de Santa María*. La colección lleva 428 cantigas escritas en gallego-

²⁴ A lo largo de su recopilación de testimonios franceses Guiette afilia a la versión de las *Vies des anciens Péres*, analizando toda variante y dibujando la trayectoria evolutiva del cuento, el *Rosarium du dominicain de Soissons*, los *Miracles de Notre-Dome* de Jean Miélot, el manuscrito (London, B. L.) Harl 268, los *Miracles de Notre-Dome* de Jehan Le Conte, y también la prosa latina del manuscrito de Vendôme. R. Guiette, *La légende* cit., pp. 68-105.

²⁵ Las innovaciones de las *Vies des Péres* con respecto al texto latino son los milagros hechos por la monja, la huida con su amante, la duración de la vida mundana por dos años en lugar de siete, la causa del abandono y la falta de prostitución, el encuentro con el abad y la confesión. *Ibidem*, p. 95.

²⁶ Sin embargo tal pertenencia no marca una relación directa, sino un vago recuerdo de la primera redacción de Heisterbach. *Ibidem*, pp. 56-60.

²⁷ *Ibidem*, pp. 106-108.

²⁸ *Ibidem*, pp. 109-111.

portugués (la expresión lírica de la España de ese entonces), que el rey compuso sólo por una parte, tomando sus sujetos de varias fuentes como el *Speculum historiale*, Miracles de la Vierge, Gautier de Coincy, leyendas locales, recuerdos de la familia real entre otras.

A la *Cantiga* 94 encontramos una versión de la leyenda de la sacristana bajo el título de “Esta é como Santa Maria serviu en logar de la monia que sse foi do mōesteiro”²⁹: es un texto que no se remite directamente a ningún otro modelo, sino que se trata de una versión compósita en que la fusión de elementos pertenecientes a distintas tradiciones está demasiado adelantada³⁰. Parece proceder del *Liber III* de Heisterbach, puesto que también aquí el amante ya no es un clérigo y por el arrepentimiento de la monja por su pecado. Los amantes tienen muchos hijos, detalle común a las versiones medievales holandesas. Es la monja quien deja al amante como en el texto de las *Vies des Pères*. Además hay otras innovaciones como el anonimato de la monja que ya no es sacristana, sino tesorera (pero apunta Guiette que las cargas se confundían con frecuencia); está omitida la vida de prostitución, y al final, nada más regresar al convento y tomado de nuevo su lugar y oficio, la monja confiesa públicamente el milagro que la Virgen le hizo.

En la misma colección cabe destacar que también la *Cantiga* 55 lleva otra versión con el título de “Esta é como Santa Maria serviu pola monja que se fora de mōestyro e lli criou o fillo que fezera alá andando”³¹: una monja muy devota a la Virgen, deja su convento en España para seguir a un abad (“un preste de corõa, un abade”); los amantes viven unos tiempos en Lisboa, pero cuando la monja se queda preñada, el clérigo le abandona; entonces ella vuelve llena de deshonor al monasterio donde la abadesa, que ni se había dado cuenta de su ausencia, le ordena tomar nuevamente su oficio y hacer penitencia. La monja antes de acostarse ruega a la Virgen que le resguarde de la vergüenza, así que un ángel llega en su ayuda para parir; pero el niño no conocerá su madre hasta que no será vieja. Un día un joven entra en el convento cantando “Salve Regina”, y todo está revelado: se elogia a la Virgen que hizo el milagro. Resulta evidente que esta cantiga presenta una fusión

²⁹ Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettemann, Clásicos Castalia, Madrid, 1986, vol. 1, pp.288-291.

³⁰ R. Guiette, *La légende* cit., pp. 113-114.

³¹ Alfonso X, el Sabio, *Cantigas* cit., pp. 190-192.

entre la leyenda de la sacristana y la de la abadesa preñada³²: según el análisis de Guiette la versión lleva demasiadas innovaciones para poder hallar una fuente directa, sino que quizás el poeta trabaja sobre un recurso o un resumen corto o una tradición oral³³, modificando el núcleo narrativo con originalidad y asimismo respetuosamente, perdiendo sin embargo el carácter de cuento popular para someterse al refinado juego aristocrático de la poesía.

Acerca de los años en que Lope escribió nuestra comedia, cabe destacar que en 1602 fray Barnabas de Montalbo publica, en Madrid, la *Primera parte de la coronica del orden de Cister e instituto de San Bernardo*: el mismo autor nos provee como referencia "Caesar.7.q.35", es decir el *Dialogus* de Heisterbach, texto al que se inspira pero que a la vez renueva con libertad. El comienzo es rápido y el final innovador, se suprimen las escenas de seducción, la vida mundana y la prostitución; todo narrado en un tono extremadamente púdico y subrayando el carácter monástico de la leyenda³⁴.

En suma, Lope se encuentra escribiendo su comedia en este ancho panorama narrativo: por lo que concierne su fuente, Guiette apunta que es difícil deducir el texto que le sirvió de base, ya que las modificaciones son muchas al tomar Lope grandes libertades respeto a la trama original³⁵. Es de opinión que, puesto que el mismo autor explica que recogió la leyenda de un libro de devociones que una señora le entregó, no parece posible determinar cuál sería la fuente que usaría. Además los cambios narrativos que realiza sólo nos permiten ver unos detalles comunes con las versiones anteriores, analizadas por Guiette, pero no nos dejan inferir ninguna filiación directa.

Esencialmente el poeta tuvo que adaptar el núcleo argumentativo de una leyenda muy popular y conocida para la representación, buscando nuevas soluciones en respuestas a las exigencias escénicas del nuevo medio comunicativo al que estaba destinado entonces. De ahí que Lope opte por entrecruzar la trama principal con otros hilos narrativos que produzcan cierto movimiento en el tablado, jugando con

³² El argumento de la abadesa preñada pertenece a otro hilo narrativo, llevado a la fama en España por estar incluido en la obra de Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, mil. 21.

³³ R. Guiette, *La légende* cit., pp. 115.

³⁴ *Ibidem*, p. 119.

³⁵ *Ibidem*, pp. 222-223.

sabiduría entre los dos espacios de acción dentro-afuera del convento en que se insertan los personajes secundarios, que rodean los protagonistas de la leyenda según las necesidades del teatro español de la época: principalmente la historia matrimonial entre Elena, la hermana de doña Clara, y don Carlos nos permite enterarnos de lo que ocurre en el monasterio a lo largo de la ausencia de los amantes, además de la presencia (casi canónica) del sacristán Carrizo, que desarrolla el papel del gracioso servidor del galán, quien merece hasta la contrafigura de un ángel que le sustituye en el convento.

Sin embargo volviendo al argumento de la leyenda, lo que pude notar es cierto parecido de detalles con la versión contenida en el *Liber III* de Heisterbach (aunque hay que tener en cuenta el hecho de que por lo conocido, la elección de unas variantes en lugar de otras podría depender de exigencias teatrales y consiguientemente las semejanzas entre testimonios resultarían debidas a la contingencia). Antes de todo en nuestra versión la protagonista, doña Clara, es la abadesa del monasterio (que en la revisión sucesiva se convertirá en la directora de una casa de doncellas), hecho que nos lleva a inferir que probablemente ha ocurrido una asociación entre la leyenda de la sacristana y la de la abadesa preñada (el mismo proceso está a base de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, *Cant.* 55). Felis es el mayordomo del monasterio - no es un clérigo (como en la versión del *Dialogus*), sino un joven (detalle común al *Liber III*) - cuya presencia en el monasterio está justificada por su carga. Dos veces declara su amor por doña Clara que lo rechaza ordenándole hacer penitencia por estar presa del diablo (“*suggestione diabolica devicta*” en el *Liber III*): el detalle de la resistencia a los apremios del amante es un motivo ya introducido primeramente en la versión contenida en el manuscrito latino 18134³⁶, cuyo texto depende directamente del *Dialogus* heisterbachiano. Al final cuando Felis se resuelve a matarse en vista del menosprecio de la amada (ya que no consigue salir de su pasión), doña Clara sucumbe y le declara su amor pidiéndole que la saque del monasterio la noche siguiente con la ayuda de Carrizo, el sacristán. Por la noche doña Clara vestida de seglar, nada más tomar las joyas del monasterio y rezar antes de la imagen de la Virgen, para que se cuide de las demás monjas, huye

³⁶ Véase nota 14.

con Felis y Carrizo a caballo de mulas: el detalle se encuentra parecido en el *Liber III*, en que los amantes huyen a caballo. Cuando los tres han salido, una voz pide a un ángel que tome los hábitos de la monja (la misma innovación ocurre de forma incoherente, como ya he señalado, en la versión del manuscrito Egerton 1117)³⁷, pero de las escenas sucesivas sabemos que los tres juntos han sido reemplazados. No obstante su pecado doña Clara sigue sobre seguro con su fe: habla con un pastor buscando una oveja perdida y sigue llevando un escapulario de su primer esposo; por eso Felis, arrepentido de su pecado (estado psicológico subrayado también en el *Liber III*), le abandona y sale con Carrizo rumbo a Francia. Pasan tres años (el tiempo no es detalle común a ningún testimonio analizado, pero en el *Liber III* no está precisado) en que Clara ha trabajado de labradora: Lope prefiere omitir la vida de prostitución de las versiones anteriores. La monja sufre tres tentaciones pero consigue vencerlas y, después de hablar nuevamente con el pastor que todavía está buscando su oveja perdida, se resuelve a regresar al monasterio. Cuando a la vuelta se entera de que todavía tiene buen nombre de gran santidad, se enfrenta con el ángel que le explica lo ocurrido y la invita a tomar su hábito y su lugar: recurre, de acuerdo con la versión del *Liber III* (donde se lee "Obviam sibi vidit ante portam puellam"), que a la puerta del convento no está un hombre en defensa de las monjas, sino una portera que pertenece sin duda al monasterio. Vuelven también Felis y Carrizo que, sorprendidos de que nada ha cambiado en el monasterio, hablan con doña Clara quien le revela el milagro: Felis arrepentido promete vestir el hábito de penitente o religioso y Carrizo, de buen servidos, le sigue a toda aventura.

En mi opinión la cuestión queda sin cierre: los datos que resultan de este rápido análisis no aclaran las dudas sobre el texto que constituyó la fuente para nuestra comedia, quizás lo más probable es que Lope tomó su inspiración de un texto difundido que circulaba por España en ese entonces, y por supuesto los libros de Heisterbach tuvieron mucho éxito y alcanzaron gran difusión. En suma no hace falta decir que la intriga, si bien lleva sus propias variantes, pertenece por cierto al acervo textual que procede de la obra de Cesario de Heisterbach. Lo único que puedo añadir

³⁷ Sin embargo la variante de que no es la Virgen sino un ángel quien toma el lugar de la monja, es llevada de manera coherente en París, B. N. F., lat. 33956, del siglo XIV. R. Guiette, *La légende* cit., pp. 65-67.

es una consideración sobre la perspectiva común que se rastrea entre el *Liber III* y nuestra pieza: ambas llevan un desarrollo del carácter humano de la leyenda en que a la tentación y al pecado siguen el elemento propiamente humano del arrepentimiento como causa de la gracia divina, además de echar luz sobre la actitud y la sensibilidad del amante. Sin embargo esta perspectiva común, si bien podría revelar una relación más estrecha entre los dos textos, por supuesto no es prueba suficiente para fijar seguridad en la tradición narrativa de la leyenda.

2. LOS PROBLEMAS ECDÓTICOS

2.1 El autógrafo

La comedia nos ha llegado en un manuscrito autógrafo y firmado, con fecha en 16 de abril de 1610, y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Vitr. 7-16). Se trata, como veremos, de un ejemplar muy particular al llevar en sí mismo extensas tachaduras y anotaciones en el margen, llegando a constituir dos textos diferentes.

El manuscrito cuenta con 60 folios y aparecen dos numeraciones de los ff. en el recto en alto a la derecha: una empieza al f.2r, considerando 1-3 la cubierta, el folio en limpio con el ex-libris Durán y la *dramatis personae* (que es sucesiva); en cambio la otra es autógrafa que empieza con el principio de cada acto y acaba al final del mismo (la numeración del principio de los tres actos está sustituida por una P. y al primer acto se introduce un símbolo eucarístico). Los actos primero y segundo cuentan 17 folios, mientras el tercer acto tiene 16 folios.

Todas las páginas que llevan el texto de la comedia presentan en alto al centro la invocación religiosa abreviada, típica de los manuscritos de Lope de este momento, JM (=Jesús María) o JMJ (=Jesús María José). En correspondencia de los movimientos de escena aparece de costumbre en el margen derecho de la acotación una cruz de Malta, autógrafa; además aparece una línea horizontal en relación con los cambios escénicos (22, 240, 245, 272, 284, 502, 667, 815, 1267, 1391, 1685, 1930, 2138, 2347, 2393, 2529, 2646, 2764, 2822). Caso diferente se encuentra en el f.18v a los versos 906-919: en la escena doña Clara está leyendo una carta y para distinguir los distintos registros de la lectura y del discurso oral, Lope emplea el expediente gráfico de subrayar con líneas los trozos de carta leída.

Presento abajo la transcripción de la portada y de las licencias finales, remitiendo al catálogo de Presotto³⁸ para una descripción completa:

³⁸ M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 221-227.

[f.1r:] LA Encomienda / Bien guardada / [rúbrica] / Comedia deste año / de 1610 / [rúbrica de Lope] / [anotación de A. Durán]

[f.1v: en blanco]

[f.2v: anotaciones de A. Durán]

[f.2v: grafía del siglo XVII, no es de Lope:] Conozco bien esse mancebo Ilustre / Lope de Vega carpio. / victor / [palabra tachada]

[f.59v:] Examine esta comedia cantares y entremeses de / Ila el Secr^o Thomas Graçian deantisco y de su / çensura en M.^d a 27 de abril 1610 años / [rúbrica]

[sigue más abajo:] Esta comedia intitulada la encomien / da bien Guardada auiendola visto tan / bien representar en s^r Licen.^{do} Tejada del / consejo de su mgst.d y otros señores. Se / puede representar. en Madrid a / 16 de Junio 1610 / Thomas Graçian Dantisco / [rúbrica]

[sigue más abajo:] Podrase representar esta Comedia de la enco / mienda bien guardada atento que yo la he visto / representar y otros se.^{es} en M.^d a 16 de Junio / 1610 / [rúbrica]

[sigue más abajo:] Bista y examinada esta Comedia por / el L.^{do} Melchor mirante y el L.^{do}

[sigue en f.60r:] Benito de galvez Fiscal deste / arzobispo de Seuilla hallamos / no tener cossa contra la S^{ta} / Fe Catolica y a asi se puede re / presentar en Seuilla a veinte / nuebe de mayo de 611 / L.^{do} Benito de galvez [rúbrica] / el licen.^{do} melchor / de almirante [rúbrica] / Gratis

[sigue más abajo:] Por mandado del s^r Vicario / e uisto la comedia yntitulada la Vuena guarda / y no tiene cossa contra la Sta Fee ni costun / bres. Y asi se podra dar liçençia para representalla al Autor. En Madrid a tres / dias de nouie de 1614 / El Liç^{do} Luis Treviño [rúbrica]

[sigue más abajo:] El Liç^o alfonso de illescas teni^e de bicario g^{al}
de m^d / Por la pres^e doy licencia se

[sigue en f.60v:] Para que se Represente esta comedia que se
yntitula La buena guarda. atento que / nos consta por el examen
que della se a hecho / que no tiene cossa contra la fee ni / buenas
costunbres en m^d a tres / de nou de mill y seis y catorze / años /
Li^{do} Alonso de yllescas [rúbrica]

[sigue abajo texto ilegible:] 62 r por [...] / 40 r por [...] / 54 r
por el [...] / 41 r [...]

El estudio de Presotto pone de relieve el cuidado con que Lope compuso sus manuscritos, que fuera de cualquier duda están destinados a la venta y a difusión oficial como resulta claro de las licencias finales transcritas *supra* (MADRID, 27.IV.1610–16.VI.1610 T. Gracián Dantisco Tejada; SEVILLA, 29.V.1611 B. de Gálvez, M. de Almirante; MADRID, 3.XI.1614 L. Treviño, A. de Illescas): nunca son borradores (cuya existencia está todavía para demostrar), sino versiones definitivas y cuidadas cuyo molde de redacción permanece esencialmente invariado a lo largo de los años³⁹.

Las consideraciones hechas sobre el proceso compositivo de las comedias encuentran particular excepción en el caso de nuestra comedia de *La encomienda bien guardada* o *La buena guarda* que, además de las intervenciones autógrafas “in itinere”, presenta numerosas correcciones de autor pertenecientes a una fase sucesiva a la primera redacción: se trata de un notable número de versos tachados y corregidos por Lope, con tinta distinta de la del texto principal, donde parece evidente la intención de cambiar esencialmente el lugar de la acción y el estado de su personaje principal. La comedia se basa sobre la leyenda mariana de la monja a quien la Virgen perdona su vida disoluta. Como veremos, las intervenciones autógrafas sucesivas eliminan el nombre de la ciudad en que se desarrolla la comedia, Ciudad Rodrigo, y por lo general toda referencia a sitios españoles; la iglesia y el convento se convierten en un oratorio para señoritas casaderas y a la protagonista, doña Clara, se

³⁹ El corpus reunido y analizado por Presotto, en *Le commedie autografe* cit., cuenta 44 autógrafos redactados durante unos cuarenta años.

<-ESCUDE.
 Una les he visto ...gr...
 \\perder //por ser remisa>
 <-y q la pierdas merezes.>
 DOÑA LUISA
 En este recogimiento
 q las donzellas anpara,
 Leonarda, está doña Clara. 15
 LEONARDA
 ¡Qué hermosa!
 DOÑA LUISA
 ¡Qué entendimiento!
 LEONARDA
 ¿No se acaba de cassar?
 DOÑA LUISA
 Pienso q da en santa agora.
 ESCUDERO
 Es la más bella señora
 q tiene todo el lugar; 20
 mas ya vienen a buscaros
 Amadís y Galaor.

Parece evidente la voluntad del autor de cambiar el lugar y el contexto en que se desarrolla la acción: aunque los seis versos tachados no llevan todavía ninguna referencia a la versión originaria, en los veintidós versos del nuevo comienzo Lope quiere plantear enseguida la nueva localización de la comedia en que nos encontramos en un *oratorio* o *recogimiento* donde gobierna doña Clara cuya hermosura no es menor que su virtuosa actitud.

En los lugares analizados más abajo puedo identificar con cierta seguridad, por razones semánticas y después de un análisis de la tinta hecha directamente sobre el manuscrito autógrafo, las correcciones que pertenecen a una relectura sucesiva y censora de la leyenda mariana (la evolución de O₁ a O). Procedo subrayando las palabras tachadas y corregidas en el interior del papel. He reunido las correcciones de autor en dos grupos, clasificados por las causas que las produjeron: en efecto en todo cambio se identifica esencialmente la voluntad de quitar el trasfondo religioso (al que se alude con lugares sacros, con hábitos, con nombres o saludos) o de mudar la acción de una ciudad (quizás famosa) y por lo general de España al extranjero. No cabe decir que cuando el cambio acontece a final de verso y nos encontramos referencias de rima, el autor tuvo que intervenir también en versos anteriores o siguientes.

Elenco enseguida los versos en que Lope quiso quitar las referencias toponímicas para plantear la historia en un contexto indefinido entre Italia, España y Francia.

(vv.66-67)	de camino <u>como digo</u> no hauía <u>en ciudad Rodrigo</u>	y de camino <u>en verdad</u> <u>que no hauía en la ciudad</u>
(vv.1631-1632)	bamos <u>a la gran Toledo</u> q <u>en nonbrándola no puedo</u>	bamos <u>a Nápoles bella</u> q <u>para regalo en ella</u>
(vv. 1637-1640)	<u>pues no bamos a Toledo</u> y si buscas gente fea pasémonos a Guinea <u>viuirás perdido el miedo</u>	<u>digo q no bamos ya</u> y si buscas gente fea pasémonos a Guinea <u>no abrá çelos allá</u>
(vv.1646-1649)	<u>pardiéz vamos a Seuilla</u> FELIS o q famosa çiudad CARRIZO y de mayor libertad q <u>las q tiene Castilla</u>	vamos <u>a Françia o París</u> FELIS o q famosa çiudad CARRIZO y de mayor libertad q <u>todas las q deçis</u>
(v. 1652)	<u>de nabes</u> y de estrangeros	<u>de tratos</u> y de estrangeros
(v. 1656)	aunq en toda <u>España abrá</u>	aunq en todo <u>el mundo abrá</u>
(v. 1658)	a <u>Valençia</u> puedes yr	a <u>Genobas</u> puedes yr
(vv. 1666-1673)	<u>o podéys por</u> Vinarrós <u>passar a Ytalia o por ella</u> DOÑA CLARA <u>todo el amor lo atropella</u> muramos juntos los dos	<u>q por ella</u> Vinarrós <u>a España podéys passar</u> DOÑA CLARA amor <u>no suele dudar</u> muramos juntos los dos

vamos a qualquier lugar
FELIS
hacia Toledo camino
o Valençia si ymagina
Clara q la han de buscar

vamos a qualquiera parte
FELIS
donde quisieres camino
si tu recelo ymagina
q tu padre ha de buscarte

(v. 1905)
pienso dar la buelta a Ytalia

pienso dar la buelta a Françia

(v. 1924)
ven Carrizo
CARRIZO
adónde
FELIS
a Ytalia

ven Carrizo
CARRIZO
adónde
FELIS
a Françia

(vv. 2001-2010)
Mil vezes oy en Castilla
q en el Col de Balager
hauía bien q temer
ya porq es del mar la orilla
y moros de Árgel piratas
entre calas y recodos
donde después salen todos
tienen ocultas fragatas
ya porq en él por pasiones
nunca faltan vandoleros

Mil vezes oy dezir
q en esta orilla del mar
hauía bien q pensar
porq aquí suelen surgir
los moros de Árgel piratas
q entre calas y recodos
de quien después salen todos
tienen ocultas fragatas
y q çiules pasiones
también causan vandoleros

(v. 2023)
en España
CARRIZO
triste voy

en Ytalia
CARRIZO
triste voy

(v. 2026)
q de España a Ytalia fuimos

q de Ytalia a Françia fuimos

(vv. 2034-2035)
nos lleba a çidad Rodrigo
y yo pienso q al castigo

nos lleba a la patria agora
de aquella pobre señora

(vv. 2085-2097)
al fin bolbimos a España
como ya desconozidos

al fin bolbimos señor
como ya desconozidos

en rostros barba y vestidos
si el tiempo no nos engaña
ya salimos de la mar
y entramos en Barcelona
donde hallamos persona

q nos pudiesse juzgar
menos q por extranjeros
lo mismo será en Madrid
Toledo y Valladolid

(v. 2184)
la ribera del Tajo en ellas viben

(v. 2199)
las márgenes del Tajo y dase en ellas

(vv. 2282-2283)
de los montes de Toledo
q te ha causado tal miedo

(vv. 2298-2301)
de tantas flores el Tajo
COSME
está en tu aposento
DOÑA CLARA
Sí
COSME
pues yo buelbo luego aquí
porq buelo y sé el atajo

(v. 2316)
Labaréme en el Tajo

(v. 2387)
en la sagra de Toledo.

(v. 2454)
q vi en el Tormes la tarde

en rostros barba y vestidos
asegurando el temor
ya salimos de la mar
y entramos en nuestra tierra

FELIS
al cabo de tanta guerra
seguro puedo pasar
de que seré conocido
bien sé que seguros vamos
que todos los que tratamos
y nos han visto y oydo
nos tienen por extranjeros

la ribera del río en ellas viben

las márgenes del río y dase en ellas

desta fragosa arboleda
q tal miedo darte pueda

de tantas flores el río
COSME
está en tu aposento
DOÑA CLARA
Sí
COSME
pues yo buelbo luego aquí
no te bayas desdén mío

Labaréme en el río

D. CLARA
Vençí vitoriosa quedo

q vi en mi patria la tarde

(v. 286)
destas monjas sacristán

desta casa sacristán

(vv. 301-308)
para q se heche de ver
en toda Ciudad Rodrigo
q es abadesa
CARRIZO
eso digo
y es muy principal muger

para q se heche de ver
q en este recogimiento
de donzellas cuyo intento
es casarse, puede saber
quién tenga también cuidado
puesto q es sólo oratorio
CARRIZO
esso es mui claro y notorio
y q ha de ser celebrado

(vv. 349-354)
ay de mí q no me he visto
jamás en dolor tan fiero
y más quando considero
q es Clara esposa de Cristo
pues qué yntento, qué pretendo
con ofender tal esposo

ay de mí en tanto mal
ya ningún remedio espero
y más quando considero
q es Clara tan principal
pues qué yntento qué pretendo
si espera tan rico esposo

(v. 365-370)
Deo gratias o qué mal digo
q no es dar graçias a Dios
sino ofenderle mas vos
templad Señor el castigo
Deo gratias a mi señora
la abadesa soror Juana

a de allá dentro a quien digo
tenblando llego por Dios
ay pensamiento por vos
me espera tan gran castigo
está cerca mi señora
doña Clara diga hermana

(v. 372Acot)
Entre doña Clara, monja en el ábito que
parezca más a propósito

Entre doña Clara dama gallarda para
cassarse más a propósito vestida en
recogimiento

(vv. 417-422)
por santa en tan verdes años
deste convento os han hecho
abadesa
DOÑA CLARA
no sospecho
q en eso estén vuestros daños
q si es falta que le hacéys
al convento oy me prefiero

madre, aunque en tan verdes años
de aqueste recogimiento
os ha<-ze>n hecho
DOÑA CLARA
yo no siento
q en eso estén vuestros daños
q si es falta que le hacéys
a esta casa oy me prefiero

(vv. 438-446)

FELIS

no puede ser q es cassada
q deso tengo anegada
el alma entre fuego y yelo

DOÑA CLARA

cassada

FELIS

 señora sí
y es tan alto su marido
q tienblo en verle ofendido
de mi pensamiento aquí
tiene notable poder
mas también es piadoso

FELIS

no puede ser q es mui alta
y el mérito que me falta
me pone entre fuego y yelo

DOÑA CLARA

mui alta

FELIS

 señora sí
y es tan alta que he pensado
q aumento en haberla amado
la humildad con que naçi
dizen q espera tener
cierto esposo poderoso

(vv. 462-464)

os haga amar religiosa

FELIS

religiosa y tan hermosa
q por sus ojos me abraso

os haga amar aquí en casa

FELIS

la hermosura que me abrasa
está de mi sólo un paso

(vv. 485-488)

FELIS

no sea con vos malquisto

DOÑA CLARA

si el demonio os tienta oy
acordaos Felis q soy
esposa de Jesucristo

mirad q aunq me habéys visto

con yntención de casarme

pienso mui presto enplearme

en ser esposa de Cristo

(vv. 558-561)

después q Clara religión profesa

casi por mi heredera porq creo

después q Clara recogida vibe

porq lo q es casarse pongo en duda

casi por mi heredera porq creo

(vv. 592-593)

por vivir religiosa y de tal suerte

q por su santidad en verdes años

por no quere casarse aunq la ruegas

pues por su santidad en verdes años

(vv. 616-624)

su hermana y nuestra abadesa

q Dios guarde acá le enbía

esta fruta y a fee mía

q de no poder me pesa

probarla porq oy ayuno

su hermana y nuestra señora

q Dios guarde acá le enbía

esta fruta y a fee mía

q de no poder agora

probarla porq oy ayuno

ELENA
q santidad
DON PEDRO
es exemplo
desta çuudad
ELENA
aquel templo
no produce árbol ninguno
que de tal fruto no sea

ELENA
q santidad
DON PEDRO
es notoria
a esta çuudad
ELENA
q gloria
no tener defeto alguno
pero quien ay que tal sea

(v. 770)
nunca mi esposo permita

ay nunca el çielo permita

(vv. 870-871)
q oy la señora abadesa
q de enbiallye no cesa

q oy su hermana doña Clara
q de enbiallye no para

(vv. 884-885)
entraré en la portería
q está hablando con fray Juan

ayudaré su porfía
pues a casamiento van

(v. 896)
DOÑA CLARA
Deo gracias
CARRIZO
por sienpre
DOÑA CLARA dio

DOÑA CLARA
hermano Carrizo dio

(v. 994)
busca un vestido seglar

busca en q pueda salir

(v. 1073)
un rico seglar vestido

para el camino un vestido

(vv. 1170-1171)
voy a perdirme en tanto bituperio
quedéys en guarda desto monasterio

voy a perdirme porq amor me abrasa
quedéys en guarda desta humilde casa

(vv. 1182-1184)
y vos esposo mío aunq os ofendo
y pierdo el nonbre aquí de va esposa

estas donzellas dexo y vos ofendo
casaldas vos con mano generosa

<p><u>guardad estas obejas</u></p> <p>(vv. 1253-1260) con aqsta <u>miserable</u></p> <p><u>que a su esposo vinerable</u> <u>ha hecho tan vil trayción</u> <u>maitines tocan yo quiero</u></p> <p>(vv. 1266-1267) q después de Dios María <u>fue sienpre la buena guarda</u></p> <p>(vv. 1333-1335) <u>el sacristán desta cassa</u> <u>hombre que de santo passa</u> <u>o trae el nonbre postizo</u></p> <p>(vv. 1357-1362) mi señora <u>la abadesa</u> q <u>como sabe professa</u> <u>tanta virtud y humildad</u> le suplica q se llegue <u>un rato a la portería</u> DON CARLOS <u>a la noche busca el día</u></p> <p>(v. 1782<i>Acot</i>) <u>La portera</u></p> <p>(vv. 1820) <u>el coro y claustro de afuera</u> <u>la abadessa la primera</u></p> <p>(vv. 1861-1866) <u>q como el primero esposo</u> <u>me dió Felis estas armas</u> <u>y nunca el amor primero</u> <u>de todo punto se acaba</u></p>	<p><u>guardaldas Virgen santa</u></p> <p>con aqsta <u>cuyo intento</u> <u>puquiera con casamiento</u> <u>remediar su perdiçión</u> <-por> q estaua aquí recogida <u>con donzellas por cassar</u> <u>q hasta verse remediar</u> <u>pasauan honesta vida</u> <u>ello es ya tarde yo quiero</u></p> <p>q después de Dios María <u>fue sienpre la mexor guarda</u></p> <p>sacristán <u>del oratorio</u> de las donzellas notorio <u>santo o e<-l +s> nonbre postizo</u></p> <p>mi señora <u>doña Clara</u> q <u>el recigimiento anpara</u> <u>desta famosa çudad</u> le suplica q se llegue <u>q quiere hablrlle en su sala</u> DON CARLOS <u>q pena a mi pena yguala</u></p> <p><u>Una donzella entre</u></p> <p><u>esta cassa las donzellas</u> <u>y su gouierno con ellas</u></p> <p><u>no me pensaua casar</u> <u>aunq recoxida estaua</u> <u>para casarme, que hize</u> <u>boto y me puse estas armas</u> <u>y como el primero amor</u></p>
---	--

- o nunca o tarde se acaba
- (v. 1875)
de Cristo sobre mi cuello del çielo sobre mi cuello
- (v. 1943)
tu esposo del adulterio tu padre de la traición
- (v. 1955)
y sin mi querido esposo y sin el mexor esposo
- (v. 2078)
el esposo q ofendía la nobleza q ofendía
- (vv. 2542-2544)
yo vibo con mi esposo regalado yo buscaré un esposo regalado
en otro matrimonio diferente en otro matrimonio diferente
DON PEDRO DON PEDRO
dichosa quien escoje tal estado dichosa si escogieres tal estado
- (v. 2565)
en la portería entré al recogimiento entré
- (v. 2596)
ÁNGEL ÁNGEL
q es esto q es esto
DON CARLOS DON CARLOS
en el locutorio en el oratorio
- (vv. 2640-2641)
acude presto acude sóror Clara acude presto acude hermosa Clara
q sóror Madalena en este punto q doña Madalena en este punto
- (vv. 2663.2664)
entró por él y sin moxarse el hábito entró por él y sin moxarse nada
assió de un brazo a sóror Madalena assió de un brazo a doña Madalena
- (v. 2681)
gente ay en la portería Aquí ay gente, ay casa mía

(vv. 2696-2702)

quien es abadessa agora
deste santo monasterio
porq la quisiera hablar
ay Dios quién ha de contar
tal deshonor y vituperio

DON CARLOS

la q es abadessa aquí
es doña Clara de Lara

quien es quien gobierna aora
aqste recogimiento
de damas para casar
porq la quisiera hablar
ay Dios q venganza sientio

DON CARLOS

la q oy gobierna aquí
es doña Clara de Lara

(vv. 2710-2711)

viue en este santo templo
dando a todo el mundo exenplo

no se ha querido cassar
la admira todo el lugar

(vv. 2725-2728)

soys señora la abadesa
q tengo mucho que hablaros
y solamente en miraros
pareze q el miedo çessa

soys la q gobierna aquí
q tengo mucho que hablaros
y solamente en miraros
todo mi temor perdí

(vv. 2736-2741)

Clara en tu conbento estás
entra y en tu çelda propia
el hábito q dexaste
quando a tu esposo negaste
con tu boto haçaña ynpropia
toma del mismo lugar

Clara en tu casa estás
entra q en esse aposento
hallarás qto dexaste
quando tu honor oluidaste
y el deste recoximiento
buelbe a ocupar tu lugar

(v. 2754)

porq te buelba tu esposo

y buelbe a mexor esposo

(v. 2769)

como de Dios reçiue
FELIS

éste es el templo

como de Dios reçiue
FELIS

ésta es la casa

(v. 3783)

tienen las monjas llega y ábla...

esta en el oratorio llega y áblale

(vv. 2786-2788)

baya a la de la yglessia

baya a la de los pobres

CARRIZO
diga hermano
quién es el sacristán q agora sirbe
este conuento
FINGIDO
ya no me conoze

(vv. 2811-2812)
muerto? agora le vi con la abadesa
FELIS
y quién es la abadesa
FINGIDO
doña Clara

(v. 2820)
procuremos hablar a la abadesa

(v. 2822Acot)
*Éntrense y salgan doña Clara ya en su
primero hábito y don Pedro su padre*

(v. 2852Acot)
La portera y el platero

(vv. 2854-2858)
PORTERA
agora lo puede hazer
firme vuestra caridad
esta çedula a Lanberto
DOÑA CLARA
cómo
PORTERA
q viue es lo çierto
Clara en otra claridad

(v. 2861)
PORTERA
la firma porque no espere

CARRIZO
diga hermano
quién es el sacristán q agora sirbe
este oratorio
FINGIDO
yo no me conoze

muerto? agora le vi con nro dueño
FELIS
y quién gouierna agora
FINGIDO
doña Clara

procuremos hablar a esta señora

*Éntrense y salgan doña Clara ya en su
primero vestido y don Pedro su padre*

Una criada y el platero

CRIADA
agora lo puede hazer
vuesa merzed firme aquí
esta çedula a Lanberto
DOÑA CLARA
cómo
PORTERA
q viue es lo çierto
Clara mui lexos de aquí

CRIADA
la firma porque no espere

(vv. 2899-2902)
pues yo haré mi dulce esposo
por estarlo ... en vos con ansias
tan amorosas y dulces
q allá se me quede el alma

pues casarme ya no es justo
yo cunpliré la palabra
q he dado al mexor esposo
y en dote le ofrezco el alma

(vv. 2923-2925)
en tu hábito en tu honor
en tu virtud y en tu cassa
DOÑA CLARA
quando salí del conuento

en tu centro en tu honor
en tu virtud y en tu cassa
DOÑA CLARA
quando salí desta puerta

Finalmente hay dos casos en que el autor no interviene para corregir el texto originario por las razones dichas, aunque al analizar la tinta parece que sean intervenciones contemporáneas a la relectura de la comedia, sino para llevar un cambio en el título de la comedia. Bien en los cierres del primer y segundo acto (f.20r; f.40r), bien en las portadas del segundo y tercer acto (f.22r; f.42r) se apunta el título de *La buena guarda*, mientras que la portada principal lleva la variante de *La encomienda bien guardada*, y coherentemente los versos finales del segundo y tercer acto están modificados como sigue:

(v. 2000)
buena guarda buena guarda

pues conozes q son tantas

(vv. 2958-2960)
aquí la comedia acaba
como verdadera historia
senado la buena guarda

aquí para exenplo acaba
como verdadera historia
la encomienda bien guardada

Además también en el interior de la comedia la locución de “buena guarda” aparece a los versos 1195, 1778, 2646, 2760, 2930 y se queda invariada; en cambio está tachada y corregida al verso 1267. Por lo que concierne las licencias, como se lee de la transcripción del manuscrito hecha *supra*, las de 1610 y 1611 aprueban la comedia como *La encomienda bien guardada*, y en cambio las licencias de 1614 se refieren al título originario de *La buena guarda*.

Estos datos me llevan a apuntar que por un lado el cambio se produjo de momento sucesivo a la primera redacción completa de la comedia, y por otro lado que este momento debe de colocarse o en la fecha en que el mismo Lope afirma acabar la obra (16 abril de 1610), o entre esta fecha de conclusión y la primera licencia (27 de abril de 1610).

Merece especial cuidado señalar otra característica del manuscrito, o sea la presencia de grafías distintas de la de Lope que intervienen en el texto autógrafo.

Por un lado se puede identificar, como era usual, la intervención del autor de comedias al que se vendió el manuscrito: se tacha el verso 536, probablemente para exigencias escénicas (en el tablado resulta pesada la figura retórica de la enumeración); de la misma forma está tachado el verso 559, llamativamente añadido en la sistemática revisión que el autor mismo hizo de su comedia, y no necesario para el desarrollo de la acción, así como el verso 773 que se repite en el f.16r; los versos 1140-1155 (dos octavas) están enjaulados por dos líneas horizontales y una vertical para cortar la larga oración que doña Clara hace a la Virgen, antes de salir del convento con su amante; se tachan con dos líneas verticales los versos 2139-2242, en que se desarrolla la escena, paralela e independiente de la historia principal, entre los villanos Liseno y su hijo Cosme, cuya presencia no añade ni quita nada a la acción y por eso el autor de comedias la puede excluir de la representación (apunta Juliá Martínez que la “escena y el monólogo de Cosme se encuentran tachados en el manuscrito, como tachaban con una raya los cómicos”⁴⁰); de la misma forma se tachan, con “la raya que parece indicar supresión hecha por los cómicos”⁴¹, los vv. 2344-2375, vv. 2376-2393, vv. 2410-2441, a lo mejor al no ser esenciales para el desarrollo de la comedia.

Además quiero señalar seis lugares en que se corrige al texto del autor: después de un detenido análisis de la forma de las tachaduras, de la tinta empleada y del tipo de grafía (de acuerdo con la lectura de Juliá Martínez), se trata de notas apuntadas por los cómicos. En detalle, al verso 285, interlineado entre los versos tachados por mismo Lope, se lee *en este conuento amigo* en rima con el verso

⁴⁰ Eduardo Juliá Martínez, *Obras dramáticas escogidas / Lope de Vega Carpio; edición, observaciones preliminares y notas por Eduardo Juliá Martínez*, Librería y casa editorial Hernando, Madrid, 1934-1935, pp. 65.

⁴¹ *Ibidem*, p.202

anterior, tachado, que citaba a Ciudad Rodrigo (quizás se equivoca en leer lo que está bajo la tachadura); al verso 577 se tacha la palabra *claustró* para enmendarla arriba con *patio*; asimismo al verso 1200 se corrige *hábitos* por *ropas tú*; al verso 1361 se lee arriba del verso tachado en la revisión de la comedia *un*, quizás fue escrito en el intento de leer lo que se encuentra bajo la tachadura; al verso 1750 se tacha *a Salamanca* y se la sustituye por *algún París* antes (tachado) y por *a Bolonia* luego; al verso 1883 se corrige *tres* con *dos*. Sin embargo toda intervención se justifica por la coherencia a la nueva versión que Lope mismo quiso dar a su texto: se mantiene la tendencia a tachar todo trasfondo religioso y los lugares de referencia a España. Puede ser que, como Lope no se dio cuenta de estas palabras a lo largo de la revisión de su obra, pero sí que tuvieron que enmendarlas los actores que iban a representar la pieza en el tablado.

Asimismo, se encuentran a lo largo del manuscrito unas intervenciones ajenas al poeta que se remiten siempre a la mano del autor de comedia, porque siguen con el fin de la coherencia escénica: de hecho atañen a las didascalias y acotaciones que faltan. Se presentan a los versos 373*Per* (CLA.), 665*Per* (CARR.), 1931*Per* (HUES.), 2127*Per* - 2129*Per* (<-3 + 2), 2327*Per* (CLA.), 2785*Per* (FIN.), 2852*Acot* (y la portera).

Finalmente señalo que al verso 1920 se subraya el momento escénico con *ojo* en el margen izquierdo. De costumbre la indicación es típica del autor de comedia, cuando los versos que va leyendo llevan alguna referencia semántica o solución escénica que no se ajustan perfectamente a las exigencias de la representación: en este caso no se consigue identificar la causa, sino que probablemente se subraya el momento narrativo de que se plantean las condiciones para el epílogo de la acción, o sea el abandono de la monja por parte del amante que produce sucesivamente su arrepentimiento y el regreso al oratorio y a su carga. A lo mejor se puede suponer que al cómico no le gustara el expediente de dejar la amada encargando el huésped de que le entregue una carta, mientras Felis y Carrizo se marchan.

Por otro lado, cuestión muy diferente e inusual es la presencia de una tercera graña que interviene al lado de las tachaduras y correcciones redactadas por Lope a lo largo de la relectura de su obra. Se escriben nuevamente los versos que el autor quiso borrar en su versión originaria: en efecto parece identificarse la tentativa de

establecer la primaria esencia de la leyenda mariana. La transcripción de las tachaduras es sistemática: vv. 1-6, 217, 220, 349-350, 352, 354 (se equivoca al leer *en ofender* en lugar de *como ofendo*), 365-370 (enmienda lo que escribe al verso 367), 417-419, 439, 442-446 (se equivoca al verso 443 escribiendo *tiemblo auerle ofendido* en lugar de *tiemblo en verle ofendido*), 463-464, 485-487, 558, 592, 1182 (ya no se consigue leer porque la tinta se ha desteñado), 1358-1359, 1362, 2542, 2698, 2700, 2710, 2738-2740, 2783 (se equivoca al escribir *aquestas monjas* en lugar de *tienen las monjas*), 2788, 2899-2902, 2925. De la enumeración hecha se infiere que no todos los lugares que llevan doble texto (ya elencados arriba) están reconstruidos por esta tercera mano: en la mayoría de los casos creo que se pueda justificar la falta porque la forma de borrar de vez en cuando no es tan marcada, permitiendo leer lo que trataba la versión originaria o al revés porque la tachadura no deja atisbo de letras.

Resumiendo, hemos indicado que el autógrafo presenta enmiendas que son de dos clases: unas que revelan vacilaciones del poeta y se hicieron a vuela de pluma en el momento mismo de la improvisación (reunidas en el apéndice del presente trabajo); otras modifican el texto central sistemáticamente. Ahora, como tales rectificaciones destruyen las alusiones geográficas y el carácter monástico de la protagonista, se ha supuesto que nacieran de la censura. Conuerdo con las conclusiones hechas por Juliá Martínez que cito enseguida: “Tengo para mí que (las enmiendas) surgieron poco después de terminar la obra, y por propio impulso del autor, si bien puede aceptarse que existió alguna sugestión amistosa; y tal creo, porque en las censuras no se apunta que se necesite acometer modificación alguna; tampoco hay retraso en la concesión de las licencias; muchos versos tachados se repiten interlineados o al margen sin variación de ningún género, y finalmente estaba reciente el caso de la Conversión de San Agustín, prohibida por la Inquisición, y es natural que Lope, después de su conducta anterior, pusiera todos los medios para que no se repitiese el caso. El manuscrito tiene además signos que revelan que fue usado para la representación: de haber sido censurado con notas desfavorables no se habría permitido su manejo público con tanta facilidad”.

2.1 Los impresos

La comedia fue impresa con el título de *La buena guarda en: Decimaquinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador fiscal de la Cámara Apostólica, y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigidas a diversas personas.*

En las ediciones, recopiladas por Profeti⁴², de:

A: En Madrid. Por la Viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez, mercader de libros, año 1621; he visionado el ejemplar en microfilm, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura [R- 13866].

B: En Madrid, Por Fernando Correa de Montenegro. A costa de Alonso Pérez, mercader de libros, año 1621; he visionado el ejemplar en microfilm, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura [R- 25122].

Presento enseguida la dedicatoria de la comedia, que aparece al f.197 de *A* y a los ff.203-204 de *B*, dirigida a don Juan de Arguijo⁴³:

[Aviendo leydo este prodigioso caso en un libro de deuoción, una señora destos Reynos me mandó que escriuiesse una comedia, dilatándole con lo verisímil a los tres actos, representóla Riquelme, y después de algunos años llegó a mis manos y he querido darla a luz para que sea más común a todos tan raro exemplo: las virtudes de V.m. me obligaron a dedicársela, cosa a que tenía tan hecha la mano, que luego me lleuó tras la imaginación la pluma, a sombra de su valor, tuuo vida mi Angélica, resucitó mi Dragontea y se leyeron mis Rimas, y si V.m. por modestia no me huiera mandado que no passara

⁴² M. G. Profeti, *La Collezione "Diferentes Autores"*, Edition Reichenberger, Kassel, 1988, pp.194-195.

⁴³ Para la transcripción del prólogo y la descripción analítica del volumen adocenado remito a T.E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila-Castalia, 1975.

adelante en esta resolución tan justa, mi Ierusalén tuuiera el mismo dueño, y assí le día nuestro Gran Monarca Rey de dos mundos porque mi opinión desde la excelencia de los ingenios sólo se puede passar a la Magestad de los Príncipes, y aun esto es por seguir la opinión del Filósofo en sus Éticas, *Que el Arte de gouernar tiene el principado en todos los demás artes*. Amo a V.m. tan aficionadamente y tienen desta verdad tanta satisfacción, los que han leydo mis escritos, que o sería dezir lo dicho, tratar aquí sus alabanças o gastar vanamente las palabras, como los que aconsejan a los que están persuadidos, que aunque sea bueno lo que tratan como cosa sin efeto, no se escucha, sólo esto diré con Platón, que la dificultad que puso en hallar, *Vn hombre varonil, ingenioso, y humilde*, (assí lo refiere en el Diálogo de ciencia, hablando Teateto con Sócrates), no se lo pareciera si huuiera conocido las partes, que admiran quantos conocen su raro ingenio, magnánimo coraçón y profunda mansedumbre, antes creo que le huuiera dado el lugar, que en el mismo Diálogo a Teodoro Tersio, o Euclides, V.m. no admita esta memoria con lo que el nombre suena, sino con la difinición de Aristóteles que si ella lo es de las cosas passadas, la opinión es fe de las por venir, donde aún espero que V.m. me conozca más agradecido, y siempre firme en aquella primera verdad con que supe estimalle y estime conocelle, Dios guarde a v.m.

Capellán y aficionadissimo seruidor.

Lope de Vega Carpio.]

Ambas ediciones llevan el texto de la voluntad definitiva del autor, o sea la versión censurada de la comedia copiando las enmiendas que Lope introdujo en un momento sucesivo a la primera redacción: por consecuencia, las variantes que he puesto en aparato a pie página de mi edición crítica consisten en la mayoría de los

casos en errores inconscientes causados por una “lectio faciliior” o trivialización⁴⁴ del copista o, en otro caso, atañen principalmente al paratexto, es decir a las acotaciones, producto del cambio de destinación que tuvo un texto escrito para el teatro, que ahora iba a ser publicado para la lectura individual⁴⁵. De ahí que donde en el manuscrito encontramos todo verbo al subjuntivo (eran sugerencias o indicaciones para la puesta en escena de los actores), sistemáticamente en los impresos encontremos el verbo al indicativo.

Quiero destacar unas variantes que quizás me permiten establecer una tradición textual directa entre el manuscrito y las *Partes*: a los versos 2184 y 2199 los impresos concuerdan en llevar la primera lección que presenta el autógrafo donde Lope quiso borrar el nombre del *Tajo*, por exigencia de quitar toda referencia a lugares españoles, y sustituirlo con un más genérico *río*. La enmienda está sobrescrita en el interior del verso y puede ser que el copista no se haya dado cuenta, en leer el paso, de cual era la lección definitiva o que no prestara mucha atención al sentido general puesto que en las demás enmiendas en la escena sucesiva (vv. 2298, 2316) lleva la versión censurada.

Otro caso muy interesante se encuentra al v. 285: los impresos omiten la didascalia *CARR.*, escrita en el manuscrito con grafía diferente de la de Lope. Bien se puede teorizar que el copista al darse cuenta de que se trataba de una intervención ajena a la voluntad del autor quiso mantener fidelidad al texto de Lope, haciendo caso omiso de la corrección.

Finalmente otra variante significativa me parece la que se encuentra al verso 502*Acot.*: como todo paratexto lleva un cambio en el modo verbal de indicativo a subjuntivo, en este caso los dos impresos difieren en el uso de plural y singular. Acontece que mientras *A* (ed. por la Viuda de Alonso Martín) cae en un error por “lectio faciliior” asimilando los dos verbos al plural puesto que la acotación lleva dos sujetos, en cambio *B* (ed. por Fernando Correa Montenegro) respeta el diferente número de persona: de *Váyase y salgan don Pedro y Ricardo, Viejos* del manuscrito, *A* lee *Vanse y salen* mientras *B* presenta con coherencia escénica *Vase y salen*.

⁴⁴ A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Editorial Castalia, Madrid, 1990, p. 25.

⁴⁵ M. G. Profeti, *La dama sciocca*, Edizioni Marsilio, Venezia, 1996, p.

Además al v. 510 *A* produce un error por homoioteleutón⁴⁶: como el verso anterior acaba en *generosa*, el copista sustituye el adjetivo *virtuoso* por *generoso*; pero esto no ocurre en la edición *B*.

Finalmente al v. 645 el manuscrito presenta un error en la acotación: Lope se equivocó en atribuir a ambos papeles el mismo personaje. En el cotejo con los impresos *B* copia el error autógrafo mientras *A* intervino en corregir el segundo personaje.

De estos pocos datos puedo inferir la hipótesis que sí es posible que *A* dependa de *B*, pero no al revés que *B* dependa de *A*, porque no puede ser que en el proceso de copia se hayan producido tales enmiendas.

Finalmente del cotejo de los impresos he identificado el mismo número de erratas en ambas ediciones: son evidentemente errores que se han producido en el proceso de la imprenta sin la voluntaria intervención del copista, tal que este parámetro no puede contribuir a definir cual es la más cuidada y fiable de las ediciones. Las erratas de *A* son cojines: cof(s)ines (v. 92), parecer: parec̄ar (v. 281), materia: matetia (v. 1281), vengan: vengen (v. 1701), agora: ogora (v. 2027). Las erratas de *B* son cojines: cof(s)ines (v. 92), mandarme: mandarms (v. 985), tanta: tauta (v. 2090), ellos: ell (v. 2475), escucharlos: escuchar|os (v. 2531), tuviera: tuiera (v. 2619).

⁴⁶ La sustitución por homoioteleutón es un error propio del copista que con frecuencia repite una letra, palabra, o frase de extensión variable cuando el elemento contiguo comienza o termina de forma igual o muy semejante. A. Blecua, *Manual* cit., p. 22.

3. CRITERIOS DE EDICIÓN

El texto base que he elegido es el manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Vitr. 7-16), por su indudable valor y fiabilidad, siendo testimonio del que conocemos con seguridad la autoría: tratándose de un ejemplar muy particular al llevar en sí mismo extensas tachaduras y anotaciones en el margen que constituyen al fin y al cabo otro texto, he adoptado las siglas O₁ para definir la primera redacción de la comedia (que cuenta con 2931 versos) y O para identificar a la voluntad definitiva del autor, que en efecto cuenta con el texto de O₁ pero corregido (y censurado) y ampliado de 28 versos.

Por lo que concierne la tradición impresa, la pieza se encuentra en la *Decimoquinta Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* de que existen dos ediciones, ambas publicadas en Madrid en el año 1621: el volumen adocenado editado por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez es la impresión que aquí he llamado *A* (he examinado el testimonio de la Nacional de Madrid, coll. R – 13866, ex-libris Durán); otra publicación editada por Fernando Correa de Montenegro, a costa de Alonso Pérez, es la impresión que he llamado *B* (he examinado el ejemplar R – 25122 de la Nacional de Madrid).

En cuanto a las ediciones modernas he visionado el texto editado por Juliá Martínez (1934) y la tesis doctoral de María del Carmen Artigas (University of Virginia, 1990).

He procedido modernizando la grafía de todo lo que no tiene valor fonético, adoptando los criterios del grupo de investigación Prolope⁴⁷ por lo que concierne la puntuación, identificando mis propias intervenciones entre paréntesis []. El aparato crítico a pie página es doble: he puesto en el primer apartado una anotación negativa que da cuenta de lo que ocurre en el texto cuando el autor intervino a censurar la primera versión de la leyenda y relativas intervenciones “in itinere” (aparato genético), mientras que el segundo aparato es positivo al llevar a la vez la lección del manuscrito y las variantes de los testimonios impresos *A* y *B* (evolutivo). En todo

⁴⁷ Toda referencia se encuentra a la página web http://prolope.uab.es/6_Criterios-Edicion/Criterio5.asp

aparato se encuentra grafía original y principalmente he procedido con el método sintético según lo que sigue:

<-abcdef>	texto tachado
<-... >	texto tachado ilegible
<-abc + def>	texto tachado corregido sobrescribiendo
<-abc \ def>	texto tachado corregido arriba
<-abc / def>	texto tachado corregido abajo
<-abc \\ def>	texto tachado corregido al margen izquierdo
<-abc // def>	texto tachado corregido al margen derecho

Al texto de la comedia sigue un apartado de notas complementarias al texto (p.104), para explicar palabras o pasajes dudosos de tipo lingüístico-semántico, y un apéndice de las intervenciones “in itinere” (p. 119) que se produjeron en el acto de la composición de la pieza en su forma originaria (O₁).