

*LA FRANCESA LAURA. EL HALLAZGO DE UNA NUEVA COMEDIA
DEL LOPE DE VEGA ÚLTIMO**

ÁLVARO CUÉLLAR (Universität Wien)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (Universidad de Valladolid)

CITA RECOMENDADA: Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos, «*La francesa Laura. El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 131-198.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.492>>

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 17 de octubre de 2022

RESUMEN

El trabajo propone que se considere la inclusión en el repertorio de Lope de *La francesa Laura*, una comedia conservada en un manuscrito anónimo de la BNE, nunca antes relacionada con el dramaturgo. La investigación se inició a la vista de los resultados de su procesamiento en las plataformas Transkribus y ETSO, que señalaban la estrecha relación de sus usos léxicos con los de las obras auténticas del Fénix. A estos datos iniciales, significativos también para situarla en la última fase de su larga trayectoria, se han añadido los resultantes de los distintos análisis que la filología ha propuesto a lo largo del tiempo para la averiguación de autorías en el teatro del Siglo de Oro, tan necesitado de estas aclaraciones: bibliografía material, contexto histórico, onomatología, versificación, ortología, intertextualidad. De ninguno de los aspectos examinados se deriva inconveniente serio alguno para no dar por buena la hipótesis de salida y sí fuertes apoyos para elevarla a tesis. Estaríamos, pues, ante una demostración más del importante apoyo que los recursos informáticos pueden prestar a los estudios del teatro aurisecular.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *La francesa Laura*; Problemas de atribución; Herramientas informáticas; Herramientas filológicas.

* Este trabajo se ha beneficiado de la participación en los proyectos financiados que se citan a continuación, en el mismo orden que figuran sus autores: 1) *Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature* (FWF Austrian Science Fund 32563); 2) *Impresos sueltos del teatro antiguo español: base de datos integrada del teatro clásico español (ISTAE)*, ref. PID2019-104045GA-C55 (MCIU/FEDER). Queremos agradecer encarecidamente la ayuda que nos han prestado Laura Fernández, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Mauricio Herrero, Simon Kroll, Enrico Di Pastena, Fernando Rodríguez-Gallego y Ramón Valdés, así como los evaluadores anónimos.

ABSTRACT

This article proposes the inclusion in Lope's repertoire of *La francesa Laura*, a *comedia* preserved in an anonymous manuscript of the BNE, never before related to the playwright. The investigation started thanks to the results of the process in the Transkribus and ETSO platforms, which pointed out the close relationship of the lexicon with the authentic plays of the Fénix. To these initial data, also significant to place it in the last phase of Lope's long career, we have added the results of the different analyzes that philology has proposed over time for the investigation of authorship in the theatre of the Golden Age, so in need of these clarifications: material bibliography, historical context, onomatology, versification, orthology, intertextuality. There will be no serious inconvenience in any of the examined aspects for not accepting the starting hypothesis as valid, and there will be strong support for elevating it to a thesis. We would be, then, in view of another demonstration of the important support that computer resources can provide to the studies of the aurisecular theatre.

KEYWORDS: Lope de Vega; *La francesa Laura*; Attribution problems; Computer tools; Philological tools.

1. UN CASO ABIERTO POR INSTANCIAS DIGITALES

Poderosos aliados resultan los recursos informáticos para el investigador del teatro del Siglo de Oro. Sin estos hubiera sido mucho más difícil —puede que imposible— que *La francesa Laura* se hubiese puesto en nuestro punto de mira como pieza que cobrar para el repertorio de Lope de Vega, sin que existiera ninguna pista previa que delatara su relación con él.

El hallazgo subraya las magníficas posibilidades que ofrecen ya las nuevas tecnologías para ayudar en el estudio del teatro aurisecular, al facilitar el acceso y el procesamiento de enormes cantidades de datos. En concreto, se ha desvelado el secreto que desde hace siglos encerraba un desatendido manuscrito anónimo gracias a la posibilidad de utilizar las nuevas herramientas sobre un corpus de una riqueza y complicación enormes como es el fondo de manuscritos teatrales antiguos de la Biblioteca Nacional de España, con centenares y centenares de copias, muchas de ellas con letras enrevesadas y soportes deteriorados, pero que en bastantes casos son testimonios únicos de obras de las que también con cierta frecuencia no consta el autor.

De alguna manera, el hallazgo, y los que puedan venir, es fruto de la política de la propia BNE de apoyar a los grupos de investigación, y entre ellos a PROLOPE y PRHLT (Pattern Recognition and Human Language Technology Center, con sede en la Universidad Politécnica de Valencia). Consecuencia de ello —y gracias también al impulso y la valía de Ramón Valdés, coordinador del proyecto lopista— fue la decisión de digitalizar todos los manuscritos de teatro del Siglo de Oro.¹ De ese tándem surgió, asimismo, la exposición celebrada en la sede de la propia BNE con el título de *Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro* (de noviembre de 2018 a marzo de 2019), en cuya última sección se quería mostrar la fuerza de las nuevas tecnologías para la puesta en escena y el estudio de ese teatro. Precisamente dos de los proyectos de Humanidades digitales con que se cerraba la muestra, el PRHLT (sección española del proyecto europeo READ en cuyo marco se ha desarrollado *Transkribus*) y *ETSO: Estilometría*

1. Una consulta al catálogo en línea de la Biblioteca Digital Hispánica con los filtros de “Teatro” como materia, “Manuscrito” como tipo de material, y marcando una franja temporal “1500-1750” ha arrojado como resultado la cifra de 3012 textos (18 de agosto de 2022).

aplicada al Teatro del Siglo de Oro <<https://etso.es/>> (Cuéllar y Vega García-Luengos 2017-2022), han sido los principales facilitadores para que aflore el nuevo Lope.

La obra llegó a nuestras manos por los procedimientos rutinarios del proyecto *ETSO*, en el cual se intenta recolectar el mayor número posible de textos dramáticos del periodo aurisecular con el objetivo de aplicar análisis estilométricos de autoría. En la batida de recopilación de manuscritos de la BNE se encontraba, entre otros muchos,

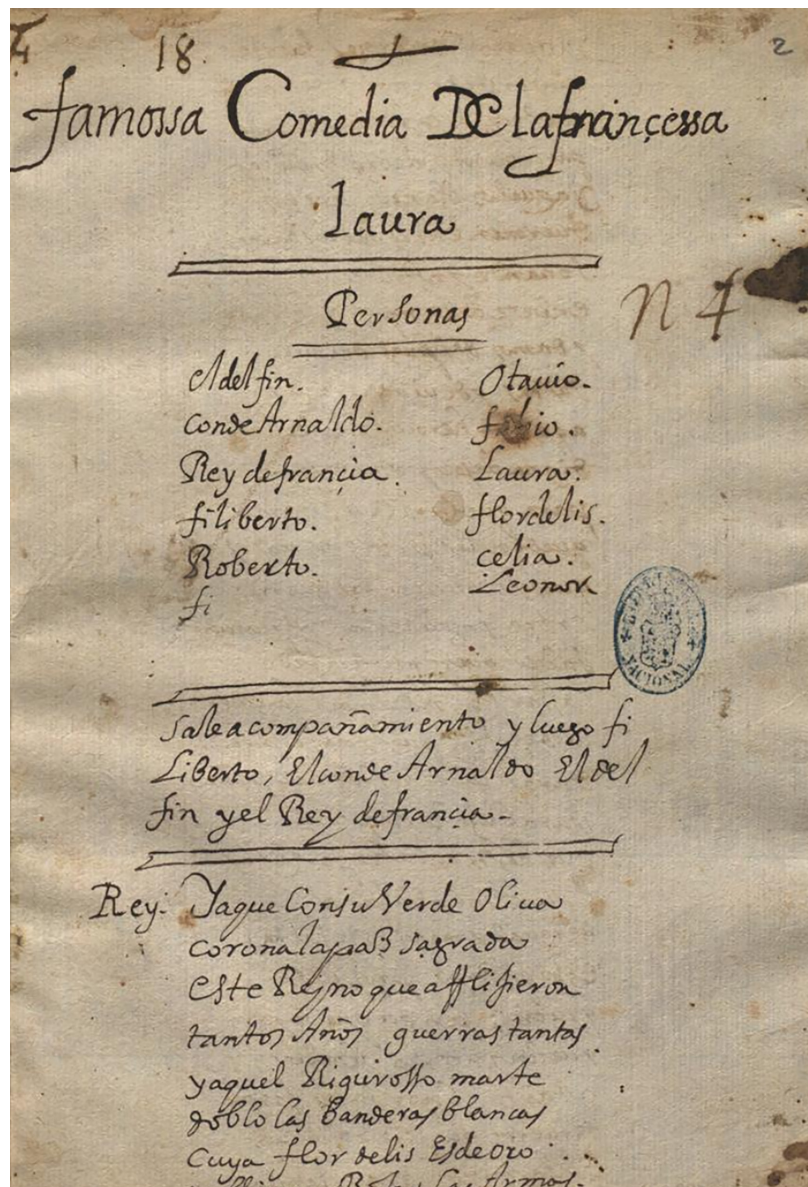
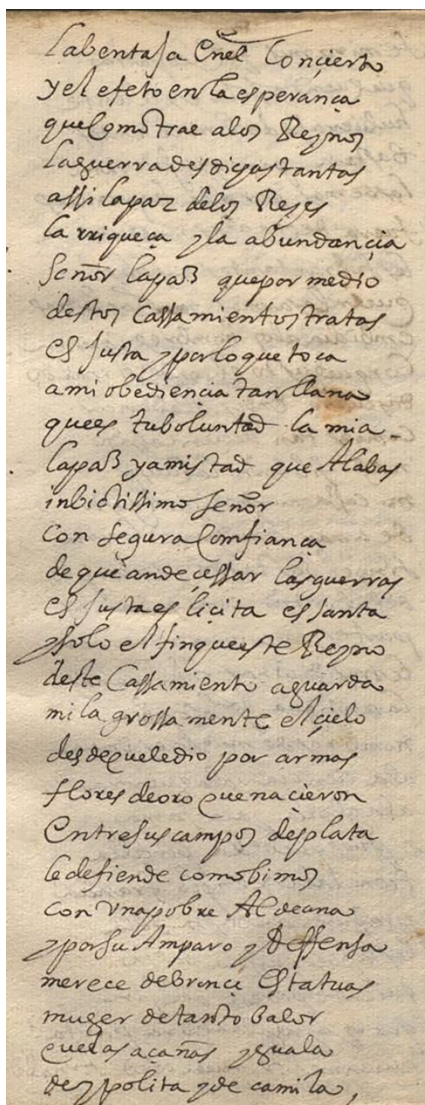


Figura 1. Portada del manuscrito de *La francesa Laura*.
BNE, MSS/16946.

el documento digital de la comedia *La francesa Laura*, la cual, como puede apreciarse en la reproducción de la primera página, se presenta huérfana de dramaturgo y tampoco encontramos pistas visibles respecto a su autoría en otras partes de la obra.

Como al resto de la serie de manuscritos, le aplicamos nuestro proceso ordinario automático de transcripción y modernización. En los últimos años, gracias a la herramienta *Transkribus*, la cual emplea procesos de Inteligencia Artificial, y los modelos desarrollados por Álvaro Cuéllar, ahora públicos para la comunidad (Cuéllar 2021a, Cuéllar 2021b, Cuéllar 2021c), es posible transcribir y modernizar de forma automática impresos y manuscritos teatrales del Siglo de Oro. Para el caso que nos ocupa, el modelo empleado es el denominado «Spanish Golden Age Manuscripts (Spelling modernization) 1.0», el cual fue entrenado con unos tres millones de palabras correspondientes al teatro aurisecular, con el objetivo de que aprendiera a realizar las labores de transcripción y modernización autónomamente. Este modelo consigue unos resultados en el entorno del 90% de acierto por carácter, aunque depende en gran medida —a diferencia de los modelos para impresos, más homogéneos y fáciles de tratar, que alcanzan incluso un 99% de acierto— de la caligrafía del amanuense y del estado del documento. Es preciso notar que estos procesos de transcripción automática no superan, por ahora, al ojo avisado del filólogo paleógrafo en cuanto a la calidad del resultado final, pero, eso sí, son en varios órdenes más rápidos: podemos realizar la transcripción y modernización automática de cientos de documentos en unos minutos, lo cual llevaría meses o años a un grupo de investigadores. Las transcripciones resultantes contendrán numerosos errores y problemas, pero nos pueden ser útiles para diversos propósitos,² como constituir el texto base para una edición cuidada posterior, realizar búsquedas en ellos o su procesamiento con análisis estilométricos de autoría, como es nuestro caso ahora. Estudios como el de Eder [2013] y nuestra experiencia con las pruebas informáticas nos apuntan que un porcentaje de error en las transcripciones no influye en gran medida en los análisis estilométricos, porque, además, estos suelen basarse en las palabras más frecuentes, que responden bien a los procesos automáticos de transcripción. Veamos un ejemplo de cómo fue la transcripción y modernización automática del documento de *La francesa Laura* en su página tercera:

2. Ponemos a disposición de los interesados las transcripciones automáticas de impresos y manuscritos que necesiten para sus investigaciones a través de un correo a los autores.



la ventaja en el concierto
 y el efeto en la esperanza
 que como trae a los reinos
 la guerra desdichas tantas
 así la paz de los reyes
 la riqueza y la abundancia
 Señor la paz que por medio
 de estos casamientos tratas
 es justa y por lo que toca
 a mi obediencia tan llana
 que es voluntad la mía.
 la paz y amistad que alabas
n viotíslimo, señor,
 con segura confianza
 de que han de Cesar las guerras
 es justa **eslicita** es santa
 y solo el fin que este reino
 de este casamiento aguarda
 milagrosamente el cielo
 desde que le dio por armas
 flores de oro que nacieron
 entre sus campos **desplata**
 le defiende como vimos
 con una pobre aldeana
 y por su **ámparo** y defensa,
 merece de bronce estatuas
 mujer de tanto valor
 que las hazañas iguala
 de **hipólita** y de Camila

Figura 2. La francesa Laura (MSS/16946). Fol. 3r.

Comprobamos que la mayor parte de los versos se ha transcrito correctamente. Además, como el modelo ha sido entrenado para que también modernice el texto de forma automática, en el resultado final desaparecen dobles letras como la -ss- en «cassamiento», que queda transformado en «casamiento», y se incluyen tildes en ocasiones donde deben aparecer, como en «hipolita», que se transforma en «hipólita». Por supuesto, encontramos errores cuando la caligrafía del amanuense es especialmente confusa o la palabra es muy poco común, como en «n viotíslimo», que debería haber sido «invictísimo». También encontramos problemas en la separación

de algunas palabras, como «eslicita» en vez de «es lícita», «desplata» en vez de «de plata»; en errores ortográficos varios, como «ámparo» en vez de «amparo», e incluso en la adición de comas donde no deberían aparecer, como en «, señor,», seguramente en este caso por pensar el modelo que estaba ante un vocativo que las necesitaba.

El texto proveniente de este proceso de transcripción automática siguió, entonces, el curso natural de las obras que conseguimos recolectar en el proyecto y fue analizado con pruebas estilométricas. Estos exámenes, como será explicado en más detalle a continuación, son capaces de relacionar los textos por sus usos léxicos. Los resultados con el precedente de la transcripción automática, de la que acabamos de ver un ejemplo para la página tres, fueron inesperados y sorprendentes: relacionaron la obra con el repertorio lopesco con una gran claridad. La estilometría, por tanto, funcionó como un detector que nos apuntó hacia una posible obra de Lope de Vega entre los cientos de manuscritos e impresos que habíamos conseguido reunir. Ante esta pista tan clara, y tan poco común, procedimos, como no podía ser de otra manera, a corregir y preparar la obra para un análisis más riguroso.

La estilometría está sirviendo en los últimos años para el estudio del teatro del Siglo de Oro y para asentar la producción lopesca (García-Reidy 2019, Madroñal 2021, Vega García-Luengos 2021 y 2023). A través de la comparación de usos léxicos podemos relacionar obras, lo cual nos informa sobre la autoría y también parece que sobre otros aspectos como la datación (Cuéllar 2023). Los análisis acometidos con la librería *Stylo* (Eder, Rybicki y Kestemont 2016) relacionan el texto de *La francesa Laura* con Lope de Vega. No parece ser especialmente relevante la elección de los parámetros en las pruebas para la detección autoral (Cuéllar en prensa). Los que usamos habitualmente en ETSO (500 MFW, Classic Delta, 0% Culling), excluyendo algunas palabras problemáticas para las transcripciones automáticas, arrojan estos resultados al preguntar, en un corpus de 2800 textos teatrales de unos 350 dramaturgos, por las obras con usos léxicos más cercanos a la versión ya corregida y cuidada de *La francesa Laura*.

Posición	Título	Autor	Año	Distancia
1ª	<i>Castigo sin venganza, El</i>	Lope de Vega	1631	0,6519
2ª	<i>Más pueden celos que amor</i>	Lope de Vega	1627	0,6750
3ª	<i>Tellos de Meneses (Primera parte), Los</i>	Lope de Vega	1620-28	0,6826

Posición	Título	Autor	Año	Distancia
4 ^a	<i>Gala del nadar es saber guardar la ropa</i>	Lope de Vega	—	0,6871
5 ^a	<i>Si no vieran las mujeres</i>	Lope de Vega	1631-32	0,6897
6 ^a	<i>Porfiando vence amor</i>	Lope de Vega	1624-26	0,6977
7 ^a	<i>Poder en el discreto, El</i>	Lope de Vega	1623	0,7007
8 ^a	<i>Obras son amores</i>	Lope de Vega	1613-18	0,7011
9 ^a	<i>Poder vencido y amor premiado, El</i>	Lope de Vega	1614	0,7022
10 ^a	<i>Llave de la honra, La</i>	Lope de Vega	1614-19	0,7046
11 ^a	<i>Servir a buenos, El</i>	Lope de Vega	1620-25	0,7049
12 ^a	<i>Del monte sale quien el monte quema</i>	Lope de Vega	1627	0,7063
13 ^a	<i>Porfiar hasta morir</i>	Lope de Vega	1624-28	0,7097
14 ^a	<i>Más valéis vos, Antona, que la corte toda</i>	Lope de Vega	1620-23	0,7128
15 ^a	<i>Locura por la honra, La</i>	Lope de Vega	1610-12	0,7161
16 ^a	<i>Desprecio agradecido, El</i>	Lope de Vega	Hacia 1633	0,7186
17 ^a	<i>Amar como se ha de amar</i>	Lope de Vega	Prob. 1620-25	0,7221
18 ^a	<i>Guardar y guardarse</i>	Lope de Vega	1620-25	0,7239
19 ^a	<i>Mayor virtud de un rey, La</i>	Lope de Vega	1625-35	0,7244
20 ^a	<i>Nunca mucho costó poco</i>	Lope de Vega	Hacia 1625	0,7250
21 ^a	<i>Hidalgos del aldea, Los</i>	Lope de Vega	Prob. 1608-11	0,7253
22 ^a	<i>Bizarrías de Belisa, Las</i>	Lope de Vega	1634	0,7260
23 ^a	<i>Cortesía de España, La</i>	Lope de Vega	1608-12	0,7267
24 ^a	<i>Saber puede dañar, El</i>	Lope de Vega	1620-25	0,7330
25 ^a	<i>Amor con vista</i>	Lope de Vega	1626	0,7358
26 ^a	<i>Sin secreto no hay amor</i>	Lope de Vega	1626	0,7377
27 ^a	<i>Lo cierto por lo dudoso</i>	Lope de Vega	Prob. 1620-24	0,7378
28 ^a	<i>Siempre ayuda la verdad</i>	Lope de Vega ³	—	0,7407
29 ^a	<i>Amor, pleito y desafío</i>	Lope de Vega	1621	0,7412

3. Para la atribución a Lope de Vega de *Siempre ayuda la verdad*, véase García-Reidy [2019].

Posición	Título	Autor	Año	Distancia
30 ^a	<i>Moza de cántaro, La</i>	Lope de Vega	Prob. anterior a 1618	0,7414
31 ^a	<i>Bella Aurora, La</i>	Lope de Vega	Prob. 1620-25	0,7417
32 ^a	<i>Quien más no puede</i>	Lope de Vega	1616	0,7425
33 ^a	<i>Estefanía la desdichada</i>	Lope de Vega	1604	0,7447
34 ^a	<i>Discordia en los casados, La</i>	Lope de Vega	1611	0,7451
35 ^a	<i>Yerros por amor, Los</i>	Lope de Vega	1623-27	0,7456
36 ^a	<i>Amar, servir y esperar</i>	Lope de Vega	1624-35	0,7459
37 ^a	<i>Lo que ha de ser</i>	Lope de Vega	1624	0,7480
38 ^a	<i>Portuguesa y dicha del forastero, La</i>	Lope de Vega	1615-16	0,7487
39 ^a	<i>Niña de plata, La</i>	Lope de Vega	Prob. 1610-12	0,7492
40 ^a	<i>Noche de San Juan, La</i>	Lope de Vega	1631	0,7500
41 ^a	<i>Galán de la Membrilla, El</i>	Lope de Vega	1615	0,7503
42 ^a	<i>Ventura sin buscalla, La</i>	Lope de Vega	Prob. 1606-12	0,7514
43 ^a	<i>Hombre de bien, El</i>	Lope de Vega	1604-06	0,7525
44 ^a	<i>Primera información, La</i>	Lope de Vega	1620-25	0,7527
45 ^a	<i>Palmerín de Oliva</i>	Lope de Vega ⁴	—	0,7527
46 ^a	<i>Por la puente, Juana</i>	Lope de Vega	1624-25	0,7528
47 ^a	<i>Laberinto de Creta, El</i>	Lope de Vega	Prob. 1612-1615	0,7529
48 ^a	<i>Tellos de Meneses (Segunda parte)</i>	Lope de Vega	1625-30	0,7532
49 ^a	<i>Prueba de los ingenios, La</i>	Lope de Vega	Prob. 1612-13	0,7533
50 ^a	<i>Esclava de su galán, La</i>	Lope de Vega	Prob. 1626	0,7533

Las 50 obras con usos léxicos más cercanos y, de hecho, las 150 primeras —con algunas interferencias a partir del puesto 78—, corresponden a Lope de Vega. Este comportamiento estilométrico tan claro solo lo encontramos en obras seguras del Fénix (Vega García-Luengos 2021 y 2023). Aunque en el corpus existe más producción suya que de otros dramaturgos, en ningún caso puede condicionar de tal manera

4. En Vega García-Luengos [2023] se ofrece un avance de los argumentos que avalan la escritura en colaboración entre Lope de Vega y Pérez de Montalbán de *Palmerín de Oliva*.

los análisis. Estas relaciones también nos pueden servir para tratar de datar la obra situándola en un momento tardío en la producción de Lope de Vega.

Por otra parte, pruebas con *machine learning* desarrolladas por Álvaro Cuéllar para su tesis *Propuestas de autoría y datación en el teatro de Lope de Vega a la luz de la Inteligencia Artificial*, donde se parte de un experimento de control para clasificar obras como escritas o no por Lope de Vega y que alcanza tasas de éxito por encima del 99% con el sistema SVM y MFW = 2500,⁵ clasifica la obra como escrita por Lope de Vega, tanto completa como por jornadas, y la asigna también a la etapa última del dramaturgo.

2. EL MANUSCRITO

Efectivamente, las noticias de *La francesa Laura* con las que contábamos eran escasas y en ningún caso la relacionaban con Lope de Vega. El título no consta en las listas del *Peregrino* ni en el *Índice* de Fajardo [1716], pero sí en el de Medel del Castillo [1735:46], como anónima. Con la misma condición figura en el *Catálogo* de La Barrera [1969:550], que hace referencia al manuscrito de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado. Así es, formó parte de sus riquísimos fondos (Rocamora 1882: n° 597) y fue adquirido por el Ministerio de Fomento español en agosto de 1884, dentro de un conjunto de 2.770 manuscritos de la biblioteca ducal, con destino a la BNE, donde lleva la signatura MSS/16946.

Aparece registrado en el *Catálogo* de Paz y Mélia [1934:n° 1460], que considera su letra del siglo XVIII. Hoy el registro en línea de la BNE propone su escritura entre 1601 y 1700?. Está formado por 56 hojas, con unas medidas de 22 x 16 cm. En 2018 fue digitalizado y pasó a formar parte de la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000216882>>.

Se aprecian en él tres manos diferentes, que llamaremos A, B y C, cada una de las cuales se responsabiliza de una jornada en el orden que las hemos nombrado: A (f. 2r-19v), B (f. 20r-37v) y C (f. 40r-56r). Según la opinión experta de Mauricio He-

5. Comentar pormenorizadamente el experimento basado en 1030 obras (280 escritas por Lope y 750 no escritas por Lope) conllevaría demasiado espacio en este artículo. Para una explicación detallada, consúltese Cuéllar [2022].

rrero,⁶ las tres escrituras son humanísticas bastardas españolas. La mano A es bastante pausada, con letras inclinadas a la derecha, de trazado fluido, no abusa de las ligaduras ni de los nexos, y tiende a respetar la separación de las palabras. Las manos B y C trazan escrituras más rápidas, con abundancia de ligaduras (en el caso de C no solo unen las letras de una palabra, sino palabras entre sí). Ambas juntan los caídos de las letras *y*, *h*, *p* o *q* con la siguiente letra mediante un trazo paralelo que se incurva a la derecha y asciende para unirse a la letra que sigue, lo que es típico de la bastarda española.

Respecto a fechas de composición, Herrero considera que la mano C permite llevar la escritura al último cuarto del siglo XVII, cronología que también puede venir a las manos A y B.

Aunque lo que nos ha llegado es una copia de varias décadas posterior al original perdido, y pudiera haber otros textos intermedios entre ambos, lo cierto es que no son muchos los errores evidentes, algunos de los cuales no hay por qué descartar que sean del propio autor.⁷

La mayor parte de ellos son detectados por la métrica. Los más llamativos son los tres versos que echa de menos: dos en sendas redondillas contiguas (vv. 2230-2235) y otro al final de una octava (tras el v. 2347 o el v. 2348). Apenas lo acusa el sentido.⁸ El copista anduvo distraído en ese tramo del trabajo, ya que el 2347 tiene problemas de medida, doce sílabas, y de rima: «Los agravios claman y la sangre es honra». El error es fácilmente subsanable, bastaría cambiar el orden de las dos cláusulas que lo componen: «La sangre es honra y los agravios claman». Un poco más arriba se lee, con referencia a la dama por la que sufre el interlocutor: «aquí vive, aquí reina y aquí mata. / Cruel vive, injusta reina, y aquí mata» (vv. 2324-2325). Algo ha ocurrido en este segundo verso que ha hecho que sea doblemente inadecuado para pensar que lo ha escrito Lope: por hipermétrico, ya que el dramaturgo siempre usa «cruel» como bisilábico (y así sucede en el v. 808);⁹ y porque

6. Le agradecemos encarecidamente su asesoramiento en este apartado.

7. Como dice Morley a propósito de Lope [1927:526]: «En los autógrafos hay ciertos versos falsos y estrofas falsas, sin género de duda. Por este motivo importa no hacer demasiado caso de fenómenos aislados, sino tomar en cuenta, por medio de experimentos cuantitativos, el conjunto de los resultados».

8. No podemos saber qué diría ese verso. Tampoco lo que iría al final de un verso truncado: «LAURA ¡Jesús, qué soledad, no me parece / que hay gente en todo el mundo! / CELIA Hasta que vuelva [¿?] / te lo ha de parecer. / LAURA Así enmudece...». Es un pasaje de silvas. Le falta algo al v. 727 que rime en -undo y complete el endecasílabo.

9. Poesse solo registra un caso monosilábico [1949:40].

incurre en autorrima. Otros versos con exceso o escasez de sílabas están pidiendo soluciones bastante sencillas, que además mejorarían el sentido. Veamos uno por exceso, pocos versos antes de los vistos: «Ni fueron sombras ni recelo ni antojos» (v. 2321). Parece evidente que el problema estriba en haber añadido «ni» ante «recelo», considerándolo un sustantivo más, atraído por los otros dos que hay en el verso precedidos por la partícula negativa, cuando en realidad era un verbo en primera persona del singular que se inserta a manera de inciso: «Ni fueron sombras —recelo— ni antojos». Por otra parte, de haber sido un sustantivo el original lo lógico es que hubiera ido en plural. Un caso de hipometría es este: «Pues ansí, cuando en Francia» (v. 2045). Es muy difícil asumir que Lope planteara diéresis en «cuando», ni hiato en «cuando en». La explicación vuelve a estar en que ha habido un error de copia, que no solo detectan la métrica y la ortología sino también el sentido: este sería más cabal si en vez de decir «quando» dijera «quedando». Otro caso de hipometría: «que una noche inquietaba» (v. 1992). No entra en los usos de Lope hacer diéresis en «inquietaba», pues se trata de sílaba protónica. Lo más probable es que haya ocurrido un error de autor, o más bien de copia, y que en realidad el original decía o quería decir: «que una noche le inquietaba»; lo que además mejora el sentido. Otro de fácil solución: «Y así es quien nunca es más» (v. 349). Antes que proponer hiatos que no están constatados en Lope, quizá deba pensarse en que falta un «más» entre «es» y «quien»: mejora el sentido, aparte de que se había escrito en principio y luego se tachó, todo apunta que innecesariamente. Versos con exceso o escasez de sílabas pueden ir contiguos y se vuelven cabales transfundiendo lo que a uno le sobra al que le falta: «DELFIN [...] / que no quiero en mi tristeza / más premio que veros. / LAURA Yo lo agradezco, pero no / si pasase vuestra alteza...» (vv. 1099-1102). Los versos centrales de esta redondilla no riman, y además el primero es hipométrico y el segundo hipermétrico. Parece claro que la solución es que el pronombre «yo» vaya al final del primero de los versos y no al principio del segundo.

En definitiva, y como se puede deducir de la lista anterior, en la que se ha consignado lo más destacado, es evidente que el texto, tal como nos ha llegado, no acusa graves problemas que puedan achacarse a la transmisión o, peor aún, a que no sea del autor hacia el que apunta la consideración de otros factores.

3. EL ARGUMENTO DE *LA FRANCESA LAURA**Jornada primera*

Cuadro I (vv. 1-192). El rey de Francia se dirige a sus cortesanos para manifestar la alegría por la paz establecida con Inglaterra, que pone fin a tantos años de conflictos. Para sellarla ha tratado por carta con el rey inglés la boda de sus hijos, el Delfín y la princesa Claudia. Desea ahora que un embajador cualificado viaje a Londres para confirmar el concierto. El Delfín propone que sea el conde Arnaldo, que acaba de casarse con Laura, la hija del duque de Bretaña. Cuando el rey y el conde se van para preparar las cartas, Filiberto, hombre de confianza del Delfín, le reprocha a este que no le haya propuesto a él como embajador. A lo que le responde que lo que intenta es alejar a Arnaldo de su casa para poder cortejar a su esposa Laura, de la que está perdidamente encaprichado. Filiberto le desanima, alegando la fidelidad que la recién casada profesa a su esposo, pero deciden intentar su conquista.

Cuadro II (vv. 193-720). Laura y su prima Flordelís hablan de sus amores. Esta refiere lo que siente por el Delfín y lo necias que son sus pretensiones, dada la diferencia de posición; y aquella da cuenta de la felicidad alcanzada por el matrimonio con el conde. Son interrumpidas por Roberto, criado de Arnaldo, que les comunica que su amo debe viajar a Inglaterra para concertar las bodas de Claudia y el Delfín. La noticia provoca el desengaño de Flordelís. Llega el conde para expresar la pena de su despedida, y oír la réplica también dolorida de Laura. Cuando se va el conde, esta encarga a Roberto que le tenga al tanto de cuanto haga su amo. La criada Celia avisa que ha llegado una carroza con el Delfín, y Laura se va para que Flordelís pueda estar a solas con él. Este la desengaña diciéndole que su interés por ella solo era una tapadera para disimular el que siente por Laura, y le pide ayuda para satisfacer su pasión. Ella se despide replicando que no está dispuesta a hacerlo. Llega Otavio, criado del conde, pero que anteriormente ha sido soldado de Filiberto, el consejero del Delfín, y está a la espera de su ayuda para conseguir el favor del rey. El príncipe le da esperanzas y le pide que le enseñe su aposento en la casa del conde.

Cuadro III (vv. 721-962). Laura está hablando con su criada Celia del dolor de la ausencia mientras se quita la ropa para acostarse, cuando aparecen Otavio, Filiberto y el Delfín, que observan mientras este expresa su deseo. Laura los descubre y el hijo del rey de Francia declara su pasión, que es inmediatamente rechazada.

Los visitantes deben esconderse, porque, para sorpresa de todos, oyen llegar al conde Arnaldo, que inopinadamente ha decidido regresar con Roberto esa noche para pasarla con su esposa. Celia y Roberto se quedan intercambiando ingeniosidades, cuando sus amos se han retirado. Pero Laura vuelve para interesarse ante su criada por lo que ha ocurrido con el Delfín. Aparece el Conde con espada y bujía extraño de que su mujer no se acueste. Ella sale al paso diciendo que tiene celos de Flordelís, y que cree que él ha regresado por ella.

Jornada segunda

Cuadro I (vv. 963-1305). El Delfín y Filiberto hablan sobre el encierro a cal y canto de Laura para no ser accesible a su apasionado pretendiente durante la ausencia del Conde Arnaldo. Su situación es peor que cuando este se encontraba en casa. Filiberto propone tramar un plan para hacer que la dama deje de amar a su marido y se va para llevarlo a cabo. El Delfín decide entrar en la casa, pese a la advertencia de Otavio de que su ama no admitirá que la visite; y, cuando intenta hacerlo por la fuerza, le sale al paso Flordelís. También aparece Laura, que decide admitir su visita en los límites de la cortesía que propone el Delfín. Intercambian frases contenidas y llenas de intención, hasta que Laura pide licencia para poner fin a la visita. Nada más irse el Delfín, recrimina al criado Otavio que le haya dado acceso a la casa tanto en esta ocasión como en la anterior. Celia llega con una supuesta carta de Roberto que le ha entregado a la puerta un inglés, que dice haberse hecho amigo del criado del conde en Londres. Laura lee cómo su esposo está teniendo un gran éxito con las mujeres en los festejos de la corte inglesa, y que se ha enamorado de una dama noble, hasta el punto de confesarle a su criado que está dispuesto a matar a su mujer para poder casarse con ella. Llena de indignación y rabia, la protagonista manifiesta que quiere partir a Bretaña, para acogerse al amparo de su familia, no sin antes desestimar la aceptación de las pretensiones amorosas del Delfín para vengarse de su marido, con el razonamiento de que a las mujeres nobles no les disculpan sus vicios los yerros de sus cónyuges.

Cuadro II (vv. 1306-1490). En la corte de Londres, el rey manifiesta su admiración hacia el conde Arnaldo por su porte y los éxitos en los torneos, y le pregunta por el pretendiente a la mano de su hija. El embajador se deshace en elogios hacia

el Delfín. Una vez que se ha ido el rey, el conde habla con Roberto de las excelencias de Laura, para terminar confesándole los celos que siente tras la situación que presencié la noche en que volvió sin avisar. Roberto le consuela proclamando la honradez y fidelidad de su esposa.

Cuadro III (vv. 1491-1568). Laura ha llegado a Londres, acompañada de Celia y Albano, quienes refieren cómo han hecho creer que se iban a Bretaña cuando en realidad su destino era la capital inglesa, a fin de hacer las oportunas averiguaciones sobre lo que la terrible carta decía. Para ello le será de ayuda acudir disfrazada a las abundantes fiestas de la corte inglesa.

Cuadro IV (vv. 1569-1644). En París, el Delfín acude acompañado de Filiberto a casa de Laura, y Flordelís le informa de que ha partido a Bretaña tras leer una carta. El apasionado pretendiente está desolado y le echa en cara a su tercero que en ella haya escrito lo de que el conde quería matarla, porque ha provocado su partida y, por lo tanto, el no poder verla.

Cuadro V (vv. 1645-1922). En Londres el conde echa de menos a Laura, y Roberto le reprocha su decaimiento de ánimo durante las celebraciones que en su honor hacen. Llegan el rey, su hija y acompañamiento, y empieza la fiesta. A ella acuden también con mascarillas Laura y Celia, que rápidamente entran en conversaciones separadas con Arnaldo y Roberto. Laura, que se hace pasar por una dama inglesa, le declara abiertamente su entrega amorosa, a lo que él contesta que está casado en Francia con Laura, a quien adora y a la que dio palabra de volver como se fue. Laura insiste y Arnaldo resiste. Ella le dice que cuentan que él tiene intención de matar a su mujer; a lo que responde vehemente que antes prefiere que acabe un verdugo con su propia vida. Laura aún quiere dar más vueltas de tuerca a la prueba, pero el rey llama al conde para pedirle que comunique a París el acuerdo de aceptar la boda entre el Delfín y Claudia. Laura le comunica a Celia que ha comprobado que su esposo le es fiel y que la carta era falsa, y que se quiere volver a París.

Jornada tercera

Cuadro I (vv. 1923-2317). Flordelís se extraña de ver de vuelta a Laura, y esta le responde que se lo han aconsejado sus padres. Llega Roberto y anuncia el regreso del conde Arnaldo, que tiene intención de estar con ella esa noche y que ya maña-

na verá al rey para darle cuenta de la embajada. Tras los requiebros primeros del encuentro, Laura le pregunta cómo le fue con las mujeres de Londres. Pero ella debe irse porque se ha anunciado que tiene una visita. Llega Otavio adonde está Arnaldo, que por él se entera de que su esposa se ha ausentado a Bretaña. Vuelve Celia porque la visita ya se ha ido y ante la pregunta del conde de qué tal en Bretaña, le sigue el juego dando a entender que allí han estado. Regresa también Laura y se queja a su esposo de verlo tan frío. Este le confiesa que se encuentra en suspensión al saber que ella ha estado en Bretaña sin su permiso. La mujer lo niega. Cuando el conde Arnaldo queda a solas con Roberto le manifiesta su zozobra ante la situación y que ahora entiende el extraño comportamiento de su esposa la noche siguiente a su partida.

Cuadro II (vv. 2318-2528). Filiberto refiere al Delfín que Laura ya ha regresado. Están a la puerta de su casa y pretende entrar, pero llega gente. Son Arnaldo y Roberto, que los ven y son vistos. El Delfín echa en cara al conde que haya venido a su casa en lugar de ir a ver al rey, y que la razón es que debe de pretender a Flordelís, porque, si no, estaría con Laura en la cama. Arnaldo replica a las imputaciones y le dice que lo que espera del príncipe es que vele por su honor, y no que atente contra él; y que no es razón que él le traiga a su mujer de Londres y él le quite la suya. Impresionado el Delfín por lo que acaba de oír, decide renunciar a sus pretensiones amorosas con Laura.

Cuadro III (vv. 2529-2854). Laura pregunta a Roberto cómo se puede explicar la conducta del conde, su cambio brusco de galán amoroso a marido melancólico y suspenso. Flordelís opina que la razón tiene que estar en Inglaterra, porque ella no le ha dado ningún motivo. El criado se compromete a averiguar la razón. Llega el conde y Roberto le pregunta qué le pasa, que ella está quejosa de que la rehúya. Replica con contundencia que le ha quitado el honor y que debe morir; y que él, como persona de confianza y única que conoce su deshonor, será quien lo lleve a cabo. Lo hará con unos polvos venenosos, que tardan tres días en hacer efecto, y que deberá echar en el agua que toma todas las mañanas. Se va Roberto y llega Flordelís, que le pide a Arnaldo audiencia para Laura. Ante el ruego vehemente de ella para que le diga cuál es su culpa, el conde le dice que vaya a beber el agua que suele para aplacar su furia. Pero dice que ya la ha tomado. Entonces Arnaldo procede a referir la razón de su enojo: la ausencia de Laura durante los dos meses que estuvo de embajada. Ella le confiesa que en realidad partió a Londres y que habló con él durante la fiesta.

No la cree en principio, pero no tiene más remedio que aceptarlo cuando le da las pistas incontestables. El dolor y la estupefacción se apoderan de él ante el convencimiento de que ya la muerte de su inocente mujer es inexorable. Llega el Delfín con buenas noticias: el rey los quiere honrar y les ha nombrado duques de Amiens. Ante su inesperada reacción, les pide explicación por su tristeza. El conde Arnaldo confiesa que le ha dado veneno a Laura. En ese momento, llega Roberto que comunica que no ha podido hacerlo porque había gente delante (en realidad, confiesa para sí, que porque no podía matar a un ángel). Con la alegría general acaba la obra.

4. EL TÍTULO, LOS REFERENTES HISTÓRICOS Y UN MOMENTO OPORTUNO PARA SU ESCRITURA

La nueva comedia empieza a llamarnos la atención desde su propio título. Una pieza de enredo tan vivo, con factores efectistas en juego, con lances llamativos y con un fondo de asuntos políticos relevantes, como la paz entre dos potencias, es curioso que se llame con el nombre de la protagonista, precedido por su gentilicio.

Lo cierto es que en el amplísimo repertorio de Lope es donde mejor se le podría encontrar justificación. De pertenecer a él, sería la tercera comedia con una propuesta de título semejante, con el nombre de la dama como núcleo y un único adyacente antepuesto o pospuesto: *Laura perseguida* (1594) y *La inocente Laura* (1604-1608).¹⁰

En el grupo considerado tradicionalmente de dudosas estaría *El paraíso de Laura* (h. 1625), conservada en un manuscrito de la colección de Ilchester, fechado en 1680. Morley y Bruerton dudan que sea obra de Lope, y tampoco favorece esta atribución la estilometría (Vega García-Luengos 2023). Antonio Restori dio a conocer una obra titulada *La Laura*, que se encuentra en un manuscrito de la Biblioteca Nazionale di Napoli, y de la que no se han hecho eco los catálogos; en opinión del hispanista italiano, pertenecería a un autor de «la scuola anteriore a Lope» [1899:426]. Otros títulos en los que figura el nombre propio correspondientes a obras sin localizar o identificar, son *Los palacios de Laura*, que ya figura en Medel como anónima [1735:84], al igual que en Barrera [1969:571] y Urzáiz, en este con referencia a un catálogo manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander [2002:110]; y *Los enredos de*

10. Las fechas que acompañan a los títulos de obras relacionadas con Lope proceden de Morley y Bruerton [1968].

Laura, representada por Pedro de Valdés en junio de 1614, y que —según Francisco San Román— «puede ser una de estas tres de Lope: *Laura perseguida*, *El paraíso de Laura* y *Florestas de amor o La inocente Laura*» [1935:lxvii].

El título podría explicarse como un guiño a esas otras Lauras conservadas. El que se destaque la condición de «francesa» no parece inocuo, y puede estar en ella el gancho comercial de la denominación, aunque hoy nos parezca que no lo tiene. Si la obra es del periodo que apunta, las relaciones con el país vecino no pueden ser más delicadas. Algo debe de estar queriendo decir esa precisión. Que *Laura* sea francesa también es una rareza en el repertorio de Lope. De los 23 personajes que así se llaman en los repartos de las obras controladas por S. G. Morley y R. W. Tyler [1961], ninguna de las que salen a escena es de esa nación: las más son italianas, siete, como es lógico; pero también las hay de Hungría, Grecia, Alemania, Egipto o Bohemia. Solo en *Los tres diamantes* se menciona a una mujer francesa con ese nombre.

Lo que nos cuenta *La francesa Laura* es una historia inventada, pero a la que, como en tantas ocasiones en la Comedia Nueva, no le faltan referentes de la historia real. De las palabras del monarca francés que abren la comedia podemos saber que «tantos años guerras tantas» quedan atrás en ese momento en el que se acaba de pactar la paz con Inglaterra. Esos «tantos años» han sido cifrados en un centenar a la hora de dar nombre al conflicto que enfrentó a ambos reinos, la Guerra de los Cien Años, aunque en realidad fueron más de 116: desde mayo de 1337, en que el rey galo Felipe VI confisca la Gascuña, a octubre de 1453, en que la victoria de las tropas de Carlos VII en la batalla de Castillon supone la recuperación de Aquitania, quedando ya solo Calais en poder de los ingleses. La comedia tendría, pues, ese año como punto de arranque, por lo que el rey que nos habla en ese momento sería Carlos VII, aunque en ningún momento se le identifica, refiriéndose a él únicamente como Rey. Como tampoco se identificará al príncipe heredero, al que se le denomina Delfín, siendo parte fundamental del conflicto dramático. En la historia real ese personaje es Luis de Francia, que sucederá a su padre en la monarquía en 1461 como Luis XI. Tampoco el rey de Inglaterra en su escueta participación en la segunda jornada será llamado por el nombre de su referente en la historia real, Enrique VI. Del largo conflicto anglo-francés en ese primer parlamento de la comedia se hace referencia a uno de sus personajes más relevantes, Juana de Arco, la Poncela de Orleans, «aquella heroica Poncella / digna de perpetua fama» (vv. 19-20), cuya

intervención contra los ingleses fue decisiva para la coronación de Carlos VII y para el rumbo que iba a tomar la contienda.

Lo que cuenta *La francesa Laura* podría haberse enmarcado perfectamente en otro tiempo y otro territorio. El que se escoja Francia (y secundariamente Inglaterra) y se destaque tan ostensiblemente desde el propio título, creemos que no debería considerarse fruto de la casualidad o del capricho, sino como algo premeditado en relación con la situación que vivía la corona hispánica en ese momento. Las relaciones entre las dos monarquías en plena Guerra de los Treinta Años debían ser llevadas con sumo cuidado. Conocidos son algunos casos que muestran cómo esa situación podía repercutir también en la vida teatral (Vega García-Luengos 2012).

El análisis de estilometría, ya visto, y el de métrica, que se verá un poco más adelante, además de apoyar la candidatura de Lope para la autoría de la comedia, apuntan que su escritura fue llevada a cabo en una determinada franja temporal, cuya concreción se vería respaldada por la consideración del momento en que pudo ser adecuado mencionar a Francia, Inglaterra y el interés de consolidar una paz, en los términos en que se hace. La verdad es que ese largo tiempo de tensiones y hostilidades abiertas hoy conocido como Guerra de los Treinta Años no lo pone fácil. En una de sus fases, Francia y España están especialmente enfrentadas por la disputa del dominio de Veltelina en Italia, un punto crucial en las comunicaciones. Pero el conflicto afloja y Richelieu y Olivares firman el tratado de Monzón (1626). Francia debe concentrarse en la lucha contra los hugonotes. Ante el apoyo que les presta Inglaterra, Richelieu pide a España que sus naves ataquen sus costas y las de Holanda. Tras la toma de la Rochelle, Francia puede volver al frente italiano y romper la paz con España. El motivo fue la guerra de sucesión de Mantua y del Montferrato (1628-1632), iniciada al fallecer sin descendencia el duque Vicencio Gonzaga. Cuando toma el mando el duque de Nevers, partidario de los franceses, el gobernador en funciones de Milán, Gonzalo Fernández de Córdoba, decidido a ocupar el ducado, asedió la plaza de Casale. A su auxilio acude el propio monarca francés, que logró levantar el cerco en marzo de 1629 y firmar ventajosamente para sus intereses el tratado de paz de Susa. Estos acontecimientos harán que don Gonzalo caiga en desgracia y sea procesado. Según Abraham Madroñal [2021], Lope de Vega, para reivindicar la figura de este hermano de su señor el duque de Sessa, escribiría *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*, precisamente la última comedia incorporada al repertorio de Lope y de la que tampoco nadie había oído hablar.

Consideramos que esa breve fase de 1627-1628 en que Francia y España unen sus fuerzas en contra de los protestantes es propicia para la escritura de *La francesa Laura*. En ella se habla de firmar la paz con Inglaterra, pero el rey francés en los primeros compases declara que esa y el matrimonio entre el Delfín y la Infanta es posible porque «me asegura / dura la amistad de España» (vv. 27-28), que no hace al caso de la realidad histórica de la Guerra de los Cien Años, pero sí, de alguna manera, en esa fase de la de los Treinta.

No sería la única comedia de Lope escrita en ese momento en que es posible reflejar una visión amable de Francia. Según Morley y Bruerton [1968:355-356] sería el caso de *Más pueden celos que amor*, para la que proponen una fecha hacia 1627. También, según los mismos estudiosos [1968:470-471], podría haber ocurrido con *La gala de nadar es saber guardar la ropa*, a la que Ruth L. Kennedy ve alguna posibilidad de ser del Fénix, y cuya escritura ubica en un momento de buenas relaciones franco-españolas. Aunque Morley y Bruerton ven algún problema para la atribución desde la métrica, el análisis de estilometría llevado a cabo en ETSO respalda que la obra sea del Fénix (Vega García-Luengos 2023).

5. LOS NOMBRES DE LOS PERSONAJES

Ninguno de los catorce personajes de *La francesa Laura* lleva nombres ajenos a los repartos de Lope. Unos más y otros menos aparecen repetidos en otras comedias suyas:¹¹

- Laura (en 23 comedias): es dama noble en diez de ellas. Sus nacionalidades son diversas (italiana, sobre todo, pero también húngara, griega, alemana, egipcia, bohemia); curiosamente, como se adelantó, ninguna es francesa (solo se nombra a una en *Los tres diamantes*).
- Arnaldo (en 24): en nueve de ellas es conde también. Sus nacionalidades son variadas, pero, en este caso, sí que las hay francesas. Un conde Arnaldo de esa nación hay en tres comedias de Lope: *La batalla del honor*, *La ocasión perdida* y *Los palacios de Galiana*.

11. Para la elaboración de este apartado ha sido fundamental el trabajo de Morley y Tyler [1961].

- Flordelís (en 3): en los tres casos es francesa y noble.
- Delfín (en 10): obviamente, los tres son príncipes y franceses; pero hay muchos otros príncipes de nacionalidades diferentes en el teatro de Lope.
- Filiberto (en 4): de categoría y nacionalidad diversas. Un caballero francés así llamado hay en *La francesilla*.
- Roberto (en 28): tiene categoría de criado en diez de ellas; y en dos es francés. Criado y francés hay un personaje así llamado en *Del monte sale*.
- Octavio (en 52): cuatro de ellos con categoría de criados. Uno francés.
- Fabio (en 77): En treinta y cinco ocasiones es un criado. Se llama así un paje francés en *La locura por la honra*.
- Celia (en 46): es criada en doce ocasiones.
- Leonor (en 36): en ocho de ellas es criada.
- Albano (en 22): así se llaman seis criados.

Tampoco faltan referentes a los tres personajes que quedan, con papeles muy reducidos y a los que no se les llama por sus nombres propios sino por sus categorías: el Rey de Francia, el Rey de Inglaterra y su hija la Infanta.

Teniendo en cuenta que tanto la estilometría como la métrica, e incluso la situación política, apuntan que es una comedia de la última fase de la trayectoria del Fénix, hemos prestado atención especial a las escritas en sus quince años últimos, los que van de 1620 a la fecha de su muerte en 1635: sesenta en total son las que consideran y analizan Morley y Bruerton [1968], para cuarenta y cuatro de las cuales disponemos de la información sobre los nombres de los personajes que proporcionan Morley y Tyler [1961].

La francesa Laura se aviene a los usos onomatológicos de Lope en esos años incluso en lo que respecta al número de personajes que intervienen: catorce es precisamente la cifra que más se repite, hasta en siete comedias. Entre los trece y los dieciséis personajes se sitúa la mitad de las comedias analizadas. En algunas de ellas, además, hay dos o más con los nombres de los de *La francesa Laura*. La palma se la lleva *La corona de Hungría* (1623) en la que coinciden hasta cinco: Arnaldo, Laura, Roberto, Fabio y Leonor.

Aunque no hay espacio ahora para entrar en las caracterizaciones y conductas de los personajes, también estas encuentran eco en las comedias de Lope. Valga de ejemplo uno de los lances decisivos de la trama. Como referimos en el argumento, el

conde Arnaldo pretende limpiar su honor de la infidelidad que presume en su esposa Laura y ordena su muerte por envenenamiento a su criado Roberto; pero este a la postre es incapaz de acabar con la vida de una inocente y no la lleva a cabo. Algo muy semejante ocurre en *El abanillo* (h. 1615). Roberto se llama también el criado del conde Celio, al que este encarga que ponga veneno en el agua que bebe su esposa Estefanía, mientras él acaba con la vida de don Félix, al que cree su amante. Pero justo cuando va a perpetrar su plan, este aclara el equívoco que ha hecho creer a Celio la infidelidad de su mujer. Cuando aparece Estefanía le pregunta si ha bebido el agua que le ha dado Roberto y la respuesta afirmativa le hunde en la desolación, hasta que el criado confiesa que no ha puesto el veneno en la bebida, para alborozo de su amo.

6. LA VERSIFICACIÓN

<i>Jornada</i>	<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>Núm. versos</i>
I	Romance á-a	1-118	118
	Silva	119-192	74
	Endecha hept.	193-308	116
	Redondillas	309-352	44
	Décimas	353-502	150
	Soneto	503-516	14
	Romance é-a	517-720	204
	Silva	721-771	51
	Redondillas	772-827	56
	Romance é-a	828-848	21
	Octavas	849-881	33
	Romance é-a	882-962	81
II	Redondillas	963-1181	219
	Romance í-o	1182-1305	124
	Silva	1306-1490	185
	Romance é-e	1491-1568	78
	Redondillas	1569-1644	76
	Romance é-o	1645-1698	54
	Redondillas	1699-1782	84
	Romance á-a	1783-1922	140

<i>Jornada</i>	<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>Núm. versos</i>
III	Redondillas	1923-1994	72
	Romance é-a	1995-2088	94
	Romance á-a	2089-2134	46
	Silva	2135-2157	23
	Redondillas	2158-2259	102
	Romance á-o	2260-2317	58
	Octavas	2318-2348	31
	Décimas	2349-2528	180
	Romance é-o	2529-2592	64
	Octavas	2593-2632	40
	Soneto	2633-2646	14
	Romance é-e	2647-2664	18
	Décimas	2665-2704	40
	Romance é-e	2705-2854	150

La tabla siguiente muestra las cifras absolutas y los porcentajes de las distintas estrofas, así como las franjas temporales que para el teatro de Lope de Vega proponen Morley y Bruerton [1968:102-215]:

<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>Núm. versos</i>	<i>Porcentajes</i>	<i>Franja temporal</i>
Romance	14	1250	43,80	1620-1635
Redondillas	7	653	22,88	1630-1635
Décimas	3	370	12,96	1620-1635
Silva	4	333	11,68	1627?-1635
Endecha hept.	1	116	4,06	—
Octavas	3	104	3,64	1588-1635
Sonetos	2	28	0,98	—
	34	2854	100,00	1630-1635

La métrica, pues, no desdice en lo sustancial lo que apuntan otros factores analizados. No lo hace en relación con la autoría, ya que la estructura estrófica cabe en los usos del Fénix correspondientes a los cinco últimos años de su vida. La única pequeña inconveniencia es el bajo porcentaje de redondillas, responsable de proponer una escritura posterior a 1630, que no se adecuaba del todo a la fecha que propo-

níamos desde criterios de oportunidad histórica. Si en vez del 22,88% hubiera alcanzado el 26%, le correspondería una horquilla entre 1623-1630.

Un comentario particular merece el soneto dialogado de la primera jornada. La pareja protagonista se despide alternando sus intervenciones:

CONDE	Laura, yo parto, aunque sin alma y vida.
LAURA	Conde, yo quedo, aunque sin vida y alma.
CONDE	A mí el dolor la vida me desalma.
LAURA	No a mí, porque la tengo ya perdida.
CONDE	De mí nunca será Laura ofendida.
LAURA	De fe constante me darán la palma.
CONDE	Aquí todo mi bien suspenso calma.
LAURA	Mis lágrimas celebren tu partida.
CONDE	Espérame tan firme, Laura hermosa.
LAURA	Con mi firmeza, ¿qué diamante es fuerte?
CONDE	Vengue la envidia de mi bien quejosa.
LAURA	Vete y dime que vuelves.
CONDE	Vuelvo a verte.
LAURA	Adiós, esposo mío.
CONDE	Adiós, esposa.
LAURA	¡Qué pena!
CONDE	¡Qué rigor!
LAURA	¡Oh, ausencia!
CONDE	¡Oh, muerte! (vv. 503-516)

Los dos primeros pares de versos son expresiones paralelas, donde cambia el orden de los términos. A partir del segundo cuarteto se produce un avance en el sentido; y en el último terceto, los versos se van a partir en dos los dos primeros y en cuatro el último. Esta estructura consigue transmitir mayor intensidad y tensión al momento. Justo la última palabra del soneto y de Arnaldo antes de partir es «Oh, muerte», como anunciando la situación terrible que más adelante sobrevendrá.

Aunque no con demasiada frecuencia, Lope incluyó sonetos dialogados en sus comedias. Morley y Bruerton [1968:158], con apoyo en Otto Jörder, registran un total de quince en los que se especifica su «uso» para el diálogo. En tres de los casos este se lleva a cabo en poemas independientes (*Angélica en el Catay*, *Los locos por el cielo* y *La noche toledana*). En dos, uno de los personajes corre con la mayor parte de la intervención (*La*

pastoral de Jacinto y *Los locos por el cielo*). En otros tres, los dos interlocutores dialogan dentro de cada verso (*El marqués de Mantua*, *San Nicolás de Tolentino* y *Al pasar del arroyo*). Por fin, en siete casos se produce algo semejante al que ahora se analiza: en uno de ellos la alternancia de un verso para cada personaje llega hasta el final (*Don Juan de Castro, primera parte*); en los restantes las intervenciones se acortan partiendo los últimos versos. En tres esto solo afecta al último, que se divide hasta en cinco intervenciones (*La noche toledana*, *El piadoso veneciano* y *El genovés liberal*). Hay otro en que el penúltimo se corta en cuatro y el último en dos (*La fortuna merecida*). En uno más se dividen en dos los tres últimos versos (*La locura por la honra*). En otro, por fin, las particiones afectan a los dos últimos, el primero se divide en dos y el segundo en cuatro (*El ruiseñor de Sevilla*): este es el más cercano al de *La francesa Laura*.

Otro rasgo del soneto de *La francesa Laura* que conecta con los usos de Lope es que los dos primeros versos son marcadamente paralelos. Es decir, el segundo expresa casi lo mismo que el anterior con cambio en el orden. En *La fortuna merecida* lo son los cuatro iniciales.

El soneto dialogado de *La francesa Laura* se ajusta, pues, a las pautas del Fénix. Lo que encaja menos son las fechas, ya que la comedia más tardía que lo presenta es *Al pasar el arroyo* (1616). Sin embargo, Morley y Bruerton advierten que de esto «no puede deducirse ninguna conclusión que sea válida para la cronología», ya que este tipo de sonetos sigue siendo frecuente en obras no dramáticas posteriores [1968:158].

7. CUESTIONES DE ORTOLOGÍA

Debe destacarse como característica ortológica importante para decidir sobre cuestiones de autoría que el texto no presenta andalucismos, ni en palabras que riman, donde su pertinencia para detectar la marca autoral es más clara, ni en ningún otro punto de sus casi tres mil versos.¹²

El tratamiento que *La francesa Laura* hace de diptongos, diéresis, sinalefas, hiatos, etc. entra en los usos constatados en el Fénix por Morley [1927] y Poesse [1949]. Como se ha apuntado ya, hay versos hipométricos o hipermétricos cuyo ajus-

12. Los andalucismos han sembrado la duda sobre algunos de los textos tradicionalmente atribuidos a Lope. Véase Arjona [1956].

te no pasa por proponer hiatos o diptongos que nunca o rarísimamente usó Lope, basta con pensar en que falta o sobra una partícula por error, o que se ha cambiado el orden. Lo mismo puede decirse del único caso de autorrima registrado.

Hay que dejar para la edición, en la que el lector pueda tener delante el texto para comprobarlo, la mención detallada de casos. Ahora bastará con decir que son en torno a cuarenta los versos que presentan una estructura silábica que, de acuerdo con los usos actuales, resultarían hipométricos o hiperométricos. Es decir, que hay un tratamiento de los grupos de vocales en las palabras o de las sinalefas en la relación entre unas y otras diferente al actual. La práctica totalidad de esos casos tiene respaldo en los usos constatados en Lope. Seguimos el esquema propuesto por Morley, y completado por Poesse, para las opciones lopistas.

Por lo que se refiere a la conjunción de vocales dentro de la palabra, en las combinaciones de débil átona y fuerte, de fuerte y débil átona o de dos fuertes, hay diptongo siempre en la sílaba protónica. En las tónicas, hay más variedad de respuestas. En la conjunción de vocal débil átona con vocal fuerte, hay diptongo en «enviar» (v. 31) y «enviarle» (v. 598), aunque Lope ofrezca también casos de diéresis. Según Morley, sería el único de los verbos terminados en «-iar» en que hay vacilación [1927:529]. En *La francesa Laura* hay diéresis con palabras que también se comportan así en Lope: «afectuosa» (v. 258); «confiado» (vv. 2275 y 2642); «confianza» (v. 52); «criado» (vv. 659 y 2422); «criaron» (v. 1271); «criáronme» (v. 209); «cruel» (v. 1114); «desconfiada»; (v. 1874); «jueces» (v. 2814); «porfiando» (v. 2313); «porfiar» (v. 477); «Tetuán» (v. 2133); «venial» (v. 410); «virtuosa» (v. 175). Siempre hay diptongo en los casos de vocal fuerte tónica y débil átona. Y en los de dos vocales débiles, hay diptongo en «descuido» (v. 2628), «fui» (v. 2732), «fuiste» (316, 882, 1939, 2649, 2717, 2725, 2776); pero diéresis en «destruido» (v. 1263) y «juicio» (v. 1214). En la sílaba postónica, encontramos sinéresis en «escríbeos» (v. 1120); «purpúrea» (v. 1369).

Respecto a las combinaciones de dos vocales fuertes, de fuerte átona y débil tónica, o de débil tónica y fuerte átona, en sílaba protónica, hay sinéresis en «Cleopatra» (v. 68); «poesía» (v. 190) (aunque también hay casos en Lope de «po-e-sí-a»). En sílaba tónica, con dos vocales fuertes, y la primera acentuada, hay sinéresis en «tocaos» (v. 2210); con dos vocales fuertes, y la segunda acentuada, es bisílaba «reprehende» (v. 789). En el caso de débil tónica y fuerte átona, es bisílaba «etíope» (v. 1411).

Por lo que se refiere a las relaciones entre palabras, lo normal es que la conjunción de la vocal final de una con la del comienzo de la siguiente se junten en sinalefa.

No obstante, en algunas ocasiones se produce hiato: «ausente la que ama» (v. 148); tal solución antes del acento rítmico final está atestiguada en diferentes ejemplos lopistas (Poesse 1949:55). Es el caso también de «Que este Otavio, con la ira» (v. 2248) (Morley 1927:534; Poesse 1949:58). En el verso «no hago al conde traición» (v. 1098), hay hiato ante «h» aspirada y vocal tónica, como registran Morley [1927:538] y Poesse [1949:66].

En resumidas cuentas, desde el punto de vista de los usos ortológicos que conocemos de Lope, no existe ningún inconveniente para pensar que este texto no fue escrito por él.

8. ECOS DE LOPE EN LOS VERSOS DE *LA FRANCESA LAURA*

No podemos dedicar el espacio que requeriría al aporte exhaustivo de ideas, recursos dramáticos o expresiones de la comedia que pueden encontrarse en otras obras de contrastada atribución al Fénix, por lo que se impone hacer una selección de diferentes puntos, distribuidos a lo largo de las tres jornadas, que permitan hacerse una idea de lo tupida que puede llegar a ser la red de correspondencias.¹³ Algunas de ellas, además, ayudarían a datar la obra, al ser solidarias con las fechas que se derivan de otros factores.

Valgan como primer testimonio significativo los diez versos iniciales de la obra, puestos en boca del rey de Francia, que los dirige a sus cortesanos para comunicarles la intención de que el Delfín contraiga matrimonio con la hija del rey de Inglaterra para confirmar la paz alcanzada después de tantos años de conflicto:

Ya que con su verde oliva
corona la paz sagrada
este reino que afligieron
tantos años guerras tantas,
y aquel riguroso Marte
dobló las banderas blancas

13. Para este apartado nos han sido de especial ayuda las bases de datos de texto completo de *TEXORO: Textos del Siglo de Oro* (Cuéllar y Vega García-Luengos 2022), que permite búsquedas en las 2800 obras dramáticas de 350 autores diferentes que en este momento contiene CETSÓ (26 de agosto de 2022); *Teatro Español del Siglo de Oro. TESO* (Simón Palmer 1998), con 848 piezas pertenecientes a dieciséis escritores; y el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) (Real Academia Española).

cuya[s] flordelises de oro
 volvieron rojas las armas;
 ya que los bridones fuertes
 en verdes campos descansan... (vv. 1-10)

Todavía el monarca proferirá algunas oraciones subordinadas más antes de desvelar su propuesta matrimonial; pero las transcritas bastan para mostrar lo anunciado, sin afán de agotar las conexiones, ciñéndonos solo a las más evidentes. El sintagma «verde oliva» (v. 1) está presente hasta en 35 de las 2800 obras que controla TEXORO, de las que trece corresponderían a otras tantas obras de Lope. En conexión con «paz» (v. 2) se muestra en este verso de *La madre de la mejor* (vv. 2608...2613): «Mira el sol de su cabeza, / y la luna de sus pies, / [...] / la paz en la verde oliva». El final de la guerra expresado mediante la imagen de la paz coronada de oliva está en *El valor de las mujeres* (vv. 355-358): «La guerra nace de la paz y donde / más sangriento furor la guerra enciende / nace la paz también, y coronada / de oliva, envaina la furiosa espada». La «paz sagrada» (v. 2), el cese de hostilidades, la mención a Marte y a las banderas se congregan en estos versos de *La amistad pagada* (vv. 755-758): «Ea, cese la guerra, cuelga al templo / de Marte las banderas conquistadas, / que ya la espada y el arnés contemplo / entre las armas a la paz sagradas».¹⁴ Reinos de los que se dice que están «afligidos» hay en *La hermosa Alfréda* (v. 15) y en *La ventura sin buscalla* (v. 2082).¹⁵ La calificación de Marte como «riguroso» la encontramos en *El blasón de los Chaves de Villalba* (vv. 2267-2268): «¡Mucho a Marte riguroso / afeminan las mujeres!»; en *Felicio, égloga piscatoria* (vv. 394-395): «sin deponer el brío / de Marte riguroso»; o en *La selva sin amor* (p. 756): «de quien no se resiste / ni Marte riguroso / armado de diamante».¹⁶

Mayor carga indiciaria tiene el v. 6, donde se da cuenta de la acción de «doblar banderas» como señal del fin o de la interrupción de un conflicto. Hasta en cinco ocasiones lo hemos visto registrado en otras tantas comedias de Lope:¹⁷ «estense las ban-

14. Aparte de este testimonio del sintagma «paz sagrada», TEXORO solo ofrece otro en la comedia de autor desconocido *La venganza en los agravios*.

15. TEXORO también los localiza en obras de otros dramaturgos, como Calderón, Matos, Tirso o Coello.

16. TEXORO localiza el sintagma en sendas obras de Claramonte y Tárrega. También en *La manzana de la discordia* de Mira y Castro.

17. TEXORO solo registra otro caso en Tirso.

deras / dobladas en las astas, / sin que las haga el viento / colores de sus alas» (*Adonis y Venus*, vv. 1652-1655); «Y cuando cuelgue la espada / y doble aquesta bandera...» (*La amistad pagada*, vv. 583-584); «doblad esas banderas, y volvamos / contentos de haber puesto a España miedo» (*Juan de Dios y Antón Martín*, vv. 480-481); «¿No consideras / que podrán lágrimas tuyas / detener sus armas fieras / hasta conquistar las tuyas / y hacer doblar sus banderas?» (*Lo que hay que fiar del mundo*, vv. 101-105). La resonancia más clara, porque también tiene como sujeto al mismo dios Marte, se da en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (p. 114): «Y tú, Marte, que enamoras / a Venus, cese el marchar. / Haz alto, y manda doblar / las banderas vencedoras».

No son cualquier bandera, sino las blancas con flores de lis doradas, que desde los Borbones y hasta la Revolución representaron habitualmente a Francia. Unas banderas que están muy presentes en el teatro de Lope: «y por sus blancas banderas / mil lises de oro sembradas / con mil blasones y letras» (*La resistencia honrada*, vv. 2245-2247); «Algunos nobles de Francia / muestran en blanca bandera / sobre azul las lises de oro / contra la cruz roja nuestra» (*La varona castellana*, vv. 2552-2555). Más cerca aún se sitúa este otro testimonio, en el que a las banderas se une la sangre, que las armas provocan, para teñir de rojo el color dorado de las flores de lis en nuestra comedia (v. 8): «después que en los Pirineos / los lirios de las banderas / blancas pudieran crecer / con la sangre de mis venas» (*Quien más no puede*, vv. 375-378). Los sintagmas centrales de los vv. 9-10 del fragmento encuentran igualmente correspondencia en obras de Lope: «fuerte(s) bridón(ones)», para el que TEXORO solo localiza tres ocurrencias en otras tantas obras suyas, y otra más en una obra de Calderón; «verdes campos» aparece en trece comedias del escritor (de un total de 32 ocurrencias).

En la obligada selección de pasajes significativos que llevamos a cabo siguiendo la secuencia de los versos, recalamos en el momento en que el rey francés ensalza a Juana de Arco, una de las figuras más destacadas de la Guerra de los Cien Años, cuyo término es el momento elegido para dar inicio la acción de la comedia:

merece de bronce estatuas
mujer de tanto valor,
que las hazañas iguala
de Hipólita y de Camila,
Semíramis y Cleopatra.
Que, cuando solo excelente
hubiera sido entre tantas,

bastara para que fueran
 las demás por ella honradas,
 fuera de que a las mujeres
 les sobran tantas hazañas,
 que en las armas y las letras
 envidia a los hombres causan.
 [...]

sino el ver tantos ejemplos
 de su virtud, como en varias
 partes escriben y cuentan
 letras divinas y humanas.
 La antigua filosofía
 nombres de mujeres daba
 a la ciencia y a la guerra,
 a la gloria y a la fama. (vv. 64-76, 83-90)

El único registro que ofrece TEXORO de la mención que en el v. 67 se hace de las dos amazonas es en *El hombre por su palabra* de Lope (p. 362): «más gallarda que Hipólita y Camila». Camila y Semíramis se nombran en contigüidad en *La fe rompida* (vv. 474-477): «Y sin amor ¿no eran fuertes / Cenobia, Evadnes, Camila, / Semíramis y Drusila / en tantas guerras y muertes?»; y en *Contra valor no hay desdicha* (p. 293): «A Semíramis, Camila / y otras, las pintan las caras / como un tamboril». A Semíramis y a Cleopatra se las menciona juntas en cinco comedias, de las que cuatro son de Lope:¹⁸ «Semíramis y Cleopatra / poetas e historiadores / celebran» (*Las bizarrías de Belisa*, p. 440); «vos no podéis ser Cleopatra, / ni Semíramis» (*La boba para los otros*, p. 479); «quiso con notable amor / a una bellísima dama / llamada Antonia, a quien dieran / Semíramis y Cleopatra, / como en la rara hermosura, / ventaja en letras y en armas» (*Lo que ha de ser*, p. 398); «cuya vida guarde el cielo, / con más triunfos que Cleopatra / y Semíramis tuvieron» (*El soldado amante*, vv. 449-451).

Una alabanza de las mujeres como la que en el fragmento se apunta podría considerarse una nueva marca lopista. Precisamente a las amazonas, evocadas por el monarca galo, dedicó el Fénix la comedia *Las mujeres sin hombres*, donde una de ellas, Antiopia, se explaya en esa defensa, e incide en la superioridad que podrían tener en «letras y armas» (p. 39): «Que el ser necios o cobardes / no es defecto del sujeto, / sino

18. La quinta es *La perla de Inglaterra*, de autor desconocido.

que en las letras y armas / no queréis darnos maestros. / Treta es vuestra, viles hombres, / porque no tengáis sujetos / que, estudiando letras y armas, / clara ventaja os hacemos». En *La doncella Teodor* (vv. 2593-2597, 2666-2673) hay un nuevo testimonio de esa declaración de superioridad: «porque en las letras humanas / y divinas hay ejemplos / de mujeres celebradas / por únicas, por insignes / en las letras y las armas. / [...] / que no saber las mujeres / más letras que el hombre es causa / no enviarlas como al hombre / a las escuelas muchachas; / que si en universidades / entrar mujeres se usara / las cátedras fueran suyas, / pero ellos temen su infamia». Y en el *El alcalde mayor* (vv. 912-914) se oye: «¿Pluma y espada / no han dado a mujeres nombre?».

La alusión a «letras divinas y humanas» (v. 86) —en ese orden de términos o con los adjetivos antepuestos— aparece en 23 ocasiones en TEXORO, de las que diez corresponden a obras de Calderón y ocho de Lope. Esta es la de *El mejor alcalde de el rey* (p. 328): «divinas y humanas letras / dan ejemplo».

Tres de los cuatro casos de «antigua filosofía» en TEXORO están en comedias de Lope:¹⁹ *El príncipe perfecto (segunda parte)*, *San Segundo* y *Quien más no puede*. El de esta última supone un uso muy parecido al que nos interesa (vv. 731-732): «Pues a amor daba este nombre / la antigua filosofía». En Lope se dan bastantes casos de justificación del género de algunos sustantivos por las supuestas cualidades, buenas o malas, de las mujeres: «Con nombre y forma de mujer pintaron / el vicio y la virtud antiguamente; / a firmeza y mudanza juntamente / estatuas de mujeres fabricaron» (*Con su pan se lo coma*, vv. 419-422); «Si por ser mujer alcanza / que de firmes nombre os den, / que no es más desemejanza, / la mudanza lo es también, / luego también sois mudanza» (*El desposorio encubierto*, vv. 570-574); «Por inconstante, la gracia / tiene nombre de mujer» (*Obras son amores*, vv. 215-216); «La mentira, cosa es clara / que nombre de mujer tiene. / – La verdad, es cosa llana, / que también tiene ese mismo» (*Quien ama no haga fieros*, vv. 1124-1127).

Más adelante el Delfín manifiesta su interés en que el marido de Laura esté ausente para que el amor de la dama disminuya y aumenten las posibilidades de conseguir sus pretensiones:

¿No has visto algunas flores,
que no sacan las hojas de colores

19. El cuarto caso está en la comedia de Rodrigo de Herrera *El primer templo de España*.

de aquella verde cárcel, entre tanto
 que el sol no extiende su dorado manto?
 Pues de esa suerte amor tiembla la llama,
 ausente la que ama,
 que lo que no se mira no se nombra,
 porque si amor es sol, la ausencia sombra. (vv. 143-150)

Hasta que no es de día la flor no abre su capullo. La misma imagen para denominarlo —«verde cárcel»— y un planteamiento retórico semejante —«¿No has visto [...] Pues...»— lo encontramos en la *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos* (vv. 236-242): «¿No has visto, Tirsi, los rosales cuando / una rosa se muestra medio abierta, / otra la verde cárcel desatando, / y la mayor en tiempo, descubierta / la corona de nácar, que parece / que en ella el alba pura al sol despierta? / Pues no menos hermosa...». La misma metáfora la hallamos en *Amor con vista* (p. 600): «Cual suele salir la rosa / de su verde cárcel presa»; *Las bizarrías de Belisa* (p. 445): «Mira que rosas y lirios, / para salir a la selva, / no rompen la verde cárcel / hasta que les des licencia»; y en *La Dorotea* (p. 483): «abrieron las flores los pimpollos de las hojas, y que se desató el nácar de la verde cárcel de los botones, aromatizando el aire». Nótese que se trata de cuatro textos tardíos en la producción del Fénix.²⁰

El fragmento seleccionado se remata con un verso concluyente —«porque si amor es sol, la ausencia sombra»—, al que no le faltan correspondencias con otros de Lope: «Si amor es sol, claro está / que serán los celos sombra» (*El premio de la hermosura*, vv. 1385-1386); o «quiero adorar la sombra de su ausencia» (*El vellocino de oro*, v. 1300).

En seguida Filiberto, el confidente del Delfín, le vaticina que nada conseguirá de la «virtuosa» Laura: «Pasos y tiempo perderéis» (v. 177). Nadie más que Lope ha explotado tal formulación: «Si él no sale bien de todo, / pasos y tiempo perdí» (*La boba para los otros*, p. 490); «mi hacienda en vano gastara / y tiempo y pasos perdiera» (*Príncipe perfecto, primera parte*, vv. 1428-1429); «pasos y tiempo perdí / en ganar la voluntad / de cierta dama que quiero» (*Saber puede dañar*, p. 514); «no querría / que perdieses tiempo y pasos» (*Nunca mucho costó poco*, vv. 541-542);

20. La metáfora la utiliza en distintas ocasiones el Conde de Villamediana (CORDE registra tres. Consulta del 26 de agosto de 2022). Dentro del teatro aurisecular, TEXORO localiza casos en *Tan largo me lo fiáis*, *Cómo se engañan los celos*, de Juan Delgado, *Cada uno con su igual*, de Blas de Mesa, y *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas.

«Tiempo gasta y pasos pierde / —Así lo dice el refrán» (*Muertos vivos*, vv. 264-265). Sorprende la apostilla de este último verso, porque el tal refrán no lo he localizado en ninguna colección de época ni posterior.²¹ Es decir que la formulación de *La francesa Laura* encuentra una fortísima conexión con Lope, al tiempo que refuerza los argumentos a favor de la atribución de *Nunca mucho costó poco*, por si aún lo necesitara.²²

El Delfín y Filiberto intercambian impresiones sobre la resistencia de Laura:

DELFIN Será de lo que son otras mujeres,
 a quien venció de amor dulce porfía.
FILIBERTO Señor, Ovidio dijo, aunque es poesía,
 que por eso es mentira disculpada,
 que solo es casta la que no es rogada. (vv. 188-192)

Sobre la capacidad de vencimiento que tiene la «dulce porfía» (que es sintagma que TEXORO registra en tres comedias de Lope) de amor se pronuncia también en términos muy cercanos un personaje de la comedia *El premio de la hermosura* (vv. 1253-1255): «duélete, madre mía, / de la dulce porfía / con que el tirano amor vencer procura».

La cita de Ovidio nos lleva de nuevo a una comedia de Lope, *Virtud, pobreza y mujer* (p. 215): «que Ovidio dice que es casta / aquella a quien nadie ruega».²³

En el cuadro siguiente, Laura y su prima Flordelís hablan de sus amores. La protagonista expresa en un largo monólogo la felicidad que ha supuesto la boda con el conde Arnaldo:

Ya, prima Flordelís,
no vine a tanta gloria
por méritos que tuve
o partes que me adornan (vv. 205-208)

21. Fuera de Lope solo hemos encontrado la idea, pero con diferente verbo, en *Las Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina (acto II): «diligencias exquisitas / hacen, sin topar persona, / tiempo y pasos desperdician»; y, fuera del teatro, está en *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto* de María de Zayas (*Desengaños amorosos*, p. 420): «y desde aquel mismo punto empezó a perder tiempo y gastar pasos tan sin fruto...».

22. Para la atribución a Lope de esta comedia, ver Azcune [2007] y Vega García-Luengos [2023].

23. En *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón (acto I) encontramos la idea, pero no atribuida al autor de *Ars amandi*: «Casta es la que no es rogada».

[...]
 La condición fue siempre
 la parte más hermosa,
 no galas sin amores,
 no sin verdad lisonjas; (vv. 229-232)
 [...]
 de nuestras almas, prima,
 hicimos una sola.
 Él quiere lo que quiero (vv. 239-241)
 [...]
 No dice más amores
 tórtola arrulladora
 al cándido marido
 de un álamo en la copa,
 que yo le digo entonces
 con ansia afectuosa.
 Pues nunca estoy más cuerda
 que cuando estoy más loca. (vv. 253-260)
 [...]
 Tu bien solo deseo,
 pues la fortuna en popa
 con el Delfín te lleva
 a la mayor corona,
 que yo segura vivo
 de que jamás se rompa
 el lazo de dos almas,
 si el tiempo no le corta. (vv. 287-284)

Laura declara cómo ha alcanzado la gloria de casarse con el conde Arnaldo. El v. 206 casi repite el segundo de la cita siguiente: «Si yo entendiera, mi bien, / que a tanta gloria venía, / no llorara el triste día / que me trujo a Tremecén» (*La viuda casada y doncella*, vv. 1657-1660). Su actitud modesta se corresponde con la de algunos personajes de Lope. La gloria alcanzada sin méritos que lo respalden también se la imputa el conde Ascanio ante Lucinda en *El amigo por fuerza* (vv. 2804-2805): «¡Que suba a gloria tan alta, / de méritos tan ajeno!». La carencia de «méritos» y «partes» para aspirar a la relación amorosa se muestra en otras obras del Fénix, como *Guardar y guardarse* (p. 214): «Estaba mal empleada / —responde— en quien no tenía /

méritos para quererla, / ni partes para servirla». También ambos términos se combinan para rechazar en otros ámbitos no amorosos: «CONDE ¿Qué le ha faltado? / GERARDO Las partes a servirte convenientes. / CONDE Los méritos le han hecho desdichado» (*Servir a señor discreto*, vv. 2088-2090); «Gracias a Dios, que ya ha llegado tiempo / en que habéis conocido tantos méritos, / tantas partes...» (*Del mal lo menos*, p. 471).

El v. 230 del fragmento es casi idéntico al de *Los locos de Valencia* (vv. 1649-1652): «¡Oh, hierro que has acertado / a ser prisión venturosa / en la parte más hermosa / que el cielo a la tierra ha dado!».

En *El sembrar en buena tierra* (vv. 201-204), Lope también opone «amores» a «galas»: «Antiguamente querían / su marido y hijos; ya / sólo en sus galas está / el amor que los tenían».

Y de la oposición entre «verdad» y «lisonjas» también son varios los ejemplos lopistas: «ha de tener mi verdad / más fuerza que las lisonjas» (*Las cuentas del Gran Capitán*, p. 395); «No estimo lisonjas no; / verdades quiere Selín» (*Lo que hay que fiar del mundo*, vv. 3072-3073); «Señor, si las verdades / estimas como dices, y aborreces / lisonjas...» (*Mirad a quién alabáis*, vv. 1975-1977).

Para los vv. 239-240 del fragmento que ahora nos ocupa el referente lopista es prestigioso, se encuentra en *El castigo sin venganza* (vv. 1276-1279) y, según nuestra hipótesis, su formulación no dista mucho en el tiempo: «Que tanto el trato acrisola / la fe de amor, que de dos / almas que nos puso Dios / hicimos una sola».

El eco del v. 241 lo ofrece *Los palacios de Galiana* (p. 167): «que en todo al Rey mi voluntad remito; / ley es su gusto; lo que quiere, quiero».

Respecto al v. 254, encontramos: «Non hay casada tórtola que arrulle» (*Las Batuecas del duque de Alba*, p. 514); «Su tierno amante por la selva llama / cándida tortolilla arrulladora» (*Las bizarrías de Belisa*, p. 457); «Oye gemir la blanca tortolilla / el casto esposo en álamo frondoso» (*Amar, servir, y esperar*, p. 215).

Los vv. 259-260 tienen su correspondencia en *La amistad pagada* (vv. 1533-1534): «porque dicen comúnmente / que es la más cuerda más loca».

De «la Fortuna en popa» (v. 278), con formulación más o menos exacta, TEXORO registra hasta diecisiete comedias de Lope en las que aparece. La «mayor corona» (v. 280) es sintagma presente en otras diez del mismo dramaturgo.

Para el remate del fragmento seleccionado (vv. 282-284) no faltan expresiones semejantes en el Fénix: «¿No sabes que a la amistad / «estrecha» el sabio llamó, / porque es de las almas lazo / apretado, de tal suerte / que no le rompe la muerte?»

(*Los ramilletes de Madrid*, vv. 115-119); «Ya es hecho, ya no es posible / que el fuerte lazo se rompa / si no le corta la muerte» (*La locura por la honra*, vv. 871-873).

Avanzamos. Flordelís habla de la imposibilidad de su amor con el Delfín, y trae a colación el mito de Leandro y Hero:

pero podré decirles,
 en última congoja,
 lo que Leandro dijo
 hablando con las ondas:
 «si agora vuestra furia
 pasando me perdona,
 matadme cuando vuelva». (vv. 301-307)

Este mito está muy presente en el teatro de Lope, que lo trae a colación a propósito de diferentes aspectos de la historia: la valentía de atravesar el estrecho (*El asalto de Mástrique*); la sensación de estar perdido en el mar (*La prueba de los ingenios*); las dificultades que se interponen a la realización del amor (*Pobreza no es vileza*, *Al pasar del arroyo*, *Las aventuras de don Juan de Alarcos*, *El caballero de Olmedo*, *El galán Castrucho*, *Servir a señor discreto*, *La viuda valenciana*); la locura a la que lleva el amor (*La hermosa Alfreda*, *La mal casada*). Los únicos casos que aprovechan la visión que del mito da el conocido soneto XXIX de Garcilaso (que a su vez parafrasea un epigrama de Marcial, *De spectaculis* XXV) y que es la que se muestra en *La francesa Laura*, se encuentran en *El valiente Céspedes* (p. 223): «Dejadme allá pasar, y a la tornada», / dijo Leandro al fiero mar de Abido, / “mostrad en mí vuestra soberbia airada”; y en *El abanillo* (p. 12): «La respuesta quiero dar / cuando el tiempo se revuelva, / que dijo Leandro, ciego: / “Téplate, mar, mientras llego / y anégame cuando vuelva”».

Saltemos un buen número de versos y vayamos al final de esta primera jornada, al momento de lírica brillante en que Laura expresa su sentimiento de soledad —«¡Jesús, qué soledad, no me parece / que hay gente en todo el mundo!» (vv. 725-726)—. Cuando está ausente su esposo es de noche, a la espera del amanecer:

todo aguarda la aurora,
 que argenta nubes y celajes dora,
 y hasta que sale en rosas y alhelies,

purpurando las nubes de rubíes,
 ni le alegra ni pudo, que es el día
 común de los mortales alegría.
 Así esta casa me parece agora
 selva de noche hasta volver mi aurora. (vv. 742-749)

No puede ser casual la relación que estos versos tienen con otros de una de las últimas composiciones del Fénix, *Pira sacra en la muerte del excelentísimo señor don Gonzalo Fernández de Córdoba* (vv. 25-32), último poema de *La vega del Parnaso*, cuya datación es fácil de deducir, si tenemos en cuenta los fallecimientos de don Gonzalo, el 16 de febrero de 1635, y el del propio Lope, el 27 de agosto: «Llorando estaba Fabio la improvisa / desdicha, al tiempo que la rubia aurora, / con serena atención, con dulce risa, / argenta fuentes y campanas dora; / purpuraba de roja manutisa / y nevado jazmín el rostro a Flora, / tomando de sus lágrimas suaves / alterativos números las aves». Los dos fragmentos tienen como centro la aurora, de la que se dice que «argenta» «nubes» o «fuentes», y «celajes» o «campanas» «dora» (téngase en cuenta el orden de sustantivos y verbos en las dos cláusulas), «purpurando» o «purpuraba» «las nubes» o «de roja manutisa». Asimismo, se destaca de ese momento la combinación del rojo («rosas» o «manutisa») y el blanco («alhelíes» o «jazmín»), y su «alegría» o «dulce risa». De nuevo nos encontraríamos ante un indicio que acerca *La francesa Laura* a la etapa final de Lope.

Es hora de que Laura se acueste, e intercambia estas palabras con sus criadas Celia y Leonor:

CELIA	Mira que es tarde, acuéstate, señora.
LAURA	¿Sin el Conde ha de ser?
LEONOR	No, sino el alba.
	¿Aguardas que la salva nos hagan las campanas del aurora, no bastan que ya toquen a maitines?
LAURA	Llega esa salva y estas joyas guarda. (vv. 764-769)

«No, sino el alba» (v. 765) es expresión que hoy necesita aclaración por haber caído en desuso: se trata de la primera parte de una frase irónica (lo que queda, pero que casi nunca se dice, es «que andaba entre las coles»), con que se responde a

una pregunta sobre algo consabido. La propensión de Lope a utilizarla, muy por encima del resto de dramaturgos controlados, la acusa TEXORO, que le adjudica quince usos en otras tantas comedias.

Pero bastante mayor carga probatoria de relación con el Fénix consideramos que tiene el último verso del fragmento (v. 769), aunque lo que en él dice Laura parezca inocuo, al margen de los hilos principales de la trama y de la semántica central de la comedia. Lo que con ese verso se quiere transmitir es sensación de vida normal: la dama pide a su criada la salva («pieza de plata o oro —dice el *Tesoro* de Covarrubias— sobre que se sirve la copa del señor para hacerse en ella la salva») para poner las joyas de las que se está desprendiendo antes de acostarse. Es la misma orden que da otra dama llamada Laura también a su criada Julia en *Obras son amores* (vv. 847-848): «Muestra aquella salva, y guarda / estas joyas». Es difícil pensar que por pura casualidad otro dramaturgo vaya a coincidir en una doble orden así, de relleno, solo por imitar un lance doméstico de la realidad.

Mientras se desviste Laura, la está observando el Delfín, quien comenta a sus acompañantes Filiberto y Octavio:

¡Oh, qué celestial belleza!
 No supo naturaleza
 más que le pintó en la cara;
 pasó del arte los fines.
 La tabla de los colores
 fueron, Filiberto, flores
 y los pinceles jazmines. (vv. 777-783)

Tras la exclamación inicial —«celestial belleza» (v. 777) alcanza once registros de Lope en TEXORO—, el príncipe afirma que la naturaleza sobrepasa los fines del arte; en lo que viene a coincidir con lo que dice Lope en *La Felisarda* (vv. 14-20): «pues Naturaleza / perficionó su belleza, / y rompió la estampa luego, / de tal color esmaltada / que al arte poniendo fin / cesó de ser el jazmín / blanco y la rosa encarnada». Respecto a lo que se dice de «tabla» y «pinceles», hace al caso leer estos versos de *Los peligros de la ausencia* (p. 179): «porque tratar de su rostro, / fuera tomar sin destreza / claveles para pinceles, / y para tabla, azucenas».

Los *voyeurs* son descubiertos por Laura, que exclama «¡Válgame Dios!». El Delfín intenta atajar sus voces:

No te alteres,
que no te vengo a enojar,
ni tú, Laura, has de imitar
a las comunes mujeres. (vv. 800-803)

Lo que se da la mano con lo que dice un personaje de *El halcón de Federico* (vv. 1517-1519): «FELICIANO ¿Voces, Clavela? CLAVELA Tan extrañas voces, / que mujeres comunes parecían, / porque nunca las nobles hablan recio».

Pasamos al acto segundo. El Delfín, con Filiberto y Fabio, ronda de nuevo la casa de Laura, dispuesta a estar encerrada en ella mientras su esposo siga de embajada en Londres.

DELFIN	Nunca tan mal lo he pasado como en ausencia del conde. Más hace un mes que las rejas y balcones de su casa no ven luz, ni el aire pasa a mis suspiros y quejas por cristal ni celosía. Mas, como el sol dentro está no le ha menester, que allá siempre debe de ser día. Ya me estaría mejor que el conde a Francia volviese, porque como a Laura viese templase mi loco amor. Hacerle fuerza no sé que le esté bien a quien soy. En mil pensamientos doy.
FILIBERTO	Terrible constancia y fe.
DELFIN	No me basta el desengaño.
FILIBERTO	Donde el poder ni el amor no vencen tanto rigor, valerse de algún engaño. (vv. 965-986)

Una vez más, si examinamos con detalle este comienzo del acto, comprobaremos que casi no hay ninguna expresión a la que le falte correspondencia en obras

de Lope. La díada «rejas y balcones» (v. 967) se repite cinco veces en otras tantas piezas suyas, de las siete que alista TEXORO: *Del monte sale*, *El laberinto de Creta*, *La niña de plata*, *El secretario de sí mismo* y *La sortija del olvido*. La combinación de «suspiros» y «quejas» con «balcones» y «puertas» o «rejas» está en *¡Ay, verdades, que en amor...!* (p. 526): «Hablabamos de aquel tiempo / que yo, don Juan, te cansaba / dando quejas a tus puertas, / suspiros a tus ventanas». El v. 990 lo encontramos idéntico en *La malcasada* (vv. 1919-1921): «y, habiéndose ya rendido / a la fuerza de mis ansias, / a mis suspiros y quejas». Los dos sustantivos del v. 971 aparecen también en *La fortuna merecida* (vv. 330-333): «Si cristal, si celosía / tuviera mi entendimiento, / creyera que por él viste / lo mismo que tuve en él».

El v. 978 tiene su gemelo en *La noche de San Juan* (p. 158): «No habrá cosa que no intente / por templar mi loco amor». «Mil pensamientos» (v. 981) es sintagma que tiene 28 ocurrencias lopistas en TEXORO. El v. 982 encuentra su réplica en *La campana de Aragón* (vv. 2551-2552): «que tuvo el mundo mujeres / ejemplo de fe y constancia». Del v. 983 hay correspondencias igualmente en obras de Lope: «Si no basta el desengaño / que con lágrimas te advierto» (*El hidalgo Bencerraje*, vv. 2088-2089); «no bastando el desengaño» (*El más galán portugués*, v. 2079); «Pues ¿no basta el desengaño?» (*El saber puede dañar*, p. 522); «Basta el desengaño de hoy» (*Laura perseguida*, v. 1557). Del v. 985 se pueden mencionar unas cuantas también: «Vencer su rigor intento» (*La inocente Laura*, v. 716); «yo venceré su rigor» (*Los prados de León*, v. 310); «Basta, señor, que no vences / el rigor de una mujer» (*La primera información*, p. 612). Del v. 986, la hay en *Laura perseguida* (v. 936): «he pensado valerme de un engaño».

El Delfín y Filiberto siguen discutiendo cómo vencer la resistencia de Laura:

FILIBERTO	Y si ese amor se volviese en Laura aborrecimiento, ¿tendría lugar tu intento?
DELFIN	Quién duda que le tuviese, mas ¿qué Circe y qué Medea podrá hacer que una mujer pueda, amando, aborrecer?
FILIBERTO	No hay hechizo que lo sea como poner entre amantes discordia. (vv. 995-1004)

Los sustantivos y el verbo de los vv. 995-996 son los mismos que Lope usa en *El perseguido* (vv. 3424-3425): «que ha vuelto aborrecimiento / la fe de mi amor pasado». En *Los tres diamantes* (vv. 106-107) se lee: «Porque el amor despreciado / se vuelve aborrecimiento»; y en *La fe rompida* (vv. 3116-3117): «Antes muy posible ha sido / que amor malagradecido / se vuelve aborrecimiento». Del v. 998 se encuentra réplica en *La imperial de Otón* (v. 224): «¿Quién duda que le tuviera?».

Las magas míticas que menciona en su pregunta retórica el Delfín en el v. 999 son las mismas demandadas por Carlos en *La locura por la honra* (vv. 886-890): «¿Cuál hechicera famosa, / qué Circe, ni qué Medea, / qué hierbas, flores y rosas / de los montes de la luna / son para amor provechosas?». Circe y Medea, y casi siempre en este orden, aparecen asociadas hasta en quince ocasiones en TEXORO: todas, menos dos (de Guillén de Castro y Cañizares), corresponden a Lope. Para los vv. 1000-1001 hay respuesta en *La pastoral de Jacinto* (vv. 659-663): «Que yo conozco un pastor / tan sabio y encantador / que muy presto podrá hacer / que vengas a aborrecer / a quien tuvieres amor».

Los vv. 1002-1004 pueden ponerse en relación con estos de *La burgalesa de Lerma* (vv. 2059-2062): «¿Pudiera pensarse traza / más a mi gusto en el mundo / para sembrar en las almas / destos amantes discordia?».

Filiberto tiene muy claro que la clave está en provocar los celos de Laura:

Porque dando a Laura celos,
la venganza y los desvelos
templarán junto desdén.

No crio naturaleza
animal, en cuanto alcanza
el sol, que de la venganza
guste con mayor fiereza.

Para vengarse ofendida
y más de amor agraviado
¿qué mujer ha reparado
en el honor ni en la vida?

Dale celos, y verás
el efecto en la venganza. (vv. 1020-1032)

«Celos», «venganza» y «desvelos» (vv. 1020-1021) son los mismos conceptos y términos que maneja Lope en *El desprecio agradecido* (p. 14): «las cenizas de celos

y de enojos, / produciendo venganzas y desvelos». De «Templar» el «desdén» (v. 1022) hay registrados doce casos lopistas.

De lo que se afirma a partir del v. 1023 son diversas las correspondencias en obras de Lope: «no ha hecho naturaleza / bestia, animal semejante» (*La cortesía de España*, vv. 459-460); «¿Sabes tú que haya formado / Naturaleza animal / tan fiero?» (*Los trabajos de Jacob*, p. 246); «que de tu nombre habrá, por mil edades, / memoria en cuanto el sol del mundo alcanza» (*Estefanía la Desdichada*, vv. 805-806); «ni ha dado, en cuanto alcanza / el sol la confianza buen efeto» (*Don Lope de Cardona*, vv. 707-708); «que no hay rincón tan pequeño / adonde no alcance el sol» (*El villano en su rincón*, vv. 2923-2924); «¿No sabes que no hay gustos ni placeres / que olviden la venganza en las mujeres?» (*Quien ama no haga fieros*, vv. 1277-1278); «No igualan a la furia ni a la lengua / de una mujer para vengarse airada» (*El bastardo Mudarra*, p. 472); «que es todo pecho en mujer / para vengarse inhumano» / (*Los prados de León*, vv. 2125-2126); «que no haya poder en mí / para vengarse, ofendido» (*Querer la propia desdicha*, p. 467); «Ha de vengarse, ofendido» (*Mirad a quién alabáis*, v. 594); «Amor agraviado» en *El duque de Viseo, Porfiar hasta morir y Servir a buenos*; «¡Oh, cuánto puede en una vieja avara / la codicia del oro, que atrevida / ni en el peligro ni el honor repara» (*Filis. Égloga*, vv. 263-265); «Tú eres poderoso, Amor; / por ti ni en vida, ni honor, / ni aun en alma se repara» (*El castigo sin venganza*, vv. 1605-1607); «Que no hay peligro en quien ama / ni en la vida ni en la honra» (*Santiago el verde*, vv. 2501-2501); «pues es disculpado efeto / de mis celos la venganza» (*Lo cierto por lo dudoso*, p. 402).

La treta discurrida por Filiberto para darle celos a Laura y provocar su venganza contra el conde Arnesto es una carta supuestamente escrita por Roberto, el criado de su marido, en la que da cuenta de la infidelidad de este con una dama de la nobleza inglesa y de la intención que tiene de matar a su mujer. Ya el preámbulo pone sobre aviso a la protagonista:

¡Válgame Dios, toda estoy
temblando! «... en los regocijos *Lea*
y fiestas que aquí se han hecho,
que a quien le importan remito,
y voy a lo que te toca.
Ha sido el Conde bien visto
de caballeros y damas,

tan gallardo y tan lucido
y bizarro, que le llama
el vulgo el francés Narciso.
Con esto y quererle tantas,
tan presto puso en olvido
tu amor y su obligación,
que su trato honesto y limpio
ha trocado en mil bajezas. (vv. 1989-2013)

En *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (v. 260), hay una expresión paralela a la del v. 1989: «No sé, toda estoy temblando». «Regocijo(s) y fiesta(s)» es díada ampliamente atestiguada en el repertorio de Lope. Para el v. 1203 puede aducirse este otro de *La piedad ejecutada* (v. 2471): «Yo voy a lo que me toca». Y para el v. 1206, estos otros: «Mírale con la belleza / que entra del arnés vestido, / tan gallardo, tan lucido» (*Los trabajos de Jacob*, p. 241); «en su persona repara. / ¡Qué gallardo, qué lucido!» (*La vengadora de las mujeres*, p. 633). Asimismo, la combinación «gallardo» y «bizarro» está bien refrendada en Lope. Igual que la afirmación de que el «vulgo» «llama» algo a alguien. El v. 1210 tiene su gemelo en este otro de *El molino* (vv. 978-979): «¿Tan presto puso en olvido / lo que me quiso». La conjunción de «amor y obligación», en este orden y con o sin artículos o adjetivos antepuestos, es frecuente en sus comedias. Tampoco faltan ecos del dramaturgo para los vv. 1212-1213: «a no seguir de Diana / limpia vida, y trato honesto» (*El Amor enamorado*, p. 268); «La mujer de honesto trato / viene para ser mujer / a su casa...» (*El castigo sin venganza*, vv. 1064-1066); «Si no pareciera en mí / este amor honesto y limpio» (*La Arcadia*, vv. 1085-1086). El «trato» y las «mil bajezas» del v. 1213 del fragmento se pueden ver en *El caballero del milagro* (vv. 2703-2706): «Con lo que tú le has dado ha sustentado / infinitas rameras y alcahuetas, / siéndolo él de sus amigas mismas, / sin otras mil bajezas de su trato».

Laura queda sobrecogida con lo que la carta dice sobre la intención que tiene el conde de matarla:

¿Qué es esto, cielos? ¿El Conde
tales palabras ha dicho?
¡Oh, ausencia, fiero enemigo! (vv. 1231-1233)

«¿Qué es esto, cielos?» es expresión que TEXORO localiza hasta en 28 comedias de Lope.²⁴ Apuntan más decididamente hacia el Fénix los otros dos versos del fragmento: «no he dicho tales palabras» (*La fe rompida*, v. 270); «No has dicho tales palabras» (*Lo que ha de ser*, p. 386); «Y yo triste de celos muriendo quedo. / ¡Oh, ausencia siempre enemiga!» (*La discreta venganza*, p. 306); «¡Oh, ausencia, fiero enemigo!» (*El vaquero de Moraña*, v. 3002). Este último verso ofrece una coincidencia plena.

La audaz Laura, tras llegar a Londres, ha decidido acudir a una fiesta en honor del embajador del rey de Francia, su esposo el conde Arnaldo. Lo hace con máscara para poder hablar con él sin que la reconozca. Cuando ella inicia la conversación, él dice en aparte:

No sé cómo hablar mujer [Aparte]
 en tal tristeza me animo.
 ¡Extraña imaginación,
 oh, cuánto engaña a quien ama!
 Solo el olor de esta dama
 me ha turbado el corazón.
 Todo ha de ser Laura en mí.
 Está el aire y el donaire.
 Mas ¿qué no forma del aire
 quien está fuera de [s]í?
 Hasta las sutiles auras
 del viento retrato son... (vv. 1717-1728)

«En tal tristeza» (v. 1718) se registra en *El príncipe perfecto, segunda parte* (v. 2712), y es el único caso entre los dramaturgos de la Comedia Nueva. «Extraña imaginación» lo hace en siete comedias de Lope (de un total de doce en TEXORO). De «solo el olor» cuatro, de un total de cinco: *Las famosas asturianas*, *El galán de la Membrilla*, *San Nicolás de Tolentino* y *La niñez de san Isidro*. En *El desconfiado* (v. 335) se lee: «El corazón me ha turbado». «Todo ha de ser» es fórmula abundante en Lope, pero también en otros. En *Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados* (vv. 2482-2483) se dice: «INÉS ¿No os causa mucho donaire / el ver cuál se anda tras vos? / CONDESA ¡Donaire y aire, por Dios, / porque siempre le da el aire». Son abundantes los juegos de «aire» y «donaire» en Lope: por encima de la cuarentena el número de

24. Pero son 370 las obras que igualmente la tienen entre las 2800 de CETSO.

comedias en las que ocurre. Respecto a «sutiles auras» (v. 1727), se puede ver en *La ocasión perdida* (vv. 2428-2429): «Enciende, convertido en sutil aura, / mi fuego con sus alas un deseo». Con el v. 1728 se relaciona este otro de *¡Ay, verdades, que en amor...!* (p. 513): «mas porque es su condición / del mismo viento retrato».

Un poco más adelante la conversación lleva al conde a decirle a Laura:

Señora, no son las almas
hombres ni mujeres... (vv. 1852-1853)

Que no es idea ajena a Lope, como ponen de manifiesto estas dos ocurrencias:²⁵ «Bien sabes tú que las almas / ni son hombres ni mujeres» (*La Arcadia*, vv. 2328-2329); y «Que, en efeto, los agravios, / sean, Fénix, de quien fueren, / son, en fin, como las almas: / ni son hombres ni mujeres» (*Servir a buenos*, p. 596).

Ya en la tercera jornada, Laura le recrimina al criado Roberto que no le escribiera para informarle sobre su esposo. A lo que este responde:

A estar cierto
que te sirvieras de mí
en cosa tan desigual
de tu claro entendimiento
mostrara mi rudimento
de mi ignorancia el caudal. (vv. 1973-1978)

Con respecto al v. 1973, se dice en *Servir a buenos* (p. 610): «Ya que he llegado a estar cierto / de que Fénix es tan suya...». El v. 1975, «en cosa tan desigual», se repite tal cual en cuatro comedias de Lope: *La mujer por fuerza* (v. 1108),²⁶ *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (v. 205), *El hombre por su palabra* (p. 357) y *El perro del hortelano* (v. 2657). Lo mismo ocurre con el verso siguiente, «de tu claro entendimiento»: es idéntico a otro de *Amor secreto hasta celos* (v. 825).

A su regreso a París, le preguntan a Roberto por las damas «londrinas», a lo que él responde que esas «ninfas de marfil» son para «gustos alfeñicados» —que

25. Solo hemos localizado otra formulación semejante más en *Afectos de odio y amor* de Calderón.

26. Para la atribución a Lope de Vega de esta obra tradicionalmente considerada de Tirso de Molina véase Vega García-Luengos [2023].

recuerda el «gusto de alfeñique» de *La ocasión perdida* (v. 1336)—,²⁷ pero que él prefiere las «morenas», porque tiene «españolado gusto», que nos remite al «Tengo españolado el gusto» —único caso en TEXORO— de *Pobreza no es vileza* (p. 500).

Roberto increpa a Otavio por haber confesado que Laura había estado en Bretaña:

Mira, Otavio, cómo hablas.
Si acaso algunos amigos
han puesto en tanta mudanza
el recato de tu honor
y estilo de tus palabras. (vv. 2122-2126)

El v. 2122 remite al «Mira, Flora, cómo hablas» de *Contra valor no hay desdicha* (p. 294). De «tanta mudanza» hay una veintena de comedias de Lope con esta expresión. Del v. 2125 hay correspondencia en *El piadoso veneciano* (p. 558): «sin recato de tu honor», y es la única en TEXORO. Para el v. 2124, en *Al pasar del arroyo* (vv. 2500-2504): «Apenas puede, Benito, / hallar el alma ocupada / lengua dispuesta, la lengua, / palabras, ni las palabras / estilo...»; y en *Por la puente Juana* (p. 257): «¿Cómo hablaste rudamente, / y agora con discreción, / pues ya tus palabras son / en estilo diferente?».

Laura vuelve a buscar a su marido, que acaba de llegar de Inglaterra para pasar la noche en la casa, pero que no termina de ir a la cama:

¿En conversación estáis
tan despacio? Bien, por Dios.
Quién pensara —aunque el olvido
por hijo a la ausencia dan— (vv. 2180-2183)

«En conversación están» es un verso de *La octava maravilla* (v. 713) y de *Los porceles de Murcia* (v. 16). La idea de los vv. 2182-2183 se ve reflejada en *El poder*

27. Hasta en cinco comedias de Lope se registran formas de «alfañicar», verbo derivado de «alfañique»: *El anzueto de Fenisa*, *El ausente del lugar*, *La burgalesa de Lerma*, *El mejor mozo de España* y el primer acto de *Palmerín de Oliva* (para la atribución a Lope de ese acto de la comedia, escrita en colaboración con Pérez de Montalbán, véase Vega García-Luengos 2023). TEXORO solo localiza tres casos más de uso de ese verbo.

vencido, y amor premiado (vv. 2742-2742): «¡Ay de mi loca esperanza! / ¡Ausencia, madre de olvido!»; en *Los prados de León* (vv. 2100-2101): «si engendra olvido el ausencia, / ¿qué ausente vive sin celos?»; en *Roma abrasada* (p. 408): «Siempre ausencia engendra olvido»; y en *El anzuelo de Fenisa* (v. 1157): «y el ausencia cause olvido».

El conde Arnaldo anda a vueltas con sus sospechas sobre Laura, que niega haber estado en Bretaña con sus padres, como afirman sus criados.

me dicen Celia y Otavio,
y Laura lo niega aquí:
es el argumento claro
de que mienten todos tres,
los dos que estuvo, afirmando,
ausente, y negando el otro:
todos son testigos falsos,
y todos contra mi honor.
No estaba turbada en vano
Laura cuando yo volví.
¡Qué necio y confiado
me acosté! Que si yo entonces
con luz y espada en la mano
mirara mi casa —ah, cielos—,
yo hubiera por dicha hallado
la causa de mi desdicha. (vv. 2265-2280)

Del v. 2267 encontramos uno gemelo en *La noche de San Juan* (p. 144): «Y es el argumento claro»; y le están cerca el de *El favor agradecido* (v. 980): «Antes es claro argumento»; y el de *La necedad del discreto* (p. 65): «y es muy claro el argumento». El v. 2271 se ve reflejado en este de *El verdadero amante* (p. 622): «y en pago de que son testigos falsos...». El v. 2272 encuentra semejanza en *Los melindres de Belisa* (vv. 2291-2292): «Todos parece que están / contra mi honor de concierto». El v. 2273 en *Las grandezas de Alejandro* (v. 291): «¿De qué te turbas en vano?». El v. 1175 en *El juez en su causa* (p. 673): «... le rogaron / que se casase muy presto, / y él, muy necio y confiado, / les dijo que ya lo estaba / con Arminda»; y *El robo de Dina* (p. 229): «...necio y confiado / en el poder que a tanto mal inclina»; y hay más casos en Lope de «necio» y «confiado» asociados. Respecto a los vv. 2279-2280, existen

abundantes testimonios registrados de juegos de «dicha» y «desdicha» en Lope; valga este cercano al del fragmento en *Las cuentas del Gran Capitán* (p. 402): «¿Sois la desdicha por dicha? / Y está bien dicho; pues viendo / su dicha, desdichas quieren / borrar sus merecimientos. / Pues desdicha, ¿qué queréis?».

El Delfín expresa su zozobra amorosa:

Esta es la Troya que mi pecho abrasa,
dulce error, dulce mal, dulces enojos (vv. 2322-2323)

El primer verso nos remite a diferentes puntos de la producción de Lope: «Si la lengua calla, el pecho / hoy como Troya se abrasa» (*La corona merecida*, p. 590); «¡Ay, don Martín, martirio de mi alma, / y de la Troya de mi pecho fuego!» (*La serrana de Tormes*, vv. 1182-1183). Y el segundo tiene sus réplicas en la égloga *Amarilis* (vv. 667-668): «mas, viéndome morir, siempre decía: / “Dulce mal, dulce bien, dulce porfía”»; y en la comedia *El remedio en la desdicha* (vv. 788-791): «¡Dulce amar, dulce penar, / dulce ver, dulce temer, / dulcísimo padecer, / felicísimo esperar!».

Y poco más adelante profiere el Delfín:

¡Oh, puerta de mi bien! ¡Oh, dulce puerto
de mi mar! (vv. 2338-2339)

En *Los ramilletes de Madrid* (vv. 978-979) escribe Lope: «Es puerto de mis fortunas / y de mi remedio puerta». Y hay bastantes más juegos de «puerto» - «puerta» en sus obras.

El conde Arnaldo está convencido de la infidelidad de Laura y da la orden a Roberto de envenenarla. Cuando este parte a cumplirla y le deja solo, se lamenta de la desventura a la que le arrastra su honor en uno de los dos sonetos de la pieza:

¿A qué puede llegar mi desventura,
a qué dolor más riguroso y fuerte
que a dar a Laura por mi honor la muerte,
cuando estoy adorando su hermosura?
Cuán diferente —oh, fiera, oh, ingrata, oh, dura—
pasé el canal de Ingalaterra a verte.

Pluguiera a Dios que fuera tal mi suerte
que me dieran sus ondas sepultura.

Maldito seas, honor, que a tal desdicha
reduces al que vive confiado
que fuese d[e] él tan grave afrenta dicha.

Oh, qué bien dijo, honor, un agraviado:
«dichoso el que murió con tanta dicha
que no supo que era desdichado». (vv. 2633-2646)

En el primer verso tenemos otro fuerte indicio de relación con Lope: todo él, con palabras y orden idénticos, lo registra TEXORO únicamente en dos obras, ambas del Fénix: *El vellocino de oro* (v. 1581) y *Amar como se ha de amar* (p. 194). Más sorprendente es todavía que en los dos casos se trate también del primer verso de un soneto. Todo apunta que no es fruto de la casualidad, sino algo buscado intencionadamente; y que lo llevó a cabo un mismo escritor (desde luego fue así en los dos casos que hasta ahora conocíamos). Esto supone una faceta diferente en el manejo de los sonetos incluidos en las comedias por el dramaturgo. No se trata de incluir el mismo poema en dos obras, como ocurre con al menos tres de ellos;²⁸ en esta ocasión lo único que se repite es el primer verso.²⁹ Por lo que se refiere a los dos tercetos, son un testimonio aún más claro del juego con los términos «dicha» y «desdicha», que comentábamos más arriba a propósito de los vv. 2279-2280, al que no es ajeno Lope.

Finalizamos ya con el comentario de unos versos que intercambian Roberto y el conde en el momento del desenlace. Tras la conversación clarificadora que este ha mantenido con su mujer, ha quedado totalmente convencido de su inocencia; pero la orden de suministrarle el veneno ya ha tenido que ser cumplida. Su alivio es inmenso cuando aparece el criado y afirma que no lo ha podido hacer:

28. Son los que comienzan «No sé quién ama donde no es querido» —que comparten *Valor, fortuna y lealtad* y *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*—, «Una moza del cántaro y del río» —incluido en *La moza de cántaro* y *La corona trágica*— o «Comparaba un discreto el casamiento» —presente en *La esclava de su hijo* y *El animal profeta y dichoso parricida San Julián*. Véase García González [2003].

29. De la querencia de Lope por esa formulación, aunque con variantes, tenemos los testimonios de *Los muertos vivos* (vv. 1401-1402): «¡A qué más puede llegar / mi desventura importuna?»; y *Los Tellos de Meneses* (p. 298): «¡A qué podrá llegar mi desventura? / O ¿qué podrá servirme de remedio?»

ROBERTO Una palabra, señores,
aquí aparte.

CONDE ¿Qué me quieres,
traidor Roberto?

ROBERTO ¿Yo?

CONDE Sí,
para mi mal obediente.

ROBERTO No pude echar el veneno,
que estaba Celia presente.
Mañana será sin falta
con grada para mujeres.

CONDE ¿Qué dices?

ROBERTO ¿Que si era yo
tan bárbaro que pudiese
dar muerte a un ángel?

CONDE Roberto,
abrázame.

ROBERTO No me aprietes.

CONDE ¿Cómo no? Besarte es poco.

ROBERTO Guarte acá, negro.

CONDE ¡Tenedme,
cielos! Si pesares matan
mejor podrán los placeres. (vv. 2817-2832)

En el primer cruce de palabras entre criado y amo volvemos a encontrarnos con un detalle de apariencia irrelevante pero que, precisamente por su capacidad de pasar desapercibido, resulta muy elocuente: las palabras elegidas por Roberto para reclamar la posibilidad de hablar aparte al conde, y lo que este le contesta, conforman el verso «aquí aparte. —¿Qué me quieres» y son exactamente las mismas que otros personajes pronuncian en trances paralelos de dos comedias de Lope (y en ninguna otra de otro autor): *Los comendadores de Córdoba* (v. 1875) y *La difunta pleiteada* (p. 249).³⁰

El insulto proferido por el desesperado conde a su criado la primera vez que lo ve tras conocer la inocencia de su esposa y pensar que el veneno ingerido debe de estar

30. Alternativamente en Lope se registra también la formulación muy cercana: «Oye aparte. —¿Qué me quieres?» (*El laberinto de Creta*, *El padrino desposado*, *Los Benavides*, *La villana de Getafe*, *La discordia en los casados*). Una y otra suponen una especie de automatismo en el Fénix, y TEXORO solo registra los casos mencionados en las 2800 obras del repertorio que controla.

socavando irremediablemente su vida —«traidor Roberto» (v. 2819)— no encuentra un eco expresivo pero sí en la actitud de quien lo pronuncia, valioso para el fin que aquí se pretende. Más arriba hablamos de la situación paralela que se plantea en la comedia de Lope *El abanillo*. También en ella un conde, Celio, encarga a su criado, el homónimo Roberto, que envenene a su esposa Estefanía por estar convencido de que le ha sido infiel. Con posterioridad, pero cuando cree que ya ha ingerido el veneno, se entera de su inocencia. En ese momento de ambas obras, sus protagonistas dicen querer su propia muerte. Y cuando se encuentran con los criados respectivos, su desesperación hace que las primeras palabras que les dirigen sean de impropio, como si no hubieran sido ellos mismos los que lo hubieran ordenado. El «traidor Roberto» de nuestra comedia encuentra su paralelo en el «ejecutor infame» de *El abanillo* (p. 32).

El criado del conde Arnaldo no ha podido echar la pócima, pero proclama su propósito de hacerlo al día siguiente de todas todas, y esté quien esté delante. Para ello recurre a una fórmula extraña para el lector o espectador actual, pero que debió de ser recibido como un buen chiste en su momento. Un chiste que Lope es el único que tiene registrado en una comedia, la titulada *La primera información* (p. 624): «ENRIQUE Crispín, / hoy aquí mi amor da fin. / CRISPÍN ¿Con grada para mujeres? / ENRIQUE Eso no, que no he de amar / otra mujer en mi vida». La alusión jocosa no la hemos localizado en ninguna más. Pero hay otros testimonios que permiten entender su sentido. En el entremés de *La melancólica*, de Calderón, Luisa lee a Manuela el cartel que encuentran a su llegada al corral de comedias: «Aquí Rosa representa / hoy la Puerta con dos casas, / de un ingenio de Vallecas, / con grada para mujeres». Hay otro entremés, esta vez de Antonio de Solís, titulado *El saltaenbanco* en el que un personaje está poniendo un cartel y, al tiempo, hablando con otro; «GODOY Pues yo leo / el cartel. COSME Leed con cuidado, / que es mío, y es docto y cuerdo. / GODOY [lee] “El saltaenbanco Bernardo / cura de heridas crueles / con bálsamo y saca muelas. / Con gradas para mujeres”». ³¹ La clave de la humorada, pues, estaría en la coletilla con que algunos carteles de anuncios de comedias se referían a la disponibilidad en el corral de un espacio para las mujeres.

A la intervención del criado sucede la pregunta entre entusiasmada e incrédula del conde, a la que responde Roberto con la verdadera razón de no haber procurado la muerte a Laura: no se ha visto capaz de dar muerte a un «ángel». La inocen-

31. Ambos casos en Agustín de la Granja [2001:183-184].

te que muere sin culpa es llamada así en obras de Lope, como ocurre también en el final de *El juez en su causa* (p. 685): «Yo estoy tan arrepentido / y siento tanto en el alma / haber dado muerte a un ángel, / que antes que este pleito vaya / a la sentencia debida / por términos y probanzas / quiero sentenciarme yo». Asimismo, en *Las pobrezas de Reinaldos* (vv. 2056-2059) lo utiliza el protagonista para referirse al «rapaz» que Galalón manda ahorcar con un cordel: «en vuestro cuello pusiera / la cosa que me mandáis / poner a un ángel que dais / muerte tan injusta y fiera».

La alegría y las ganas de abrazar y besar del conde hacen que Roberto exclame «Guarte acá, negro», expresión, con los tres términos, que de nuevo encontramos registrada en una comedia de Lope, *Los ramilletes de Madrid* (v. 904), también puesta en boca del lacayo Fabio.³²

De «tenedme, cielos» TEXORO solo ofrece registros en dos comedias atribuidas a Lope: *Los hidalgos del aldea*, de autoría confirmada, y *La pérdida honrosa*, que no parece suya.

Y los versos finales del fragmento (2831-2832) no carecen tampoco de correspondencia en Lope. La hemos encontrado en *Los trabajos de Jacob* (p. 262), puesta en boca de Dina, hija del patriarca, quien ante el sobresalto de este al enterarse de que su hijo José está vivo, advierte: «Dejalde, / que tan bien quitan la vida / placeres como pesares».

Y aquí damos por finalizado este muestreo por diferentes puntos de las tres jornadas, que pone de manifiesto la sintonía de *La francesa Laura* con el universo teatral y poético de Lope. La edición del texto permitirá en sus notas una mayor exhaustividad en la presentación de casos paralelos.

9. FINAL

El término de esta investigación —iniciada por instancias digitales, y respaldada con los análisis que la filología emprende cuando se enfrenta a problemas de atribución— será la publicación del texto de la obra. La existencia de un testimonio crítico único y las condiciones en que se ha conservado han hecho que la fijación del

32. Asimismo, hay un ocurrencia en uno de los autos de *El caballero de Gracia*, el conservado en un manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, del que no puede descartarse la autoría del Fénix (Crosas y Peña 2018).

texto no haya deparado muchas complicaciones. En su estudio introductorio consideraremos otros aspectos literarios y dramáticos, que, además de explicar la obra y situarla en su momento, darán mayor apoyo a lo que ha sido el objetivo principal de este ensayo: proponer la incorporación al repertorio de Lope de Vega de *La francesa Laura*.

La comedia ha permanecido de incógnito durante siglos, merced a su «pobre aliño indumentario» de manuscrito anónimo y tardío, poco adecuado para suscitar el interés de curiosos e investigadores. Han tenido que ser los fríos ojos digitales, inasequibles a las meras apariencias, los que han puesto ante nosotros la evidencia de que no es una obra huérfana más, sino que tiene genes más que suficientes para optar a ser tenida por hija de quien como ningún otro había promovido y practicado el arte nuevo de hacer comedias: el viejo Lope —todo apunta hacia él y hacia esa edad— a pocos años de poner fin a la carrera más prolífica de entre todos los grandes de la dramaturgia universal, condición que aún apuntalaría más un hallazgo como este. Sin ser una obra maestra, *La francesa Laura* tiene la calidad suficiente para mostrar el dominio de las tramas y las palabras que habría alcanzado en esa etapa final. Cada uno de sus versos llevaría detrás cientos de miles de versos previos, bastantes de los cuales en ella resuenan.

BIBLIOGRAFÍA

- ARJONA, J. Homero, «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and Their Bearing on the Authorship of Doubtful Comedias», *Hispanic Review*, XXIV 4 (1956), pp. 290-305.
- AZCUNE, Valentín, *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega: estudio y edición crítica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860; ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1969.
- CROSAS, Francisco, y Javier de la PEÑA, eds., *Dos autos sacramentales dedicados al Caballero de Gracia Mss. 16568 de la Biblioteca Nacional de España y mss. 23 de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Publications of eHumanista, Santa Barbara (CA), 2018.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Spanish Golden Age Prints 1.0», *Transkribus*, 2021a.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Spanish Golden Age Prints (Spelling Modernization) 1.0», *Transkribus*, 2021b.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Spanish Golden Age Manuscripts (Spelling Modernization) 1.0», *Transkribus*, 2021c.
- CUÉLLAR, Álvaro, *Propuestas de autoría y datación en el teatro de Lope de Vega a la luz de la Inteligencia Artificial*, tesis doctoral, Universidad de Kentucky (Theses and Dissertations-Hispanic Studies, 55), 2022, en línea <<https://doi.org/10.13023/etd.2022.428>>.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Cronología y estilometría: datación automática de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 97-130.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of One Hundred Undisputed Plays», en *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, coords. R. Hesselbach, J. Calvo Tello, U. Henny-Krahmer, C. Schöch, y D. Schlör, en prensa.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2022, en línea: <<http://etso.es/>>.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*, 2022, en línea: <<http://etso.es/texoro>>.

- EDER, Maciej, «Mind your corpus: Systematic errors in authorship attribution», *Literary and Linguistic Computing*, XXVIII 4 (2013), pp. 603-614.
- EDER, Maciej, Jan RYBICKI y Mike KESTEMONT, «Stylometry with R: a package for computational text analysis», *The R Journal*, VIII 1 (2016), pp. 107-121.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Índice de todas las comedias impresas hasta el año de 1716*, Biblioteca Nacional de Madrid, MSS/14706.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Ramón, ed., Lope de Vega, *Sonetos en comedias, autos y entremeses*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, en línea, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccc196>>. Consulta del 25 de agosto de 2022.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, CIII 4 (2019), pp. 493-510.
- GRANJA, Agustín de la, «Sin los pies en la cazuela: público femenino y ruptura de las normas en los corrales españoles de los siglos XVI y XVII», en *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, [Almería, 5 al 15 de marzo 1998], Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2001, pp. 177-186.
- Índice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos... Se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo*, Alfonso de Mora, Madrid, 1735.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, *El renacer del Fénix: Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido. Una nueva comedia de Lope de Vega*, Universidad de Valladolid-Olmedo Clásico, Valladolid-Olmedo, 2021.
- MORLEY, S. Griswold, «Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega», en *Estudios eruditos in memoriam de Bonilla y San Martín*, eds. L. Gil Fagoaga y G. Moldenauer, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, Madrid, 1927, pp. 525-544.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica*, versión española de M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MORLEY, S. Griswold, y Richard W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega: estudio de onomatología*, Castalia, Madrid, 1961.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass s. a. Tipográfica, Madrid, 1934.

- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus diacrónico del español (CORDE)*, en línea, <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>. Consulta del 30 de noviembre de 2022.
- RESTORI, Antonio, «Appunti teatrali spagnuoli», *Studi di Filologia Romanza* (Torino), VII (1899), pp. 403-445.
- ROCAMORA, José María, *Catálogo abreviado de los manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*, Imp. de Fortanet, Madrid, 1882.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y «El Poeta Sastre»*, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid, 1935.
- SIMÓN PALMER, Carmen, coord., *Teatro Español del Siglo de Oro. TESO*, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998, DVD.
- TIRSO DE MOLINA, *La mujer por fuerza*, ed. E. Garcés Molina, More than Books (Clásicos Hispánicos 47), e-book, en línea, <<http://www.ClasicosHispanicos.com>>. Consulta del 30 de noviembre de 2022.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, 2 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El abanillo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, vol. III, pp. 1-32.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Adonis y Venus*, eds. M. Blanco y F. Joannon, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. I, pp. 213-378.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Al pasar del arroyo*, eds. B. Zanusso y J.E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. I, pp. 651-802.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El alcalde mayor*, ed. J.E. López Martínez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. II, pp. 3-164.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amar como se ha de amar*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, vol. III, pp. 181-213.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amar, servir y esperar*, en *Obras de Lope de Vega publicadas*

- por la Real Academia Española (Nueva edición). *Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, vol. III, pp. 214-245.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amarilis*, ed. F.B. Pedraza, en *La vega del Parnaso*, dirs. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. II, pp. 637-767.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amigo por fuerza*, eds. G. Pontón y J.E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. II, pp. 923-1080.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La amistad pagada*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, vol. III, pp. 1397-1545.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amor con vista*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. F. Ruiz Morcuende, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. X, pp. 598-634.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amor enamorado*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1896, vol. VI, pp. 249-284.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amor secreto hasta celos*, ed. P. Marín Cepeda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. I, pp. 279-414.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El anzuelo de Fenisa*, ed. L. Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. I, pp. 163-304.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Arcadia*, ed. A.M. Porteiro Chouciño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 49-230.
- VEGA CARPIO, Lope de, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, vol. III, pp. 502-534.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1897, vol. VII, pp. 461-504.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Las Batuecas del duque de Alba*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1900, vol. XI, pp. 503-540.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las bizarrías de Belisa*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. J. García Soriano, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1929, vol. XI, pp. 439-471.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El blasón de los Chaves de Villalba*, ed. J.J. Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. III, pp. 1187-1361.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La boba para los otros, y discreta para sí*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, XI, ed. J. García Soriano, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1929, pp. 472-507.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La burgalesa de Lerma*, ed. R. Alviti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. III, pp. 1509-1661.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero del milagro*, eds. S. Restrepo y R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. II, pp. 971-1153.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La campana de Aragón*, ed. D. Símini, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. II, pp. 303-466.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El capellán de la Virgen*, ed. A. Madroñal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. I, pp. 1071-1218.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Carlos V en Francia*, ed. L. Capique, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. I, pp. 825-1026.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. F.B. Pedraza, Octaedro, Barcelona, 1999.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. J.E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coords. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, vol. II, pp. 1023-1174.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Con su pan se lo coma*, ed. D. Crivellari, en *Comedias de Lope*

- de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. I, pp. 69-228.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Contra valor no hay desdicha*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, VI, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1896, pp. 285-316.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La corona merecida*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1898, vol. VIII, pp. 561-602.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La cortesía de España*, ed. E. Di Pinto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. I, pp. 491-648.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las cuentas del Gran Capitán*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1900, vol. XI, pp. 381-420.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Del mal lo menos*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, vol. IV, pp. 441-476.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El desconfiado*, ed. J.J. Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 713-842.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El desposorio encubierto*, ed. C. Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. II, pp. 755-906.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El desprecio agradecido*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, vol. XII, pp. 1-32.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La difunta pleiteada*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, vol. IV, pp. 543-582.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La discreta venganza*, ed. J.E. Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de Lope de Vega*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1857, vol. III, pp. 303-324.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Don Lope de Cardona*, ed. E. Fosalba Vela, en *Comedias de*

- Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. I, pp. 361-484.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. J. González-Barrera, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. I, pp. 165-302.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos*, ed. F.B. Pedraza, en *La vega del Parnaso*, dirs. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. I, pp. 325-333.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Estefanía la desdichada*, ed. V. Romero, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, vol. II, 2013, pp. 627-827.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El favor agradecido*, ed. R. Orellana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. I, pp. 875-1034.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La fe rompida*, ed. R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. III, pp. 1351-1491.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Felicio, égloga piscatoria*, ed. C. Giafreda, en *La vega del Parnaso*, dirs. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. III, pp. 349-384.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Felisarda*, ed. F. d'Artois, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. II, pp. 445-580.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Filis. Égloga*, ed. C. Giafreda, en *La vega del Parnaso*, dirs. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. III, pp. 7-39.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, ed. L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, vol. II, 2013, pp. 155-336.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La fortuna merecida*, ed. A.I. Sánchez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 611-790.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, ed. A.M. Lievens, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. II, pp. 291-442.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Guardar y guardarse*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos-Sucesores de Rivadeneyra*, Madrid, 1930, vol. XII, pp. 206-238.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El halcón de Federico*, ed. E. Maggi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 233-390.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosa Alfreda*, ed. M.A. Giovannini, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. II, pp. 929-1046.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosura aborrecida*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. II, pp. 835-966.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El hidalgo Bencerraje*, ed. I. Resta, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. II, pp. 787-952.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El hombre por su palabra*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1928, vol. VI, pp. 354-388.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La imperial de Otón*, ed. E. Blanco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. III, pp. 1131-1251.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La inocente Laura*, ed. A. García-Reidy, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. II, pp. 583-733.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Juan de Dios y Antón Martín*, ed. G. Mazzocchi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. III, pp. 1363-1508.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El juez en su causa*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotare-

- lo, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1928, vol. VI, pp. 648-685.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Laura perseguida*, ed. S. Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. I, pp. 37-167.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo cierto por lo dudoso*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, vol. IX, pp. 365-404.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo que ha de ser*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, vol. XII, pp. 377-408
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo que hay que fiar del mundo*, eds. J.E. Laplana Gil y L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. II, pp. 337-484.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. C. Peña López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. II, pp. 165-328.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La locura por la honra*, ed. F. d'Artois, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 177-320.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La madre de la mejor*, ed. E. Canonica, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. I, pp. 515-646.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La malcasada*, ed. J.J. Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. I, pp. 85-238.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El más galán portugués, Duque de Berganza*, ed. C. Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. I, pp. 429-568.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. T. Ferrer Valls, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 321-458.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El mejor alcalde el rey*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1898, vol. VIII, pp. 295-328.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Los melindres de Belisa*, ed. J. León, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. III, pp. 1467-1600.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Mirad a quién alabáis*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. I, pp. 535-676.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La mocedad de Roldán*, ed. C. Peraita, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, Gredos, Barcelona, 2020, vol. II, pp. 671-824.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El molino*, ed. P. Campana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, vol. III, pp. 1547-1686.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Muertos vivos*, eds. L. Gentilli y T. Pucciarelli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. I, pp. 645-822.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las mujeres sin hombres*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1896, vol. VI, pp. 33-70.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La necedad del discreto*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, vol. VIII, pp. 32-66.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La noche de San Juan*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, vol. VIII, pp. 133-166.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902, vol. XIII, pp. 35-74.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Nunca mucho costó poco*, en V. Azcune, *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega (Estudio y edición crítica)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007, pp. 354-506.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras son amores*, ed. C. Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 611-758.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La ocasión perdida*, ed. E. Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, vol. I, pp. 245-395.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La octava maravilla*, eds. R. Valdés y M. Nogués, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. II, pp. 891-1041.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los palacios de Galiana*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902, vol. XIII, pp. 159-202.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, ed. P. Casariego Castiñeira, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. I, pp. 743-912.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los peligros de la ausencia*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 170-204.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 53-262.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perseguido*, eds. S. Iriso Ariz y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, vol. I, pp. 255-458.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El piadoso veneciano*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1913, vol. XV, pp. 531-566.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La piedad ejecutada*, ed. I. García Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. II, pp. 1-156.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pira sacra en la muerte del excelentísimo señor don Gonzalo Fernández de Córdoba*, eds. P. Conde Parrado y J. García Rodríguez, en *La vega del Parnaso*, dirs. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. III, pp. 553-594.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pobreza no es vileza*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. XII, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, pp. 477-518.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Las pobrezas de Reinaldos*, ed. T. Barjau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. I, pp. 327-456.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El poder vencido y amor premiado*, ed. J. Checa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. III, pp. 1663-1788.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Por la puente, Juana*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 247-274.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los porceles de Murcia*, ed. F. Lobera Serrano, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. II, pp. 705-834.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los prados de León*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. I, pp. 381-532.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El premio de la hermosura*, eds. F. d'Artois y H. Ruiz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. I, pp. 55-210.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La primera información*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, vol. IX, pp. 595-630.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El príncipe perfecto, primera parte*, ed. J. Farré, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Barcelona, 2012, vol. I, pp. 919-1074.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El príncipe perfecto, segunda parte*, ed. E. Blanco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. I, pp. 65-205.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los ingenios*, ed. J. Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. I, pp. 39-164.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Querer la propia desdicha*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 435-468.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Quien ama no haga fieros*, ed. P. Ruiz Pérez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. II, pp. 467-614.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Quien más no puede*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. I, pp. 234-418.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, ed. E. Wright, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 467-610.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El remedio en la desdicha*, ed. R. Ippolito, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 393-536.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La resistencia honrada y condesa Matilde*, ed. M.M. García-Bermejo Giner, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, vol. II, pp. 697-837.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El robo de Dina*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893, vol. III, pp. 199-234.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Roma abrasada*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1896, vol. VI, pp. 403-416.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El saber puede dañar*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 505-538.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Santiago el verde*, ed. F. Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. II, pp. 331-566.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La selva sin amor*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895, vol. V, pp. 751-762.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, eds. M. Morrás y X. Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. II, pp. 1043-1180.

- VEGA CARPIO, Lope de, *La serrana de Tormes*, ed. E. Maggi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. II, pp. 135-288.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Servir a buenos*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 581-613.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. J.E. Laplana, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 759-918.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El soldado amante*, ed. G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. I, pp. 421-642.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los Tellos de Meneses*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1897, vol. VII, pp. 291-319.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los trabajos de Jacob*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893, vol. III, pp. 235-264.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los tres diamantes*, ed. M.I. Toro Pascua, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, vol. III, pp. 1401-1558.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El valiente Céspedes*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1901, vol. XII, pp. 187-230.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El valor de las mujeres*, ed. J. Vélez Sainz, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XVIII*, coords. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. II, pp. 795-970.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El vaquero de Moraña*, ed. S. Eiroa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. III, pp. 1253-1386.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La varona castellana*, eds. G. Pontón y G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. III, pp. 1155-1292.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. J.J. Rodríguez Rodríguez, en *Comedias*

- de Lope de Vega. Parte XIX*, coords. A. García-Reidy y F. Plata, Gredos, Madrid, 2020, vol. II, pp. 515-570.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, ed. E. Cotarelo, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1930, vol. XIII, pp. 614-646.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La ventura sin buscalla*, ed. D. Crivellari, en *Comedias de Lope de Vega, Parte XX*, coords. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Gredos, Barcelona, 2021, vol. I, pp. 837-992.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El verdadero amante*, ed. M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895, vol. V, pp. 585-622.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El villano, en su rincón*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. I, pp. 67-199.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, ed. J.E. Hartzzenbusch, en *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Imprenta de Hernando y compañía, Madrid, 1901, vol. IV, pp. 211-232.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Viuda, casada y doncella*, eds. R.S. Feit y D. McGrady, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, vol. III, pp. 1097-1240.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Presencias de Europa en el teatro español del siglo XVII», en *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2012, pp. 33-52.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 3 (2021), pp. 91-108.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 469-544.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto*, ed. A.G. de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, 1950.