
This is the **published version** of the bachelor thesis:

López Lozano, Alba; Fernández García, Laura, dir. Problemas ecdóticos de la música intercalada en el teatro de Lope de Vega. 2024. 32 pag. (Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/300009>

under the terms of the  license

Treball fi de grau

Problemas ecdóticos de la música intercalada en el teatro de Lope de Vega

Alba López Lozano



Tutora: Laura Fernández

Grau en Llengua i Literatura Espanyoles

4t curs

Juny de 2024



Facultat de Filosofia i Lletres

Grau: Llengua i literatura espanyoles

Curs acadèmic: 4t

L'estudiant Alba López Lozano amb NIF [REDACTED]

Lliura el seu TFG

Problemas ecdóticos de la música intercalada en el teatro de Lope de Vega

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extreptes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 8 de juny de 2024

*A mi hermana y a mis padres,
por acompañarme y apoyarme en cada paso que doy.*

Índice

Introducción.....	5
Estado de la cuestión	6
Cuerpo del trabajo	10
Disposición de versos	10
Ritmo	13
Transcripción de la abreviatura “etc.”	15
Retirada de versos	17
Otros problemas: supresiones y cambios en testimonios intermedios.....	22
Conclusiones.....	27
Bibliografía.....	28

Introducción

La poesía cantada que se introduce en las comedias de Lope de Vega ha sido catalogada y estudiada por diversos autores. Sin embargo, la propia naturaleza de esos poemas (con más variaciones que otros tipos de poesía, por su transmisión cantada y no escrita), hace que su plasmación cuando llegan a la imprenta manifieste también mayor dificultad. Así, la hipótesis de partida de este trabajo es que esos poemas acumulan una serie de características de transmisión textual distinta que no ha sido estudiada desde esa perspectiva. Tampoco, por tanto, se han clasificado ni sistematizado los problemas concretos que generan ni las soluciones que pueden ofrecerse. Es por ello que el presente trabajo se plantea tres objetivos principales:

- 1) En primer lugar, y como objetivo principal, se pretenden estudiar las letras para cantar que Lope de Vega introdujo en muchas de sus piezas teatrales desde el punto de vista de la ecdótica, es decir, investigar sobre los problemas o dificultades que se generan en el momento de la edición de dichos textos. Para ello, se fijará un corpus partiendo de los trabajos de Alín y Barrio [1997] y de la base de datos Digital Música Poética (<https://digitalmp.uv.es/consulta/>).
- 2) El segundo objetivo será clasificar por tipologías los problemas que se hayan detectado (variantes textuales, reducción de estribillos, etc.). Se crearán, así, diversos apartados en los que se aportarán ejemplos concretos que compartan la misma casuística y se explicarán de forma conjunta.

El objetivo último será intentar ofrecer una solución que permita reflexionar sobre la naturaleza de esos textos y, en consecuencia, mejorar su edición y anotación.

Estado de la cuestión

Se han escrito innumerables estudios, artículos y tesis sobre la música en el Siglo de Oro, ya sea música teatral que aparece en escena o piezas musicales independientes. Dentro de este marco general de estudio, resulta esencial la aportación de Alín [1968], donde se preocupa por tratar el contexto histórico de la poesía tradicional española, comentar su principal origen, sus influencias y su evolución durante un determinado tiempo, a la vez que añade las diferentes formas y temas que adapta esta poesía, aunque siempre teniendo en cuenta los problemas que puede plantear. En ese sentido, resulta interesante recordar que «Esas canciones, creadas no sabemos por quién en la mayoría de casos, y que se hacen acervo común, sufren, al pasar de mano en mano, variaciones que afectan tanto al texto como a la música.» (Alín, 1968: 13). Por último, incluye el cancionero ordenado cronológicamente.

El *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, de la filóloga hispanista Margarit Frenk [2003] –versión ampliada de su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, de 1987– es otro de los estudios indispensables en este ámbito. Reunido en dos volúmenes, recoge una variedad de composiciones y formas poéticas de origen popular presentes en la literatura de dichos siglos.

Por otro lado, existen también estudios que se centran en aquellas composiciones musicales que se incluyen en textos teatrales. Flórez [2006] trata los distintos usos de la música en el teatro, destaca la diferencia de la aparición de esta en las obras teatrales en la primera mitad del siglo XVII frente a la segunda, y distingue las diferentes propuestas musicales. A propósito de este trabajo, es interesante observar cómo Flórez, desde la perspectiva ecdótica, trata la transmisión de ciertas obras, comentando las variantes musicales y literarias que pueden producirse en este proceso, dando el ejemplo de una obra en concreto. Además, considera también aquellos géneros llamados parcialmente musicales –el entremés y el auto sacramental– y, por último, se centra en la formación profesional, en la educación musical y en las capacidades o habilidades reales en la escena de los distintos actores y actrices en las obras teatrales.

En concreto, dentro de este ámbito poético-musical han sido profundamente estudiadas las obras teatrales de Calderón de la Barca; Sage (1956), Ruiz Lagos (1970), Querol (1981), Stein (1983), como también las de Cervantes; Salazar (1961).

En cuanto a la temática del presente trabajo, cabe decir que la crítica ha centrado en gran medida su investigación en las obras de Lope de Vega. Uno de los primeros estudios se debe a María Cruz García de Enterría [1965], que presenta una aproximación a su tesis doctoral *La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega*, de 1962. En él trata de la “letra para cantar”, concretamente en las comedias de Lope de Vega y, respecto a ese corpus, realiza dos grandes divisiones: la comedia engendrada por una canción y, por otro lado, la comedia engendradora por una situación. En este caso, Enterría se centra en las primeras, pues son comedias en las que el cantar popular conforman su base.

Lope ha reunido en sus obras dramáticas un inmenso cancionero popular, recogiendo unas veces la letra para cantar auténtica, creándola, recreándola él mismo otras veces, pero siempre con un gusto certero que es una nueva confirmación de su talento poético (Enterría, 1965: 9).

También este marco de estudio interesó a la crítica extranjera. Así, por ejemplo, Umpierre [1975] trata la relación entre las canciones que aparecen en ciertas comedias de Lope de Vega con algunos aspectos de estas como el tiempo, el espacio, la acción dramática, los personajes o, incluso, el propio autor.

The aim of this study is to determine the function of the songs in the plays of Lope de Vega. This should serve, in turn, to demonstrate to what extent the songs are integrated into the dramatic text and assist students of Lope in determining the function of the songs in other plays, as well as stimulate a search for functions perhaps not included in this examination (Umpierre, 1975: 2).

Bajo la premisa de intentar recopilar un legado musical, Díez de Revenga [1983] considera los diferentes tipos de canciones que se encuentran en algunas obras de Lope de Vega –tratando temas tan concurridos como son el amor, la naturaleza, las fiestas, la religión o el trabajo– y de la tradición lírica en su poesía. En su análisis no pretende destacar tanto las consecuencias que tienen dichas canciones en el argumento de las comedias, sino que, básicamente, intenta presentar cómo estas canciones están directamente influidas por la lírica tradicional del momento, y cómo el Fénix justamente se aprovecha de eso para crear composiciones que atrapen a la sociedad en la que vive.

El temperamento poético de Lope se revela, a la hora de participar en la obra teatral, por su capacidad de manejo de elementos muy tradicionales, como pueden ser temas y motivos líricos de clara filiación popular (Díez de Revenga, 1983: 39).

Siguiendo con los corpus, Querol [1986-1991] presenta la recopilación, la transcripción y el estudio del cancionero musical de Lope de Vega, repartido en tres volúmenes: las poesías cantadas, las poesías sueltas puestas en música y, por último, las poesías cantadas en las comedias. En la misma línea trabajan Alín y Barrio [1997] años más tarde con *El cancionero teatral de Lope de Vega*, corpus en el que presentan una selección de canciones poéticas propias de las comedias de Lope de Vega.

Por otro lado, algunos estudiosos deciden centrarse en una sola pieza. Así, Estrada [1989] estudia la métrica musical en *Fuenteovejuna*, obra clave en el corpus de Lope de Vega, añadiendo la propuesta de este del villancico y las distintas formas que tiene de tratarlo: en sentido lírico – bodas de los reyes –, en sentido político – victoria de un orden que revoca la tiranía – y en sentido burlesco. Además, distingue el recurso musical como esencial en la trama argumental.

En este caso Lope –como estudié– inventa el villancico, y lo entremete en el curso teatral de la acometida erótica del Comendador, que en esta canción es aún motivo que los mismos aldeanos de la villa enuncian como un suceso intemporal y de sola proyección lírica; se encuentra la canción a poco más de la mitad de la comedia, y así servirá de eje para la decantación trágica del argumento, intuición oscura del sangriento episodio que viene con la muerte del Comendador, que así acosa a la doncella, augurio siniestro aún no formulado (Estrada, 1989: 45-46).

Otro crítico que decide interesarse por comedias en particular del Fénix es Cuéllar [2000] que, dentro de una propuesta de Aurelio González en la que se tratan ciertas obras del Siglo de Oro desde el punto de vista de la textualidad escénica, estudia el baile y la danza en la comedia de Lope de Vega, centrándose especialmente en las obras de *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*. Partiendo de un tema escasamente tratado, Cuéllar analiza datos sobre la realización de dichos bailes y danzas, como su objetivo principal de divertir y exaltar al público, entre otros. Además, contempla también los diferentes tipos de expresiones corporales, como las danzas cortesanas o los bailes propios tradicionales. Como se observa, Cuéllar no considera directamente –de forma lingüística o literaria– las piezas poéticas musicales, como sí puede detectarse en otros estudios, pero ofrece un ámbito de la música en las comedias imprescindible –las danzas y los bailes– para poder entender cómo era el efecto en conjunto en una obra teatral de esta índole.

También en la actualidad han seguido dichas investigaciones en cuanto al ámbito poético-musical de las comedias de Lope. Gilabert [2021] relaciona literatura y música con el mundo mitológico en las comedias lopescas. Analiza todos los pasajes poético-musicales de siete de las ocho comedias mitológicas del corpus de Lope de Vega, con un promedio de dos o tres canciones en cada obra teatral. También comenta la evolución del trabajo del Fénix dentro de su experiencia cortesana: Resulta evidente, pues, la voluntad lopesca de introducir cantares humildes en contextos cortesanos, conciliando elementos de la alta y baja cultura, según principio básico de la estética barroca (Gilabert, 2021: 3); y a consecuencia de la creación de la comedia nueva —destaca, por ejemplo, el descenso de versos cantados en las obras producido por las desilusiones en palacio del dramaturgo—. Incide en que las estrategias de Lope para la producción de sus textos y la distribución del material poético-musical van variando, lo cual provoca cambios en la propuesta musical en cada obra. Además, también se centra en las tipologías poéticas musicadas que constituyen dichas obras.

Es interesante destacar que, a pesar de la gran cantidad de bibliografía encontrada en cuanto a las distintas funciones de la música en la obra de Lope de Vega, las distintas tipologías de esta, sus principales orígenes o la evolución en su obra, faltan estudios desde el punto de vista de la crítica textual y la edición de textos relacionados con la aportación poético-musical del dramaturgo. Posiblemente esto se deba a que cada editor ha solucionado los problemas ecdóticos que estas canciones provocan, pero aún o se ha tratado como un conjunto. Este trabajo pretende, así, dar un primer paso en esa dirección, ofreciendo algunos estudios de caso representativos de diferentes problemáticas.

Cuerpo del trabajo

Disposición de versos

El primer problema que se presenta tiene que ver con la disposición de versos dentro de la composición. En este caso, se han encontrado dos canciones –cada una perteneciente a una comedia distinta– que comparten este dilema.

“Mañanicas floridas”, de *El acero de Madrid*

Madrid.
En esto entiende Riselo,
y el amistad de Lisardo
vino a parar: ya que aguardo,
castigue su engaño el cielo.
Al principio imaginé
que era tu auiso ficción,
que vna olvidada afición
es sospechosa en la Fe,
Y es el camino ordinario
de quien ama con desden
el dezir que quiere bien
a otra muger su contrario.
Mas agora que los cielos
me declaran la verdad,
no es ofender mi lealtad
tener de la fuya celos.
O traydor que por el gusto
de vn amigo que acompaña
pague mi amorosa hazaña
con este indigno disgusto,
Pues no ha de passar así,
sabes la casa? Flo. Pues no.
Mar. Ven conmigo. Flo. Bien se yo
que le hallaras por allí.
Mar. Si muger de confianza
ha de hazer algun error,
no será interes, ni amor,
Dios nos libre de vengança.

*Salen con capas de colorizarras, Li
sardo, Riselo, y Beltran.*
Lis. O como tardan Riselo,
q he de hazer? Ri. Amor te valga.
Lis. Temo que de embidia salga
desse mi sol el del cielo.
Ris. Antes no saldra si sabe
que es sol, y que fuera esta.
Beltr. Las aues le cantan ya
a Belisa en voz suaua.
**Mañanicas floridas
del mes de Mayo**

De Lope de
recordad a mi niña no duerma tan
Lis. Campos de Madrid dichofo, (to
si foy de sus pies pisados,
fuentes que por ver la huerta
del Duque subis tan alto.
El cristal de vuestros ojos
que asomays los blancos rayos,
por las verdes celosias,
muros de sus verdes quadros.
Hermosa alfombra de flores,
donde texiendo, y pintando
está la naturaleza,
mas ha de cinco mil años,
Arroyuelos cristallinos,
ruido sonoro, y manso,
que parece que correys
tonos de Iuan Blas cantando.
Porque ya corriendo aprisa,
y ya en las gijas de espacio,
prece que entrays con fugas,
y que foystiples, y baxos.
Recordad a mi niña
no duerma tanto.
Ric. Aues que vays por el viento,
ya del Sol clarificado,
Sobre sus plumas tendiendo
vuestros vistosos penachos,
las que asomays por los nidos
las cabeças gorgando,
Y las que ya en altas ramas
days buenos dias al prado,
trigos que con amapolas,
y mil amarillos lazos
Soys vn tapiz de verduras
sebrado de papagayos
alamos verdes, a quien
con tantas hojas, y ramos
Villio de alegre librea,
apefar de Octubre, Mayo,
para que la niña venga,
que está esperando Lisardo

**Mañanicas floridas
del mes de Mayo**
recordad a mi niña no duerma tan
Lis. Campos de Madrid dichofo, (to

Mañanicas floridas
del mes de mayo,
recordad a mi niña
no duerma tanto.

El acero de Madrid, ed. Gómez Canseco (2012), Acto I, vv. 639-642, I, p. 336.

Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio... sacadas de sus originales (ff. 32v-33r), R/MICRO 14104, BNE.

Como se observa, los dos últimos versos en la primera edición del texto se copian juntos, como si se tratara de uno solo. Por tanto, el total de versos en este pasaje es de tres, cosa que implica el descuento de un verso en todo el cómputo. Al editarlo en cuatro versos, se crea una seguidilla.

Puede corregirse este error por la métrica, pero también porque se trata de una canción conocida y porque en el resto de testimonios está bien transcrita. Se observa como Gómez Canseco (2012) edita la composición como una seguidilla. No es más que un error tipográfico, posiblemente causado por falta de espacio, fácilmente subsanable, como queda dicho.

“¡Oh, quién pudiera hacer!”, de *El perro del hortelano*

The image displays a manuscript page from Lope de Vega's *El perro del hortelano*. A red box highlights a stanza of a song (Canten dentro) that is presented in a modern digital format to the right. The digital format shows the stanza in a clear, modern font, enclosed in a box, with an arrow pointing from the red box in the manuscript to it.

Manuscript Text (Left):

Dia. La vergüenza me acobarda,
Que de mi propio valor
tengo, no dire su nombre,
basta que sepas que es hombre,
que puede infamar mi honor.
Ana. Si Pafise quiso vn toro,
Semiramis vn cavallo,
y otras los mōstros que callo;
por no infamar su decoro.
Que ofensa te puede hazer
querer hombre, sea quien fuere?
Dia. Quien quiere, puede si quiere

Highlighted Stanza (Red Box):

Canten dentro:
O quien pudiera hazer, o quien hiziesse,
que en no queriendo amar aborreciesse,
o quien pudiera hazer, o quien hiziera,
que en no queriendo a mor aborreciera.

Digital Format (Right):

Canten dentro:
O quien pudiera hazer, o quien hiziesse,
que en no queriendo amar aborreciesse,
o quien pudiera hazer, o quien hiziera,
que en no queriendo a mor aborreciera.

Other Manuscript Text (Bottom):

Ana. Que te dize la canción?
no ves que te contradize.
Dia. Bien entiendo lo que dize,
mas yo se mi condicion.
Y se que estara en mi mano,
como amor, aborrecer.
Ana. Quien tiene tanto poder
pasa del limite humano.
Teodoro entre.
Teo. Fabio me ha dicho señora
que le mandaste buscarme.
Dia. Horas ha que te desseo.
Teo. Pues yavengo a que memades.
Y perdona si he faltado.
Dia. Ya has visto estos dos amantes,
estos dos mis pretendientes.
Teo. Si señora. *Dia.* Buenos talles.
Tienē los dos. *Teo.* y muy buenos.
Dia. No quiero determinarme,
sin tu consejo, con qual
te parece que me case?

Digital Format (Right):

¡Oh, quién pudiera hacer!,
¡oh, quién hiciese
que en no queriendo amar
aborreciese!
¡Oh, quién pudiera hacer!,
¡oh, quién hiciera
que en no queriendo amar
aborreciera!

Digital Música Poética

Onzena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio... sacadas de sus originales (ff. 12v-13r), R/MICRO 14104, BNE.

Este es el siguiente problema que atañe a la disposición de versos. Ambas disposiciones, tanto en pareados (primera edición y Laskaris 2012) como en seguidillas (*Digital Música Poética*), podrían ser correctas. Si se escoge el pareado, el número total de versos sería de cuatro, mientras que, si se prefiere editar en seguidillas, el número se duplicaría, por lo que serían ocho. Así pues, el cómputo de versos totales de la comedia se vería claramente afectado.

Uno de los argumentos a favor de la seguidilla es que el diálogo se halla en un contexto de arte menor y, de esta manera, choca un poco el endecasílabo. En cambio, la opción de los pareados tiene también su explicación y es que Asensio (1989) ya indica que Lope altera esta composición –pues la recoge de la lírica popular, en la que tenía una estructura y letra diferentes– hacia el esquema de pareados, a imitación de determinadas formas de lírica tradicional italiana de moda en ese momento.

De hecho, la edición de Laskaris (2012) apuesta por los pareados, siguiendo la explicación de Asensio (1989):

¡Oh, quién pudiera hacer!, ¡oh, quién hiciese
que en no queriendo amar aborreciese!
¡Oh, quién pudiera hacer!, ¡oh, quién hiciera
que en no queriendo amar aborreciera!

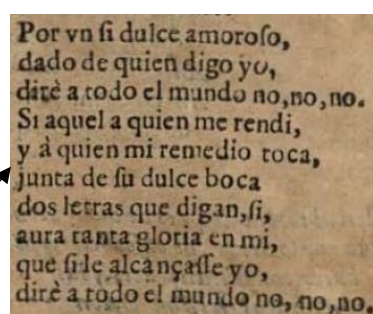
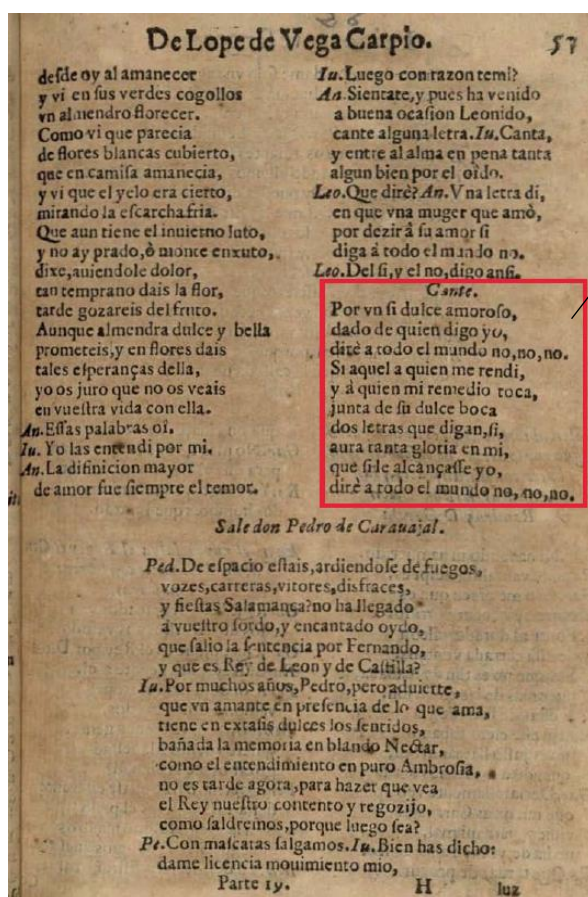
El perro del hortelano, ed. Laskaris
(2012), Acto II, vv. 1644-1647, I, p. 174-
175.

Ritmo

La próxima cuestión tiene que ver con el ritmo que adquiere la composición. En este caso, se ha encontrado el ejemplo perfecto en la comedia *La inocente sangre*.

“Por un sí dulce amoroso”, de *La inocente sangre*

A diferencia de la primera edición, en la última realizada, a cargo de Boadas y Fernández (2020), se añaden dos versos más, al editarse en verso separado el estribillo “no, no, no”. De esta forma, en la primera quedan diez versos y en la posterior quedan doce, por lo que el cómputo final se ve afectado. En este caso, ambas opciones son perfectamente viables.



Parte decinueve y la mejor parte de las comedias
de Lope de Vega Carpio (f. 57r), R/MICRO
13870, BNE.

Por un sí dulce, amoroso,
dado de quien digo yo,
diré a todo el mundo no,
no, no.

Si aquel a quien me rendí,
y a quien mi remedio toca,
junta de su dulce boca
dos letras que digan sí,
habrá tanta gloria en mí,
que si le alcanzase yo,
diré a todo el mundo no.
no, no.

La inocente sangre, ed. Boadas y Fernández (2020), Acto II, vv.
1473-1484, I, p. 538-539.

Sin embargo, lo importante aquí es la decisión de editar un estribillo con dos o con tres “no”. Como recuerdan las editoras del texto, en nota a los versos 1473-1474 (p. 538) “la estructura con pie quebrado en el estribillo es muy frecuente en las letras para cantar, normalmente tetrasílabo (Domínguez Caparrós 2002:116-125), y existen numerosos ejemplos que coinciden en la forma que hallamos aquí: ‘No encubra el amor / no, no, no / que muere de amor / no, no, no’ (Torrente y Marín 2000:85) y, de manera especial, por su éxito, ‘No soy yo quien veis vivir / no, no, no; / sombra soy del que murió’, versionado y glosado por Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre, Lucas Fernández, y, recogido como anónimo, a veces contrahecho a lo divino, en diferentes cancioneros (Esteva de Llobet 2017:20). A pesar de estos referentes y de la tendencia del quebrado tetrasílabo no hemos optado por enmendar y añadir un tercer «no», pues existen igualmente ejemplos de quebrados trisílabos y, sobre todo, porque al tratarse de un fragmento cantado no podemos saber a ciencia cierta la longitud del verso”.

La decisión, por tanto, de editar un estribillo más o menos largo afectaría a la métrica y obligaría a tomar una decisión sobre el ritmo concreto del poema.

Transcripción de la abreviatura “etc.”

El siguiente problema tiene que ver con el recurso del etcétera en el texto. Aquí, el editor tiene dos opciones: añadir *etc.* en la composición –lo que supondría una repetición en la representación– o volver a escribir al menos el estribillo. En el último caso, se sumaría un verso de más –como mínimo, pues no se sabe con certeza a qué corresponde la abreviatura–. De esa manera, la edición provocaría la modificación del cómputo silábico al menos en un verso. A continuación, se muestran dos casos en los que ocurre esto:

“¡Oh, mayo! Una musa maya”, de *Santiago el Verde*

The image shows two pages from a manuscript of Lope de Vega's play 'Santiago el Verde'. The left page is folio 63r and the right page is folio 63v. A red box on the left page highlights a line of text, and an arrow points from it to a larger, clearer transcription of that line on the right page.

Left page (f. 63r):

darle mas parece poco.
Musi. Mas poco, señor, es nada,
dale, que quando conocen
Vna condicion auara
criados informan mal.
D. R. Bien dizes, darle el alma,
pero no, que es ya de Celia.
Musi. Pues dale vna alma de plata.
*Vase, y salen los que pudieren hablar
do en rueda con guinaldas de
flores, y los músicos
cantando.*
Musi. Quien dize que no es este
Santiago el Verde?
Musi. Dexadme dezir a mi
la copla. *Hom.* Que lindo vino.
Musi. Eres Poeta Ruino?
Musi. No se, presumo que si,
alo menos lo desseo.
Por ver quanta estimacion
tienen. *Mug.* Y tienen razon,
que muchos Principes veo,
preciarse de aquefia ciencia.
Musi. Es culpa fuya el ser pobre
vn Poeta? *Hom.* Aunque le sobra,
es tanta su impertinencia,
que siempre se está quejando.
Musi. Virgilio tuuo vn millon.
Hom. No todos Virgilio son.
Musi. Quando fuerdes conrando
los Principes que en España
Son Poetas, que riqueza
mayor? *Hom.* Quando la pobreza
los Poetas acompaña,
es porque ellos no lo son.
Yo conozco alguna pluma
que ha ganado vna gran fama
de dinero, y opinion,
dila copla. *Musi.* Ya la digo,

Right page (f. 63v):

Musi. O Mayo vna Musa Maya,
vaya sin vaya conmigo,
quien dize que esto no es
Santiago el Verde, y sus flores,
no tenga dicha en amores,
cuéstele mucho interes,
corónese de Cipres.
Y no de arrayan alegre.
Tod. Quien dize, &c.

Transcription of the highlighted line:

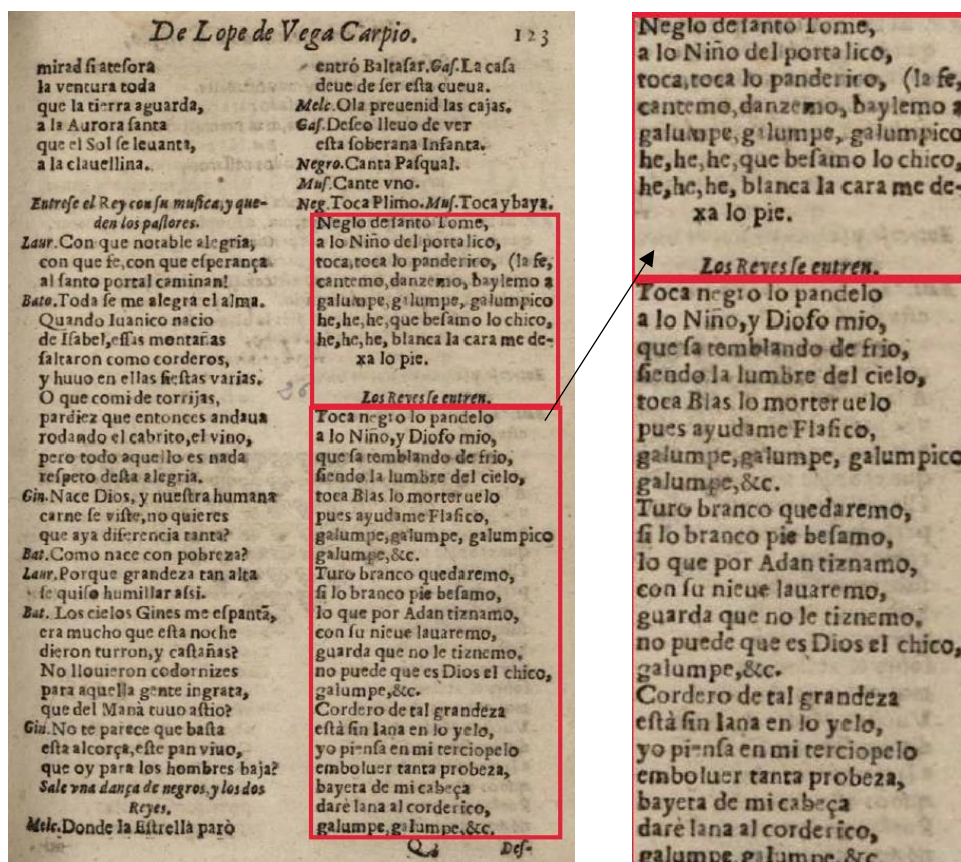
¡Oh, mayo! Una musa maya
vaya sin vaya conmigo.
*Quien dice que esto no es
Santiago el Verde y sus flores,
no tenga dicha en amores,
cuéstele mucho interés,
corónese de ciprés
y no de arrayán alegre.
Quién dice, etc.*

Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio (f. 63r), R/MICRO 14106, BNE.

Ante este primer caso, en la primera edición el editor decide añadir un etcétera –representado como &c– en el último verso, en lugar de volver a escribir toda la canción. La edición de Sáez Rasposo (2014) decide respetar esta opción, por lo que ni el cómputo final de versos ni la disposición de estos se ven directamente afectados.

“Neglo de Santo Tomé”, de *El nacimiento de Cristo*

En la siguiente canción ocurre lo mismo, y es que se coloca el etcétera para no volver a escribir el texto. La edición que adapta Souto en *Artelope* respeta la primera edición.



Veintiquatro
parte perfeta
de las
Comedias del
fenix de
España frey
Lope de Vega
Carpio (...) (f. 123r),
R/MICRO
13875, BNE.

Neglo de Santo Tomé,
a lo Niño del portalico,
cantemo, danzemo, bailemo, a la fe;
galumpé, galumpé, galumpico
he, he, he, blanca la cara me deja lo pie.
(Los reyes se entren.)
Toca, negro, lo pandelo
a lo Niño y Dioso mío,
que está temblando de frío,
siendo la lumbre del cielo;
toca, Blas, lo morteruelo,
pues ayúdame Flasicó.
galumpé, galumpé, galumpico,
galumpé, etc.

Toro branco quemaremo,
si lo branco pie besamo,
lo que por Adán tiznamo
con su nieve lavaremo,
guarda que no te tiznemo
no puede que es Dios el chico;
galumpé, etc.
Cordero de tal grandeza
está sin lana en lo hielo.
yo piensa en mi terciopelo
envolver tanta pobreza,
bayeta de mi cabeza
daré lana al corderico,
galumpé, galumpé, etc.

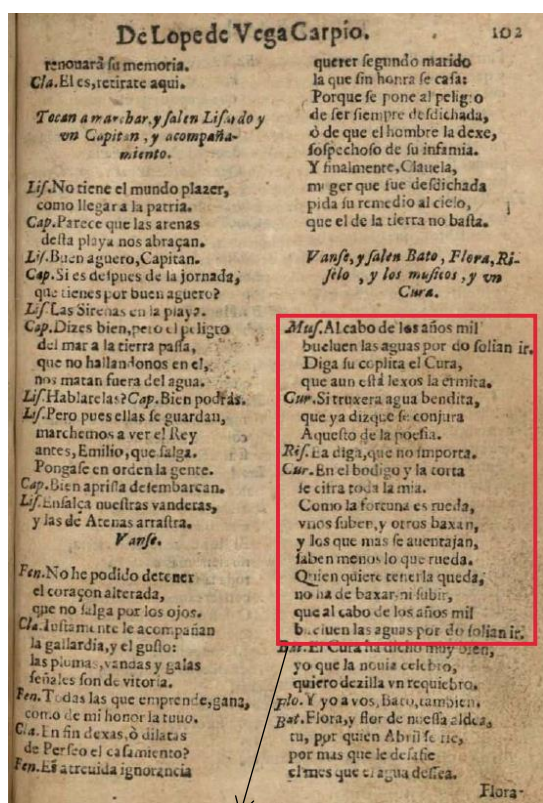
*El
nacimiento
de Cristo,*
ed.
Menéndez
Pelayo
(1963)
(adapt. de
Souto en
Artelope),
vv. 1566-
1587.

Retirada de versos

“Al cabo de los años mil / vuelven las aguas por do solían ir”

El siguiente problema tiene que ver con una canción en especial: *Al cabo de los años mil / vuelven las aguas por do solían ir*. Parece ser una composición popular bastante conocida, pues aparece en más de una comedia de Lope. Las que trataremos aquí son *Los Ponces de Barcelona*, *Barlaán y Josafat*, *Con su pan se lo coma* y *El hijo de los leones*.

Desde un principio, la dificultad se ha encontrado en la comedia *El hijo de los leones* pues, donde la primera edición ofrece una posibilidad, *Artelope* propone otra:



Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio (f. 102r), R/MICRO 13870, BNE.

Al cabo de los años mil

vuelven las aguas por do solían ir.

(...)

Como la fortuna es rueda,

unos suben y otros bajan,

y los que más se aventajan

saben menos lo que rueda.

Quien quiera tenerla queda,

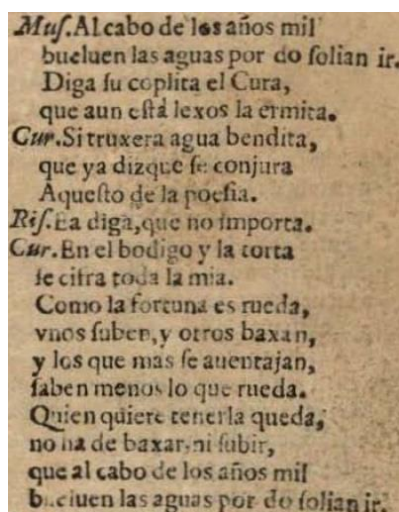
no ha de bajar ni subir,

[.....]

[.....]

que al cabo los años mil,

vuelven las aguas por do solían ir.



El hijo de los leones, ed. Cotarelo (1930) (adapt. de Durá Celma en *Artelope*), Acto I, vv. 380-399.

Ante esta composición con rima *abbaacdc*, la dificultad reside en que la edición en *Artelope* supone la pérdida de dos versos antes del estribillo, porque ha supuesto que la glosa se realizaba en dos redondillas, por lo que, si fuera así, le faltarían dos versos. En realidad, eso no es necesario, pues hay combinaciones estróficas que ya funcionan y que el propio Lope las ha utilizado en otras glosas más a la misma canción. Por otro lado, la edición de Trambaioli (2020) no supone esa falta, y añade la composición como la primera edición.

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.*

(...)

Como la fortuna es rueda,
unos suben y otros bajan,
y los que más se aventajan
saben menos lo que rueda.

*Quien quiera tenerla queda
no ha de bajar ni subir,
que al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.*

El hijo de los leones, ed. Trambaioli (2020), Acto I, vv. 385-402, I, p. 829-830.

A partir de aquí, se ha investigado en qué otros lugares el Fénix glosa esta misma canción, para así poder comprobar cómo la trabaja. En este caso, lo hace en dos comedias más usando la misma estructura que *Artelope* propone, pero sin suponer que faltan dos versos. Una de las comedias en las que aparece dicha canción es en *Los Ponces de Barcelona*, donde la rima coincide con el anterior caso –*abbaacdc*– pero, en cambio, esta vez *Artelope* no supone la pérdida de dos versos, como sí hacía anteriormente. Esto es llamativo, pues ante una estructura métrica idéntica, lo esperado hubiera sido que se supusieran, de nuevo, esos dos versos de más. Por otro lado, la edición de Trambaioli (2007) contempla esta composición como un villancico (p. 1062), por lo que no es necesaria la retirada de ningún verso para que cuadre con la forma de la redondilla.

«Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.

Humildes se hacen,
altos se reprueban,
unos se renuevan
y otros se deshacen
como mueren nacen,
porque con vivir
al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.

Otra vez se ve
lo que no se espera,
lo que ya no era
vuelve a lo que fue.
Nadie triste esté,
que si da en sufrir
al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.»

Los Ponces de Barcelona, ed. Trambaioli
(2007), Acto III, vv. 2053-2070, III, p. 1119.

“Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.

Humildes se hacen,
altos se reprueban,
unos se renuevan
y otros se deshacen;
como mueren nacen.
Porque con vivir,
al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.

Otra vez se ve
lo que no se espera;
lo que ya no era
vuelve a lo que fue.
Nadie triste esté,
que si da en sufrir,
al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do suelen ir.”

Los Ponces de Barcelona, ed. Cotarelo y Mori
(1930) (adapt. de Durá en *Artelope*), vv. 2053-2070.

La siguiente comedia en la que se ha encontrado esta misma forma es en *Con su pan se lo coma*, aunque, en este caso, solo aparece el estribillo en dos ocasiones durante toda la obra y sin estar ligado a ninguna otra forma poética –tanto en la edición de Crivellari (2018) como en la edición adaptada digitalmente en *Artelope*–.

Con su pan se lo coma

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.
(...)*

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.*

Con su pan se lo coma, ed. Crivellari (2018), Acto III, vv.
2655-2656 (p. 202) y 2733-2734 (p. 204), I.

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.*

Cada uno al desposado
en el valle decir puede
su copla para que quede
bastantemente alabado;
y de Laurencia también
que le goce muchos años,
que yo por propios y estraños
hoy le doy el parabién.

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.*

Es el mundo tan ligero
y rueda tanto, que yo
pienso que lo que pasó
ha de ser como primero.

Hoy se mira caballero
el que ayer fue labrador,
esclavo el que era señor,
y el que fue personal, Gil.

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.*

Tomar el tiempo que viene
es la prudencia mayor;
no hay imperio sin temor
cuando más grandeza tiene.

Pasar y sufrir conviene,
que unos vienen y otros van;
los que seguros están,
no lo estarán de morir.

*Al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.*

Barlaán y Josafat, ed. Daniele Crivellari (2021), vv. 655-686, p. 314-316.

Por último, se ha encontrado esta canción en la obra *Barlaán y Josafat*, en la que, según Crivellari (2021), el pasaje entero son redondillas – que incluyen en ellas cuatro estribillos –. La rima propia de la redondilla es *abba*, y en este caso se le añadirían los dos versos siguientes (*cd*) del estribillo. Además, la edición apunta que hay un error en la

¹ La comedia presenta problemas, pues existen 2 versiones distintas de esta, concretamente dos versiones distintas del tercer acto. Es tan significativa la diferencia que este acto alternativo supone que los diálogos e incluso los personajes son distintos a los que presenta el tercer acto principal. Así pues, existen dudas entre críticos de si ese autógrafo añadido es de Lope o no. De esta manera, Crivellari (2021) decide ofrecer ambas opciones, para que el lector pueda tenerlas a su disposición. En realidad, un argumento para apostar sobre la autoría del Fénix es comprobar que, en el autógrafo añadido, incluye la canción “al cabo de los años mil”, que ya ha insertado anteriormente en otras comedias. El fragmento que se analiza aquí es del tercer acto añadido *a posteriori*.

rima en el primer y el cuarto verso de la redondilla de los vv. 671-674 («caballero» / «Gil») en todos los testimonios de la comedia (Crivellari 2021: 83).

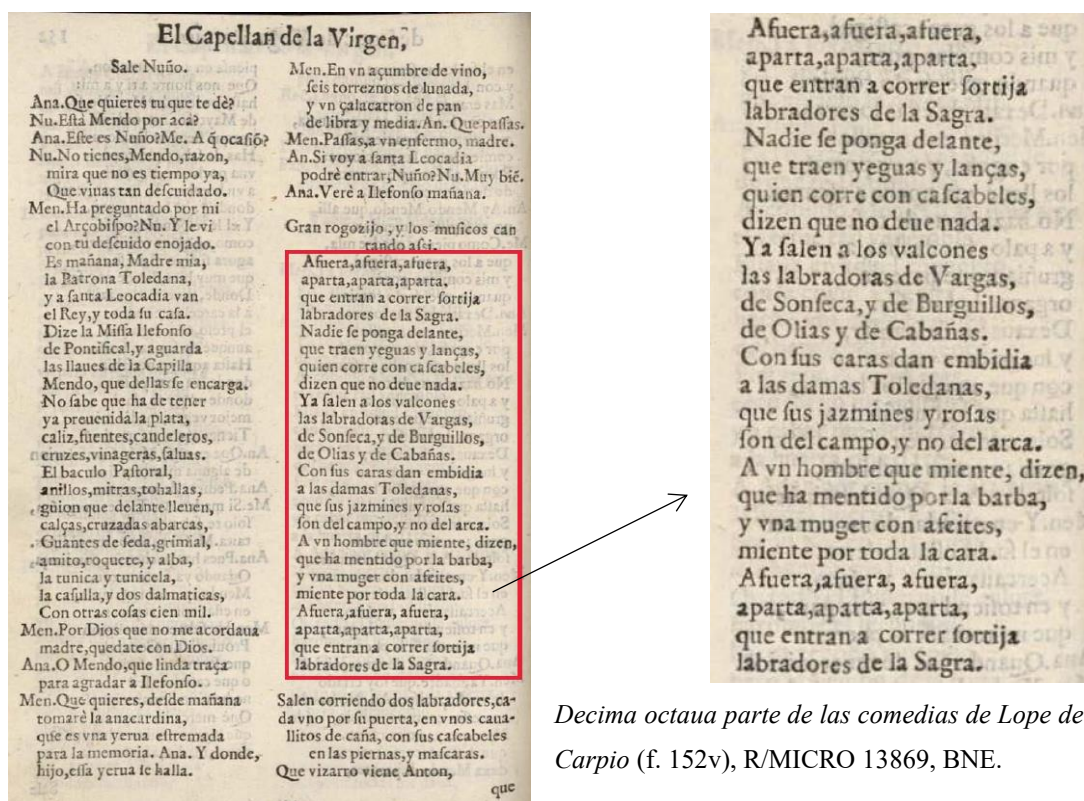
Por otro lado, la última redondilla del pasaje (vv. 681-684) no es como las demás, pues no cumple la estructura métrica de *abba*, sino que el primer verso no rima con el cuarto, pero tampoco con ningún otro –como podría esperarse–. El verso cuarto, en cambio, rima con el sexto, que sería el último del estribillo («morir» / «ir»). Así pues, aquí Crivellari añade que esto es una redondilla, pero, en realidad, no cumple las condiciones rítmicas para serlo –pues aquí la rima resultaría *abba accd ed*–.

Ante este obstáculo, una opción podría ser que este pasaje resultara ser, en realidad, un villancico –tal y como también se afirmaba en el caso de dicha canción en *Los Ponces de Barcelona*–. Según Sánchez Romeralo (1969), el villancico puede estar compuesto –entre otros cuantos casos– por una mudanza (*abbaa*), un verso de vuelta (*c/d*) y el estribillo. En este caso, dicha estructura cuadraría, pero seguirían sobrando dos versos (vv. 682-683), antes del verso de vuelta y el estribillo. Así pues, este fragmento puede tratarse de un intento de villancico, así como también de unas redondillas, tal vez con algunos versos perdidos.

Otros problemas: supresiones y cambios en testimonios intermedios

El presente apartado tiene que ver con otra serie de dificultades que, si bien no son tan relevantes o significativas como las ofrecidas hasta ahora, no dejan de plantear dilemas en cuanto a la edición de textos.

“¡Afuera, afuera, afuera!”, de *El capellán de la Virgen*



Decima octaua parte de las comedias de Lope de Vega Carpio (f. 152v), R/MICRO 13869, BNE.

(Gran regocijo, y los músicos cantando así.)

¡Afuera, afuera, afuera,
aparta, aparta, aparta,
que entran a correr sortija
labradores de la Sagra!

(Salen corriendo dos labradores, cada uno por su puerta,
con sus cascabeles en las piernas, y máscaras.)

El capellán de la virgen, ed.
Menéndez Pelayo (1890-1913)
(adapt. de Martínez Fernández
en *Artelope*), vv. 2495-2498.

En este primer caso, la edición adaptada en *Artelope* ofrece únicamente los primeros cuatro versos, eliminando drásticamente los veinte siguientes. Es pertinente destacar el hecho de que el texto en el cual se basa es el volumen IV de las obras de Lope de Vega recogidas por Menéndez Pelayo, que en este caso sí recoge el pasaje entero, igual que la

primera edición del Fénix. Así pues, esta laguna en la versión digitalizada de *Artelope* se explica por un salto de igual a igual y, por consiguiente, el resultado es el cambio del cómputo de versos final.

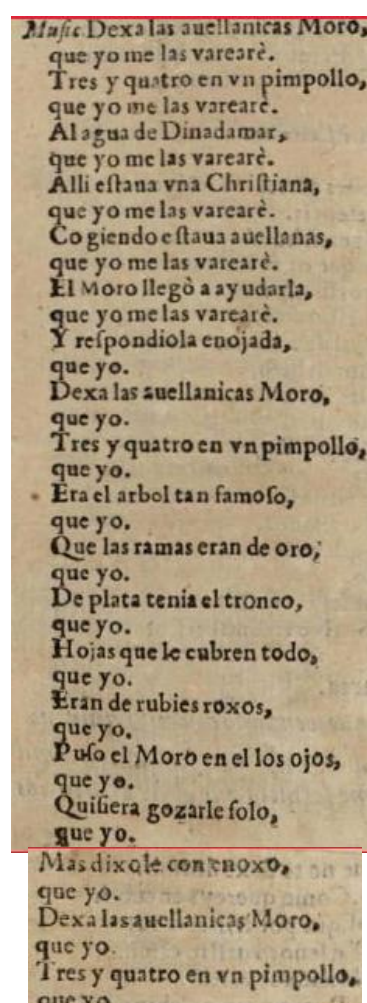
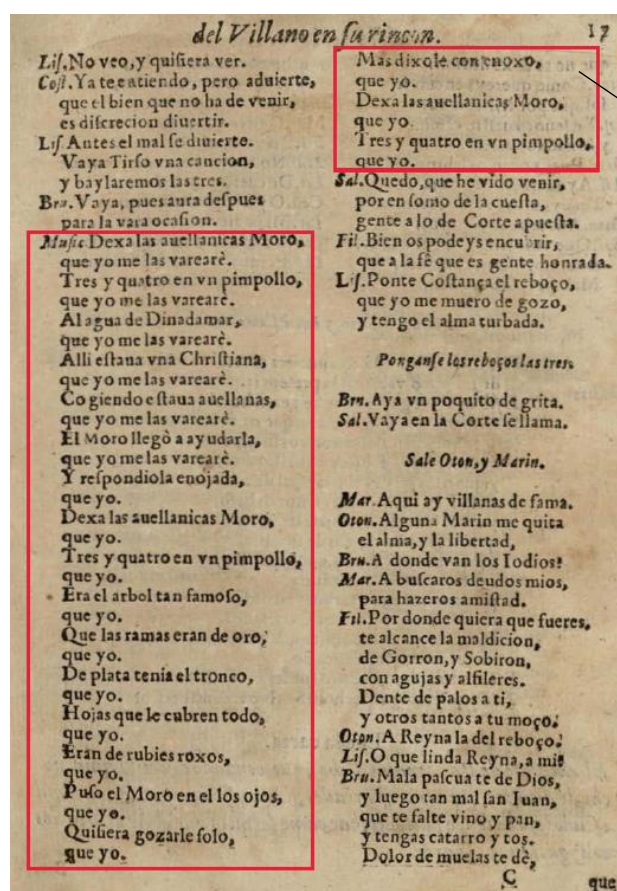
Por el contrario, se observa cómo Madroñal (2019) no retira ningún verso:

*Afuera, afuera, afuera;
aparta, aparta, aparta,
que entran a correr sortija
labradores de la Sagra.*
Nadie se ponga delante,
que traen yeguas y lanzas,
quien corre con cascabeles
dicen que no debe nada.
Ya salen a los balcones
las labradoras de Bargas,
de Sonseca y de Burguillos,
de Olías y de Cabañas.
Con sus caras dan envidia
a las damas toledanas,
que sus jazmines y rosas
son del campo y no del arca.
A un hombre que miente dicen
que ha mentido por la barba,
y una mujer con afeites,
miente por toda la cara.
*Afuera, afuera, afuera;
aparta, aparta, aparta,
que entran a correr sortija
labradores de la Sagra.*

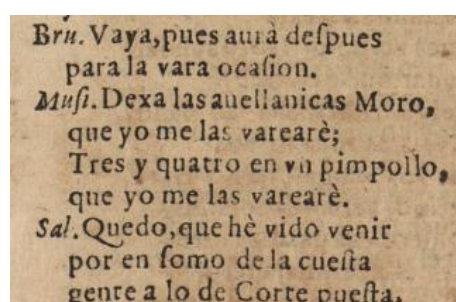
El capellán de la virgen, ed. Madroñal (2019), Acto III, vv. 2494-2517, I, p. 1191-1192.

Los siguientes dos casos que se presentan comparten el mismo problema: aunque sí que es cierto que en la primera edición de ambas comedias la canción seleccionada aparece completa, en ambos casos –en ediciones posteriores (de 1652)– se suprime una parte del pasaje. En cambio, en ediciones actuales –*Artelope* y edición de Serés (2008)– se respeta la forma de la edición primera.

“Deja las avellanicas, moro”, de *El villano en su rincón*



El Fenix de España Lope de Vega Carpio...: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles (f. 17r), R/MICRO 14100, BNE.



Parte quarenta y quatro de comedias de diferentes autores (f. 71v-72r), R/MICRO TI30, BNE.

Como se observa, varios años después de la primera edición –en 1652– se elimina prácticamente toda la composición, dejando solamente los cuatro primeros versos. Resulta difícil saber si la laguna se debe a que, por tratarse de una edición de baja calidad, se quiso economizar espacio (aunque parece poco probable que se leyera con tanta atención el texto como para detectar ese lugar y suprimirlo). Más plausible parece que la base de la edición fuera un texto de representación, en el que tendría sentido una supresión que no altera la trama.

Además, otra diferencia –esta vez entre la primera edición y la actual– es que esta última recoge información que la primera decide retirar. En la primera edición, el verso que se repite “que yo me las varearé” no está copiado por entero, sino que solo el inicio, por tratarse siempre del mismo verso que se va repitiendo. En cambio, Serés (2008) restituye lo que cree que sería la respuesta completa. Sin embargo, esto no supone un cambio en el cómputo final de versos.

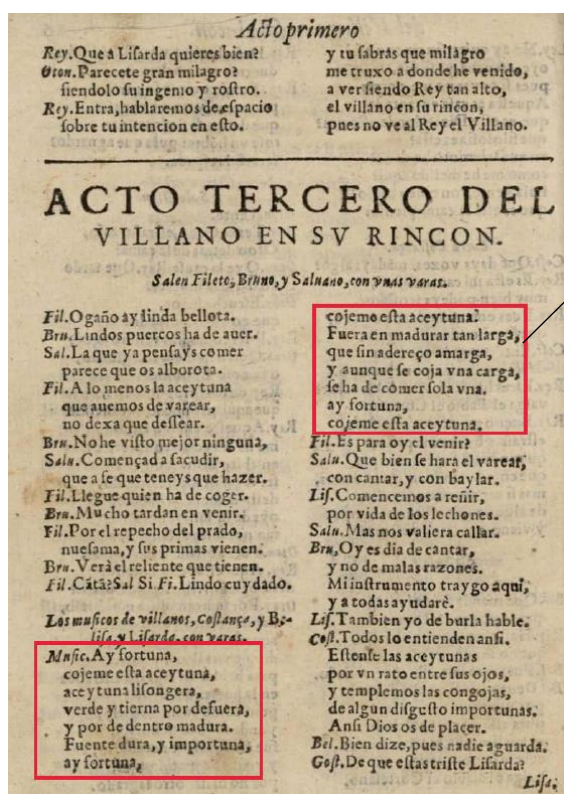
Deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé;
tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.

Al agua de Dinadamar,
que yo me las varearé.
Allí estaba una cristiana,
que yo me las varearé.
Cogiendo estaba avellanas,
que yo me las varearé.
El moro llegó a ayudarla,
que yo me las varearé.
Y respondióle enojada,
que yo me las varearé.
Deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé.
Tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.
Era el árbol tan famoso,
que yo me las varearé.

Que las ramas eran de oro,
que yo me las varearé.
De plata tenía el tronco,
que yo me las varearé.
Hojas que le cubren todo,
que yo me las varearé.
Eran de rubíes rojos,
que yo me las varearé.
Puso el moro en él los ojos,
que yo me las varearé.
Quisiera gozarle solo
que yo me las varearé.
Mas díjole con enojo,
que yo me las varearé.
Deja las avellánicas, moro,
que yo me las varearé.
Tres y cuatro en un pimpollo,
que yo me las varearé.

El villano en su rincón, ed. Serés (2008), Acto III, vv. 2085-2122, I, p. 156-157.

“¡Ay, Fortuna!”, de *El villano en su rincón*



Musica. Ay fortuna,
 cójeme esta aceituna,
 aceituna lisonjera,
 verde y tierna por defuera,
 y por de dentro madura.
 Fuente dura, y importuna,
 ay fortuna,
 cójeme esta aceituna.
 Fuera en madurar tan larga,
 que sin adereço amarga,
 y aunque se coja vna carga,
 se ha de comer sola vna.
 ay fortuna,
 cójeme esta aceituna.

El Fenix de España Lope de Vega Carpio...: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles (f. 16v), R/MICRO 14100, BNE.

¡Ay, Fortuna,
 cógeme esta aceituna!
 Aceituna lisonjera,
 verde y tierna por defuera,
 y por de dentro madera.
 fruta dura e importuna.
 ¡Ay, Fortuna,
 cógeme esta aceituna!
 Fruta en madurar tan larga
 que sin aderezo amarga;
 y aunque se coja una carga,
 se ha de comer sola una.
 ¡Ay, Fortuna,
 cógeme esta aceituna!

Fil. Cantan? Sal. Si. Fil. Lindo cuydado.
Salen los musicos de villanos, Coſlança, y Belifa, y Lifarda con varas.
 Fil. Es para oy el venir?
 Sal. Que bien se hará el varear
 con cantar, y con bailar.
 Lif. Començemos a reñir,
 por vida de los lechones.
 Sal. Mas nos valiera callar.

Parte quarenta y quatro de comedias de diferentes autores (f. 71v), R/MICRO TI30, BNE.

El villano en su rincón, ed. Serés (2008), Acto III, vv. 2043-2056, I, p. 155.

A diferencia del caso anterior, aquí la canción seleccionada ni siquiera aparece en la edición de 1652, aunque sí que aparece la acotación que la introduce. En cambio, la composición se recoge al completo en la edición de Serés (2008), pues parte de la primera, donde el texto no está cortado.

Conclusiones

El presente trabajo ha pretendido ofrecer una serie de casuísticas en torno a las diferentes dificultades encontradas en la edición de piezas musicales en las primeras ediciones de determinadas comedias de Lope de Vega.

En primer lugar, es esencial destacar que este breve estudio únicamente se ha centrado en algunos casos, pues resulta imposible acotar todos los resultados de esta problemática en el espacio de un trabajo de fin de grado. Seguidamente, una vez realizada la investigación, se ha observado que los problemas ecdóticos analizados pueden deberse a varias razones; a la propia impresión del texto (por una cuestión de economizar el espacio o por simples descuidos); a una impresión tardía (que implica diferencias entre primeras y posteriores ediciones); a la propia naturaleza métrica de las canciones (que presenta diferencias directas entre diversas formas poéticas).

Así pues, el estudio de dichas piezas musicales insertadas en las obras dramáticas implica una reflexión por parte del lector y crítico moderno y un posicionamiento que puede tener, en algunos casos, consecuencias sustanciales en la edición: como en su estructura métrica y en el cómputo final de versos. Una cuestión nada baladí pues precisamente en esas variables se han fundado estudios tan importantes como el de Morley y Bruerton (1969) para fechar las comedias del Fénix.

Bibliografía

ALÍN, José María, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968.

ALÍN, José María, y María Begoña BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1997.

ASENSIO, Eugenio, «Una canción de Lope de Vega en *El perro del hortelano*», *Cuadernos de Homenaje – I – Eugenio Asensio, Cancionero musical luso-español del siglo XVI antiguo e inédito*, Universidad de Salamanca–Sociedad de Historia del Libro, Salamanca, 1989, pp. 17-21.

BOADAS, Sonia y FERNÁNDEZ, Laura, edd., Lope de Vega, *La inocente sangre*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 415-614.

CRIVELLARI, Daniele, ed., Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, Cátedra, Madrid, 2021.

CRIVELLARI, Daniele, ed. Lope de Vega, *Con su pan se lo coma*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols, I, pp. 69-228.

CUÉLLAR, Donají, «El baile y la danza en el teatro de Lope de Vega: *Con su pan se lo coma* y *La dama boba*», en *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Colegio de México, México, 2000, pp. 67-89.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.

FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, ICCMU, Madrid, 2006.

FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, UNAM, México, 2003, 2 vols.

GILABERT, Gaston, *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Murcia, Murcia, 2021.

- GÓMEZ CANSECO, Luis, ed., Lope de Vega, *El acero de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 263-466.
- LASKARIS, Paola, ed., Lope de Vega, *El perro del hortelano*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 53-262.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Músicas y letras: más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*», *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 3 (1989), pp. 45-52.
- MADROÑAL, Abraham, ed., Lope de Vega, *El capellán de la Virgen*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Adrián J. Saez y Antonio Sánchez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 1071-1218.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940; trad. esp., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- Parte quarenta y quatro de comedias de diferentes autores*. (s. f.), *Biblioteca Digital Hispánica*, extraído de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073300&page=1>
- QUEROL GAVALDÀ, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Institut del Teatre, Barcelona, 1981.
- QUEROL GAVALDÀ, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1986-1991, 3 vols.
- RUIZ LAGOS, Manuel, «Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón», *Anales del Instituto de estudios madrileños* (1970), pp. 63-77.
- SÁEZ RASPOSO, Francisco, ed. Lope de Vega, *Santiago el verde*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols., II, pp. 331-566.
- SAGE, Jack, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, VIII (1956), pp. 275-300.

- SAGE, Jack, «The function of the music in the theatre of Calderón», en *The Comedias of Calderón. A facsimile edition...*, Gregg, I.P.L y Tamesis, Londres, 1973, vol. XIX, pp. 209-230.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.
- SALAZAR, Adolfo, *La música en Cervantes y otros ensayos*, Ínsula, Madrid, 1961.
- SERÉS, Guillermo, ed., Lope de vega, *El villano, en su rincón*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols, I, pp. 67-199.
- STEIN, Louise Kathrin, «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en *Calderón. Actas del Congreso sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, CSIC, Madrid, II, pp. 1161-1172.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ed. Lope de Vega, *El hijo de los leones*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 791-930.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ed., Lope de Vega, *Los Ponces de Barcelona*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., III, pp. 1053-1154.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*, Tamesis, Londres, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. Daniele Crivellari, Cátedra, Madrid, 2021.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Con su pan se lo coma*, ed. Daniele Crivellari, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols., I, pp. 69-228.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 263-466.

VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, en *Biblioteca Digital Hispánica*, extraído de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170909&page=1>

VEGA CARPIO, Lope de, *El capellán de la Virgen*, ed. Abraham Madroñal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. Adrián J. Saez y Antonio Sánchez Jiménez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 1071-1218.

VEGA CARPIO, Lope de, *El capellán de la Virgen*, ed. Menéndez Pelayo, Madrid, RAE, 1890-1913, volumen IV. Adapt. en Artelope. Extraído de https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0543_ElCapellanDeLaVirgen.php.

VEGA CARPIO, Lope de, *El capellán de la Virgen*, en Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Extraído de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012554&page=1>.

VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo de los leones*, ed. Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 791-930.

VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo de los leones*, ed. Emilio Cotarelo, *Obras de Lope de Vega, XII. Obras dramáticas*, Madrid, RAE, 1930, pp. 269-298. Adapt. en Artelope. Extraído de https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0671_HijoDeLosLeones.php.

VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo de los leones*, en Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Extraído de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014321&page=1>.

VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, *Digital música poética*, extraído de <HTTP://147.156.84.24/DIGITALMP/CONSULTA/BROWSERECORD.PHP?ID=18>.

VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 vols., I, pp. 53-262.

VEGA CARPIO, Lope de, *El nacimiento de Cristo*, ed. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega, III: autos y coloquios, II*. Madrid, Atlas (BAE, CLIX), 1963, pp. 225-251. Adapt. en Artelope. Extraído de https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0760_ElNacimientoDeCristo.php

VEGA CARPIO, Lope de, *El nacimiento de Cristo*, en Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Extraído de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014265&page=1>

VEGA CARPIO, Lope de, *El villano, en su rincón*, ed. Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., I, pp. 67-199.

VEGA CARPIO, Lope de, *El villano, en su rincón*, en Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Extraído de <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=sWM30tT2Pl/BNMADRID/44943167/9>

VEGA CARPIO, Lope de, *La inocente sangre*, ed. Sònia Boadas y Laura Fernández, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Barcelona, Gredos, 2020, 2 vols., I, pp. 415-614.

VEGA CARPIO, Lope de, *La inocente sangre*, en Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Extraído de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014321&page=1>

VEGA CARPIO, Lope de, *Los Ponces de Barcelona*, ed. Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, 3 vols., III, pp. 1053-1154.

VEGA CARPIO, Lope de, *Los Ponces de Barcelona*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, *Obras completas de Lope de Vega, VIII. Obras dramáticas*, Madrid, RAE, 1930, pp. 569-601. Adapt. en Artelope. Extraído de https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0811_LosPoncesDeBarcelona.php

VEGA CARPIO, Lope de, *Santiago el verde*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols., II, pp. 331-566.

VEGA CARPIO, Lope de, *Santiago el verde*, en Catálogo de la Biblioteca Nacional de España. Extraído de <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014430&page=1>