

VERSIONES ROMANAS DE TRES TEXTOS DE LOPE*

PATRIZIA BOTTA (Università di Roma La Sapienza)

AVIVA GARRIBBA (LUMSA, Roma)

MASSIMO MARINI (Università di Roma La Sapienza)

DEBORA VACCARI (Università di Roma La Sapienza)

CITA RECOMENDADA: Patrizia Botta, Aviva Garribba, Massimo Marini y Debora Vaccari, «Versiones romanas de tres textos de Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019), pp. 143-189.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevga.309>>

Fecha de recepción: 1 de julio de 2018 / Fecha de aceptación: 2 de agosto de 2018

RESUMEN

Se dan a conocer tres versiones de textos de Lope en dos cancioneros españoles copiados en Roma a principios del siglo XVII. Son testimonios poco conocidos, ambos guardados en el fondo Corsini de la Accademia dei Lincei de Roma: el Ms. Corsini 625, que es musical (textos 1 y 2), y el Ms. Corsini 970 (texto 3). Los poemas lopescos que nos transmiten son: 1) «Esto que me abrasa el pecho» (cinco estrofas de nueve versos que constituyen el canto de Olimpio en el Libro III de la *Arcadia* de 1598); 2) «En esta larga ausencia» (cuatro estrofas de seis versos que constan en otras fuentes musicales); 3) «Aquel sangriento paño descogiendo» (tres octavas de endecasílabos pertenecientes a la comedia *El bastardo Mudarra*, de 1612, que terminan todas con el eco del verso de Garcilaso, «Ay dulces prendas por mi mal halladas»). Se editan las tres versiones romanas y se estudia el texto que nos transmiten.

PALABRAS CLAVE: tres textos de Lope; tradición textual; difusión en Italia; Roma; Accademia dei Lincei, fondo Corsini.

ABSTRACT

Three versions of texts of Lope in two Spanish *Cancioneros* copied in Rome at the beginning of the seventeenth century are presented. They are little-known witnesses, both kept in the Corsini collection of the Accademia dei Lincei in Rome: Ms. Corsini 625, which is musical (texts 1 and 2), and Ms. Corsini 970 (text 3). The poems by Lope that these Mss. transmit are: 1) «Esto que me abrasa el pecho» (five stanzas of nine lines which constitute the song of Olimpio in Book III of the *Arcadia* of 1598); 2) «En esta larga ausencia» (four stanzas of six lines which are recorded in other musical

* La autoría de este trabajo se distribuye así: el apartado 0) es de Patrizia Botta, los apartados 1) y 2) de Debora Vaccari, el 3a) de Aviva Garribba y el 3b) de Massimo Marini.

sources); 3) «Aquel sangriento paño descogiendo» (three octaves of *endecasílabos* extracted from the *tragicomedia El bastardo Mudarra* of 1612, referring to the famous line by Garcilaso, *Ay dulces prendas por mi mal halladas*). The three Roman versions are edited and their text is studied.

KEYWORDS: three texts by Lope de Vega; textual tradition; Italy; Rome; Accademia dei Lincei, Corsini collection.

0. PRESENTACIÓN

En estas páginas damos a conocer tres versiones de textos de Lope de Vega recogidas en Italia, en dos cancioneros españoles que se recopilaron en Roma a principios del siglo XVII. Se trata de dos manuscritos guardados en el fondo Corsini de la Accademia dei Lincei que forman parte de un grupo de cuatro cancioneros españoles conservados en Roma que estudiamos en el marco de un proyecto financiado (PRIN 2012).

El primero es el Ms. Corsini 625 (44.A.16), un cancionero musical recopilado entre fines del XVI y principios del XVII por un guitarrista español que trabajaba en la corte del príncipe Michele Peretti, en Roma, y que reúne una treintena de poemas españoles muy famosos pertenecientes a la veta tradicional y muy de moda en la Roma de esos años (si se considera que también se copian en otros manuscritos coetáneos de ambientación romana). Los poemas de este cancionero son todos anónimos y en su mayoría de tipo tradicional, pero no faltan los textos de autor, como los dos que aquí se editan, que son de Lope, o como otro que es una letrilla de Quevedo.¹ Los dos poemas de Lope que se recogen son el número 1) «Esto que me abrasa el pecho» (cinco estrofas de nueve versos que constituyen la «Canción de Olimpio a Belisarda» en el Libro III de la *Arcadia* de 1598), y el número 2) «En esta larga ausencia» (cuatro estrofas de seis versos que también constan en otras fuentes musicales).

El segundo es el Ms. Corsini 970 (44.A.21), un cancionero mucho más extenso, que recoge unos 140 textos en su mayoría de métrica italiana, pero también con muestras de la veta tradicional.² En cuanto a su génesis, este cancionero se va formando en Roma entre fines del XVI y principios del XVII en las tertulias promovidas por mecenas como los cardenales Ascanio Colonna y Scipione Gonzaga, o como Pom-

1. Remito a dos trabajos míos (Botta 2015 y en prensa), descriptivos del cancionero y de la bibliografía anterior. De este Ms. Corsini 625 tenemos en marcha la edición, en la que colaboran ocho especialistas: cuatro hispanistas (quienes firmamos el presente artículo), un musicólogo (Francesco Zimei), una paleógrafa y una codicóloga (Francesca Santoni y Cristina Mantegna) y una historiadora (Isabella Iannuzzi). La publicación está prevista para 2019.

2. La edición de todo el cancionero la lleva a cabo Massimo Marini con una colega de la Universidad de Burgos, Patricia Marín Cepeda (quien por su parte ya dedicó varios trabajos al asunto). Remito al artículo de Marini [2015] que también indica la bibliografía anterior.

ponio Torelli y otros nobles vinculados con los intereses de la monarquía hispana. Entre los poetas más famosos recogidos (fray Luis de León, fray Melchor de la Serna, Pedro de Padilla, Pedro Liñán de Riaza) también consta Lope de Vega (número 3), del cual se copian tres octavas de una pieza teatral de 1612 (*El bastardo Mudarra* —del ciclo de los Infantes de Lara—). El *incipit* es «Aquel sangriento paño des-cogiendo», y las tres octavas terminan todas con el eco del primer verso de un soneto famoso de Garcilaso, «Ay dulces prendas por mi mal halladas». ³ La queja garcilasiana en este caso es contrahecha y aplicada al lamento tras reconocer las siete cabezas cortadas de los infantes por parte del padre, Gonzalo Bustos (o Gustioz), mientras dialoga con Almanzor.

De los tres textos de Lope damos el facsímil del original ⁴ y la edición según la *lectio* de los dos Mss. romanos, mientras que en el aparato consignamos las variantes que constan en otros testimonios de la tradición. El examen de las variantes pone de manifiesto que las tres copias romanas guardan versiones a veces arcaicas y nada desechables. Estas copias romanas nos muestran un Lope de Vega exportado a principios del siglo XVII y acogido en fuentes líricas y cancioneriles antológicas (en un caso, musical) copiladas en una Italia totalmente hispanófila y embebida de cultura ibérica, por sus intensas relaciones políticas con la monarquía española, como ocurre en Roma. Fuentes líricas, además, como punto de llegada de estos textos lo-pescos aun cuando se trata de fragmentos dramáticos (número 3) que no conocieron otro cauce de difusión a no ser el teatral, y que representan por tanto un caso muy interesante de trasvase de un soporte al otro. Y fuentes antológicas, además, aun cuando se trata de un canto extraído de un marco narrativo mayor como el prosímetro de la *Arcadia* (número 1). O sea que, de los tres poemas, dos son fragmentos sueltos que a los Mss. romanos llegan entresacados de sendas obras unitarias, la una, novela pastoril en prosa y verso (*Arcadia*) y la otra, teatral (*El bastardo Mudarra*): fragmentos quizás ya tan famosos de por sí que por eso mismo pasaron a emanciparse del propio molde originario y a vivir una existencia “suelta”, y precisamente como textos “seltos” llegan a Roma.

3. Como se sabe, el conocido verso de Garcilaso empieza por la exclamación «Oh», pero a lo largo de estas páginas lo citaremos con «Ay» inicial por ser esta la lección que viene en nuestro manuscrito, funcional al contexto funerario del *planctus*.

4. Agradecemos a la Biblioteca Corsiniana de la Accademia dei Lincei de Roma el concedernos el permiso de reproducción de los folios con los textos lo-pescos.

En cuanto a los criterios de edición de los tres textos, regularizamos (sin advertir) en algunos casos.⁵ No procedimos a desarrollar abreviaciones para el Ms. Corsini 625 porque el testimonio no las usa, pero sí, y sin advertir, para el Ms. Corsini 970.⁶ Redujimos a *r*- simple la doble *rr*- inicial.⁷ Incorporamos *h*- si no la había⁸ y el grupo *-gn-* en caso de grafía *-ñ-*.⁹ También incorporamos la tilde en *-ñ-* cuando no la había, quizás por italianismo¹⁰ y la *-ç-* con cedilla si faltaba.¹¹ Preferimos conservar todas las demás alternancias indicadoras de sonidos antiguos.¹² Corregimos la forma italiana de la preposición *in* por la española *en*, advirtiéndolo en nota.¹³ También conservamos las grafías *qua*-¹⁴ y las formas cultas o arcaicas.¹⁵

Para el Ms. Corsini 625 omitimos las letras indicadoras de acordes musicales que vienen en la interlínea de la primera estrofa, por no ser esta una edición musical sino poética (pero mantuvimos dichas letras musicales en el caso de las sub-rúbricas, por formar sintagma con el texto del epígrafe). También omitimos las repeticiones textuales debidas al canto (advirtiéndolo en el aparato). En el caso del Ms. Corsini 970 incorporamos la cita del verso de Garcilaso en cursiva y sangrada al final de cada copla. En la edición de los tres textos, los sangrados franceses de los primeros versos de estrofas o hemiestrofas reproducen los de los manuscritos.

La numeración es por versos. Las rúbricas las marcamos en negrita. Conservamos las mayúsculas iniciales de las hemiestrofas (para el Ms. Corsini 625 las editamos en negrita para indicar la tinta roja del original). Entre corchetes añadimos intervenciones de tipo ecdótico, como correcciones de los pocos errores de copia de los que también se advierte en el aparato ([*suelo*] en lugar de *cielo*, rima repetida por error de copia), o bien indicamos entre angulares < > alguna porción de texto que hay que suprimir, por ser un malentendido paleográfico del copista italiano (*la fee <he> de Christo*).

5. Como alternancias de *s/f, u/v, y/i/j*; puntuación; mayúsculas; acentos; separación y unión de palabras acudiendo al apóstrofo si necesario (*qu'es, d'estos, d'estas, qu'en, qu'el*).

6. Por ejemplo en *q'* por *qu*.

7. En *rrabioso, Rio, Revolviendo*.

8. En *oh<o, historia<ystoria, habrá<abra*.

9. En *yndiño / indiño*.

10. En *pano, tenidas, danos, nino*.

11. En *cabeca*.

12. En *b/v, ç/c/z/sç, s/ss, x/j/g, f/h*.

13. En *qu'in eterno*.

14. En *quanto, qual*.

15. Como *Christo* o *fee*.

También registramos las lecturas distintas de otros testimonios (desechando las gráficas y fonéticas), precedidas por las siglas de los mismos. El aparato de variantes es positivo.

Damos a continuación la edición y el estudio de los tres textos lopescos que se copiaron en los dos Mss. romanos.

1. «ESTO QUE ME ABRASA EL PECHO»

«Esto que me abrasa el pecho» es el segundo poema copiado en el Ms. Corsini 625, donde ocupa los ff. 3r-4r. No aparece ninguna indicación de la autoría; sin embargo, hemos podido identificarlo como de Lope. De hecho, se trata de la «Canción de Olimpio a Belisarda» que se encuentra en el Libro III de la *Arcadia. Prosas y versos*, la exitosa novela pastoril compuesta por el Fénix entre 1592 y 1595 y publicada en 1598.¹⁶

Desde el punto de vista formal, el texto es una canción en cinco estrofas de nueve versos cada una, con un total de 45 versos, todos octosílabos salvo el séptimo de cada estrofa, que es un tetrasílabo, y por lo tanto un pie quebrado. En cuanto al esquema métrico, la estrofa está compuesta por una redondilla y una quintilla (8a 8b 8b 8a 8c 8d 4d 8c 8d), lo que viene a ser una novena de arte menor, una clase de copla mixta en boga en la poesía de cancionero de la segunda mitad del siglo xv (Navarro Tomás 1974:132-133).

Tratándose de un cancionero musical, la rúbrica que encabeza los versos, escrita en rojo (cfr. *infra* la reproducción), nos informa de que hay que cantarlos a ritmo de «Pasacalle». Esta indicación viene precedida por el posesivo «Su», y la siguen cuatro letras, «ABCA», que se corresponden con los distintos acordes de la guitarra española y nos informan de que se trata de un pasacalle en sol mayor. Como recuerda en un reciente artículo Francesco Zimei, musicólogo miembro del proyecto, «la notación de todo el Cancionero Corsiniano se limita a la presencia, encima de los versos, de letras del alfabeto para tocar la guitarra “a la española”, según una costumbre muy difundida en las fuentes italianas de lírica tradicional copiladas entre finales del siglo xvi y buena parte de la centuria siguiente» (Botta y

16. Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, Luis Sánchez-Juan de Montoya, Madrid, 1598. He consultado también la edición de Sánchez Jiménez [2012].

Zimei 2018:146). Por supuesto, se da por conocida la melodía de cada pieza necesaria para poderla cantar.

La canción que Olimpio entona para Belisarda según la versión del libro III de la *Arcadia* parte del manido tópico del fuego de amor para negarlo, ya que lo que quema en el corazón del pastor no es la pasión amorosa sino un «celoso dolor» (en el v. 3). Es por esto que a las quejas por el rechazo de la mujer amada y su fría dureza para con él se añade la exteriorización de la pena causada por el hecho de que ella ha elegido a otro hombre, «no el que más os ha querido / sino el que menos merece» (vv. 21-22). De hecho, la pastora Belisarda, protagonista de la novela, está enamorada de Anfriso, pero en el libro III decide darle celos jugando con los sentimientos del pobre Olimpio, para luego acabar casándose por despecho con otro, Salicio. Las dos estrofas presentan los juegos conceptuales y estilísticos típicos de la poesía cancioneril, como, por ejemplo, la figura etimológica, que en los vv. 35-36 de la *Arcadia* se duplica y se cruza con el quiasmo: «donde amo aborrecido / que donde aborrezco amado», o la paronomasia, combinada con el paralelismo y la antítesis en los dos últimos versos de la canción: «querer vos ser de mí amada / que de vos yo aborrecido» (vv. 44-45).

Si la *Arcadia* se convirtió pronto en un *best seller* —como atestiguan sus 18 ediciones en menos de 50 años—,¹⁷ la «Canción de Olimpio a Belisarda» fue muy conocida y tuvo que circular como texto independiente, tanto que José de Valdivieso decidió en 1612 volverla a lo divino e incluirla en la *Primera Parte* de su *Romancero espiritual*:¹⁸

REDONDILLAS AL SANTÍSIMO SACRAMENTO,
DE PIE QUEBRADO

Esto que me abrasa el pecho
no es posible que es, Señor,
sino un hechizo de amor
para enamorarme hecho;

17. Véase, por ejemplo, Profeti [2002:24-36] o la edición de Sánchez Jiménez [2012:727-744].

18. Cito de José de Valdivieso, *Romancero Espiritual*, pp. 47-48. La primera edición de la obra se publicó en 1612 en Toledo, por la viuda de Pedro Rodríguez, mientras que la segunda, ampliada, salió en 1648 en Madrid, de las prensas de María Quiñones. No modernizo la grafía.

5 pues por tan dulce sustento
 enamorado suspiro
 y me admiro,
 ¿cómo es Dios al pensamiento
 si pan con los ojos miro?

10 Aquesto a mi fe devéis
 ¡o pan de eternos despojos!,
 que, siendo pan a mis ojos,
 confiesso que a Dios sabéis;
 la vista sólo pan ve,
 15 que hasta allí su espada corta
 mas ¿qué importa,
 pues, sin antojos de fe,
 la vista más larga es corta?

 Quando en mí entráis, me parece
 20 que venís, Dios escondido,
 no al que más os ha querido
 sino al que menos merece;
 tras la obstinada porfía
 que entendí me condenara,
 25 ¡quién pensara
 que quien sin su Dios vivía,
 por vos, a ser Dios llegara!

 Yo me alegro, entre mil buenos,
 de ser de los combidados,
 30 pues son de vos más amados
 los que se tienen en menos;
 y, aunque por vos redimido,
 quedo, dulce enamorado,
 más pagado
 35 donde quedo a vos unido,
 que donde quedo comprado.

Unos años más tarde, en 1625, Alonso de Castillo Solórzano introduce los dos primeros versos de la canción de Lope en el poema satírico número 67 de su *Donai-*

res del Parnaso titulado «A la fuerza de Lucrecia referida por Julia, dueña de su casa, glosando principios de romances» (López Gutiérrez 2005:609-612), en el que cada quintilla termina con la cita de textos preexistentes, que, al contrario de lo que se anuncia en la rúbrica, no siempre son romances, como en nuestro caso. Así, la cuarta estrofa, en los vv. 19-20 se cierra con el arranque de la canción del Fénix:

Hecho el vientre un atambor,
 daba vueltas por el lecho,
 diciendo el rey comedor:
 «*Esto que me abrasa el pecho*
no es posible que es amor».

Ya en la segunda mitad del siglo XVII será Calderón quien cite los primeros cuatro versos de «*Esto que me abrasa el pecho*» en su comedia mitológica *Fieras afemina amor*, estrenada en 1670. Según reza el final de una acotación de la tercera jornada en el f. 33v,¹⁹ «*Solazado Hércules entre Hespérides y damas, y sobre rica alfombra al lado de Yole, en una almohada recostado gozaba absorto ambas delicias así en lo que vía como en lo que escuchaba cuando las damas, al mudo compás de sus labores, cantaban, no fuera del propósito, esta letra*», y sigue la primera redondilla de la canción de Olimpio, que luego los personajes pasan a glosar con cuatro estrofas de nueve versos octosílabos incorporando cada uno de los versos de la cabeza lopiana (según la modalidad típica del género de la glosa):

MÚSICA	<i>Esto que me abrasa el pecho</i> no es posible que sea amor sino un rabioso dolor del mal que el amor me ha hecho.
HÉRCULES	¡Qué bruto el tiempo viví, Yole, que viví y no amé! Mas, digo mal; que no fue vivir: durar solo sí. ¿Estas delicias en sí tenía Amor? ¡Qué mal he hecho

19. Cito de la *Quinta parte de las Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, por Antonio la Cavallería, Barcelona, 1677, ff. 5v-36v: f. 33v.

en tratarle con despecho!
 Mas, ¡qué mucho no sabía
 que tan dulcemente ardía...
 ELLA Y MÚSICA ... *esto que me abrasa el pecho!*
 YOLE No menos necia vivía
 quien, porque otro lo mandaba,
 ni aborrecía ni amaba,
 y cautelosa fingía
 que amaba y que aborrecía;
 y entre desdén y favor,
 ignorando lo mejor,
 decía: «Este afecto fingido,
 si es posible que sea olvido...
 ELLA Y MÚSICA ... *no es posible que sea amor*».
 HÉRCULES Tan anticipado fue
 tu raro prodigio en mí
 que te vi antes que te vi
 y amé sin saber que amé.
 Cómo fue, no sé; mas sé
 que, domeñado el furor,
 como dure tu favor,
 siempre en mi pecho amoroso
 será un halago piadoso...
 ÉL Y MÚSICA ... *si no un rabioso dolor.*
 HESPERIA La primera vez que vi
 a Hércules, y que me dio
 la vida aunque me obligó,
 como nunca presumí
 volverle a ver, no sentí
 lo que ahora; pues sospecho
 que, al verle cuán satisfecho
 ama engañado, no sé
 cómo el bien le pagaré...
 ELLA Y MÚSICA ...*del mal que el amor me ha hecho.*
 MÚSICA *Esto que me abrasa el pecho...*
 YOLE No cantéis; y pues rendido
 Hércules al sueño queda [...]

Es muy significativo el hecho de que en la comedia de Calderón los versos de la canción de la *Arcadia* se canten, lo que representa, quizá, un testimonio de su vida como texto autónomo y musical.

Señalo aquí de paso que en dos manuscritos conservados en Italia existe otra canción, anónima, cuyo íncipit presenta una variante con respecto al que acabamos de ver, a saber: «Esto que traigo en el pecho», y sigue con: «no puede ser sino amor»; el resto de los versos es diferente. La encontramos en los ff. 49r-50v del Ms. 3095 de la Biblioteca Riccardiana di Firenze y en otro códice que nuestro grupo está estudiando, el Ms. Ottoboniano 2882 de la Biblioteca Vaticana (ff. 34v-35v).²⁰ Además, señalo que los dos versos «Esto que traigo en el pecho / no es posible que es amor», muy parecidos a los de la «Canción de Olimpio», vuelven a aparecer en la tercera jornada de una comedia del propio Lope, *La buena guarda* (vv. 2193-2194).²¹ También en este caso los versos restantes son diferentes.

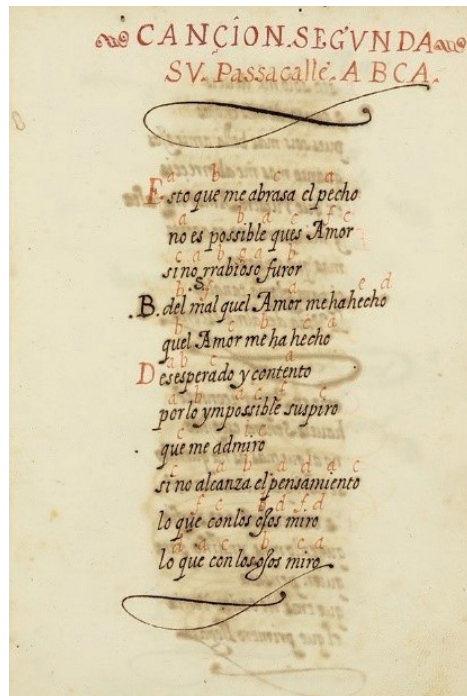
Por lo que atañe a la difusión italiana de la «Canción de Olimpio» como texto independiente y emancipado de la *Arcadia*, además del Ms. Corsini 625, hasta el momento he podido identificar otro cancionero que nos la transmite, a saber, el códice Magliabechiano VII-353 de la Biblioteca Nazionale di Firenze (f. 127v), recopilado entre 1604 y 1606 por Girolamo Da Sommaia durante su estancia en Salamanca.²²

Doy a continuación la reproducción de los folios del Ms. Corsini 625 que contienen la *Canción de Olimpio* seguida por mi propia edición del texto según dicho testimonio, indicando en aparato las variantes de la tradición:

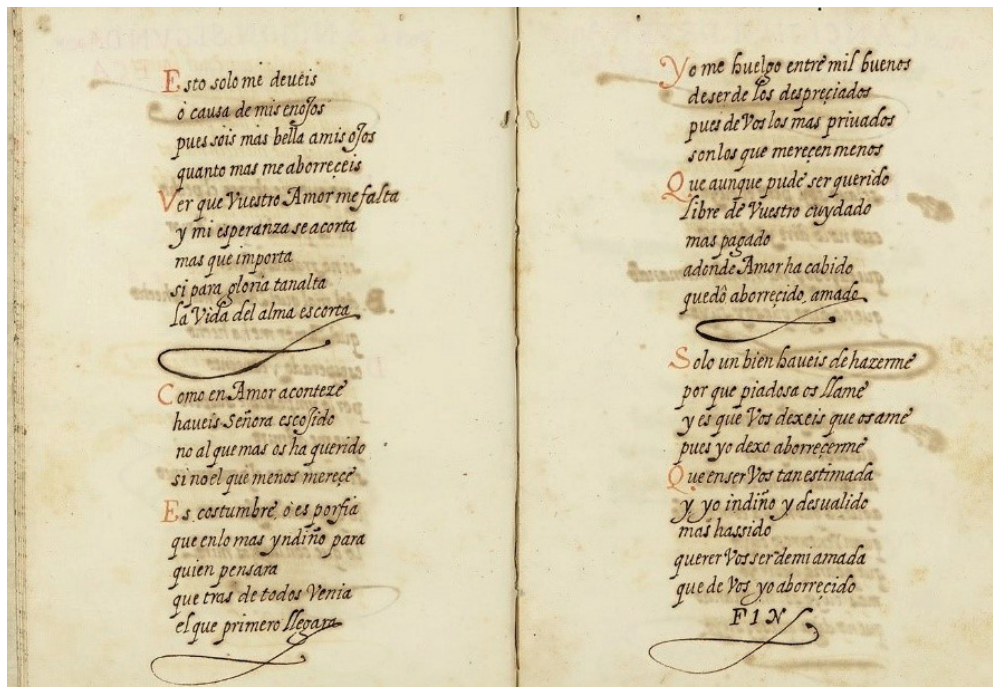
20. Véase Garribba [2015].

21. De la comedia *La buena guarda* ha sobrevivido el manuscrito autógrafo, firmado en Madrid a 16 de abril de 1610. Cito por la edición digital de *Obras de Lope de Vega, XII: comedias de vidas de santos, IV*, pp. 49-105.

22. Cfr. Cacho [2001:I, 42] y De Santis [2005-2006:206-207].



Ms. Corsini 625, f. 3r



Ms. Corsini 625, ff. 3v-4r

CANCIÓN SEGUNDA
SU PASSACALLE: ABCA

f. 3r

Esto que me abrasa el pecho
no es possible qu'es Amor,
sino rabioso furor
del mal qu'el Amor me ha hecho.

5 Desesperado y contento,
por lo impossible suspiro.
¿Qué me admiro
si no alcanza el pensamiento
lo que con los ojos miro?

10 Esto solo me devéis, f. 3v

¡oh causa de mis enojos!,
pues sois más bella a mis ojos
quanto más me aborreçéis.

15 Ver que vuestro amor me falta
y mi esperanza se acorta,
mas ¿qué importa
si para gloria tan alta
la vida del alma es corta?

20 Como en amor aconteze,
havéis, señora, escojido
no al que más os ha querido
sino el que menos mereçe.

Es costumbre o es porfía
que en lo más indigno para.
25 ¿Quién pensara
que tras de todos venía
el que primero llegara?

Yo me huelgo, entre mil buenos, f. 4r
de ser de los despreçiadados,
30 pues de vos los más privados
son los que mereçen menos.
Que aunque pude ser querido

libre de vuestro cuidado,
 más pagado
 35 adonde Amor ha cabido
 que do aborrecido amado.

Solo un bien havéis de hazerme
 por que piadosa os llame,
 y es que vos dexéis que os ame,
 40 pues yo dexo aborrecerme.
 Que en ser vos tan estimada
 y yo indigno y desvalido
 más ha sido
 querer vos ser de mí amada
 45 que de vos yo aborrecido.

FIN

APARATO DE VARIANTES

Siglas:

Manuscritos

- Cors.625* *Canzonette diverse in lingua spagnuola*, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ms. Corsini 625 (44.A.16), ff. 3r-4r
Magl Ms. Magliabechiano VII-353, Biblioteca Nazionale di Firenze, f. 127v

Impresos

- Arc* Lope de Vega, *Arcadia. Prosas y versos*, Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas, a costa de Hieronymo Aleu librero, 1602 (ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, sign. R/10479), ff. 149v-151v
Cald Pedro Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, en *Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, por Antonio la Cavalleria, 1677 (ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, sign. R/12589), f. 33v

- 2 es *Cors.625 Arc* : sea *Magl Cald*
 3 rabioso furor *Cors.625 Magl* : celoso dolor *Arc* : un rabioso dolor *Cald*
 4 Después de este verso en *Cors.625* se lee: «qu'el Amor me ha hecho», repetición parcial del propio v. 4.
 5-45 *om. Cald*
 6 imposible *Cors.625 Arc* : impusible *Magl*
 7 que *Cors.625 Arc* : y *Magl*
 9 Después de este verso en *Cors.625* se lee: «lo que con los ojos miro», repetición del propio v. 9.
 12 pues sois más bella *Cors.625*: que sois más bella *Magl* : que os quiero más que *Arc*
 13 quanto *Cors.625 Magl* : mientras *Arc*
 15 y mi esperanza se acorta *Cors.625* : mis esperanzas acorta *Magl Arc*
 17 si para gloria *Cors.625* : que para pena *Arc* : que para empresa *Magl*
 18 del alma *Cors.625 Arc* : más larga *Magl*

-
- 21 al *Cors.625* : el *Magl Arc*
 23 es costumbre *Cors.625* : o es costumbre *Magl Arc*
 26 tras *Cors.625 Magl* : atrás *Arc*
 venía *Cors.625 Arc* : sería *Magl*
 28 mil *Cors.625 Arc* : los *Magl*
 29 despreciados *Cors.625 Arc* : desgraciados *Magl*
 30 pues *Cors.625* : si *Magl Arc*
 32 pude *Cors.625 Magl* : puedo *Arc*
 33 libre *Cors.625* : vivo *Magl Arc*
 35 adonde amor ha cabido *Cors.625*: adonde amo aborrecido *Magl* : donde amo aborrecido *Arc*
 36 que do aborrecido amado *Cors.625* : y donde aborezco amado *Magl* : que donde aborrezco amado *Arc*
 38 por *Cors.625* : para *Magl Arc*
 39 vos *Cors.625 Arc* : me *Magl*
 40 yo dexo *Cors.625* : yo os dexo *Magl Arc*
 42 indigno y *Cors.625 Arc* : ser tan *Magl*
 43 ha *Magl Arc*: has *Cors.625*
 44 vos ser de mi *Cors.625 Arc* : ser de vos *Magl*
 45 aborrecido *Cors.625 Arc* : aborrecida *Magl*

En cuanto a las variantes, no son abundantes las *lectiones singulares* del Ms. Corsini 625, y en la mayoría de los casos empeoran el texto de la canción. Por ejemplo, en el caso del v. 15, la lección «y mi esperanza se acorta» dificulta la comprensión del verso anterior, «ver que vuestro amor me falta», ya que falta el predicado del infinitivo «ver» (y es mejor la variante concurrente «mis esperanzas acorta» del Ms. Magliabechiano y de la *Arcadia*). Igual ocurre en el v. 33, con la lección «libre», un adjetivo, en lugar de la *lectio* concurrente «vivo» del Ms. Magliabechiano y de la *Arcadia*, un verbo necesario en el contexto. Pero el caso más llamativo es sin duda el de los vv. 35-36, en los que en la versión del Ms. Corsini 625 se pierde el refinado juego lingüístico original: de hecho, si a lo largo de los versos anteriores Lope desarrolla su discurso oponiendo *amar* (o su variante *querer*) a *aborrecer*, las lecciones «Amor» y «cabido» del v. 35 del cancionero romano rompen la construcción paralelística y la figura etimológica de los dos versos presentes en la *Arcadia* («donde amo aborrecido» / «donde aborrezco amado»). Una interpretación, esta, confirmada por los últimos dos versos del poema, donde el juego se duplica: «vos [...] de mí amada» / «de vos yo aborrecido» (vv. 44-45). En cambio, las variantes de los vv. 35 y 36 del Ms. Magliabechiano («y donde aborezco amado» / «adonde amo aborrecido») son mejores con respecto a la *lectio* del Ms. Corsini 625 y más cercanas a las de la *Arcadia*, que en este caso representa claramente la última voluntad del autor. Por lo menos en un verso, el núm. 43, nos encontramos con un error manifiesto del Ms. Corsini 625, ya que la segunda

persona del verbo copulativo «has sido» no concuerda con el sujeto, a saber, la oración sustantiva del v. 44, «querer vos ser de mí amada», primer término de la comparación de superioridad con el v. 45, «que de vos yo aborrecido». Por otra parte, en el v. 17 estamos ante una difracción: la variante «gloria» del Ms. Corsini 625 frente a «pena» de la *Arcadia* y «empresa» del manuscrito florentino. Examinando el aparato, por lo tanto, parece bastante clara la oposición entre los dos testimonios italianos, por un lado el Ms. Corsini 625 —que generalmente coincide con la *Arcadia*— y el Ms. Magliabechiano por el otro, presentando a menudo lecciones diferentes y equipolentes en los mismos *loci critici* (por ejemplo, en el v. 29: «despreñados» del Ms. Corsini 625 y de la *Arcadia* frente a «desgraciados» del cancionero florentino). Por tanto, los dos Mss. italianos parecen pertenecer a dos ramas distintas de la tradición.

2. «EN ESTA LARGA AUSENCIA»

El segundo texto atribuido a Lope y transmitido, también anónimo, por el Ms. Corsini 625 es la canción cuyo íncipit reza «En esta larga ausencia».²³ Como indica la rúbrica en rojo (cfr. *infra* la reproducción), se trata del texto número 19 del cancionero, donde ocupa los ff. 27v-28v, y, al igual que en el caso anterior, hay que cantarlo a ritmo de pasacalle, pero esta vez con un acompañamiento de guitarra que comienza con los acordes «OLCO» en sol menor. Desde el punto de vista métrico, estamos delante de una canción alirada, compuesta por 4 sextetos-lira que presentan el esquema métrico: 7a 11B 7a 11B 7c 11C, con un total de 24 versos (Navarro Tomás 1974:353).

El tema de la canción es el amor ausente, y el yo poético construye su discurso a partir de la metáfora del sol, la noche y el alba: el sol es el alma del poeta que de noche vive triste por la ausencia de la luz y espera el alba, a saber, la amada, el anuncio de un nuevo día. Según Lorenzo Rubio González [1980:46-54], Lope compuso «En esta larga ausencia» durante su estancia en Alba de Tormes, circunstancia a la que se referiría claramente con la mención del río Tormes en el v. 15, así como la

23. El NIPEM, el *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada* (Lambea 2012:162) cita varias fuentes para «En esta larga ausencia»: Anglés y Subirá [1946:I, 261]; Bal [1935:37-38]; Etzion [1988:93]; Gotor [1989:I, 254]; Querol Gavaldá [1956:66]; Querol Gavaldá [1987:II, 19-21]; Querol Gavaldá [1989:60-61].

del alba en el v. 22 pero sobre todo en el v. 8, donde habla de «dos albas», y si una es la alborada, la otra es una alusión a su protector, el duque de Alba. Más precisamente, en opinión del estudioso, la redacción se remontaría a los últimos días de su permanencia en la ciudad, ya a comienzos de 1595. A Alba de Tormes Lope había llegado tres años antes, en 1592, siguiendo a su mecenas de entonces, don Antonio Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba, para el que trabajaba como secretario particular. No hay que olvidar, además, que en ese momento de su vida, el Fénix estaba cumpliendo la condena a ocho años de destierro de la corte y del reino de Castilla.

Gracias a otra versión anónima del poema contenida en el *Libro de Bautizados de la Parroquia de San Andrés* de Villalón de Campos, en la provincia de Valladolid,²⁴ que nos transmite cinco y no cuatro estrofas, como ocurre en todos los demás testimonios —y sobre esto volveré más adelante—, ha sido posible identificar a la destinataria de los versos, ya que Lope, en esta estrofa añadida única, invoca a una «bella Lisarda»:

Aquí, vella Lisarda,
de la muerte no más estoy que exoso;
que para verme guarda
a ese pastor que goças invidioso;
que pienso que los cielos,
mirando el bien que goca [*sic*], tendrán celos.²⁵

Según Rubio González, el Fénix se está refiriendo a Isabel de Urbina, su primera esposa, con la que se había casado por poderes en 1588 y que murió de parto en Alba en el otoño de 1594 (como precisó Goyri de Menéndez Pidal:1949). Para ella Lope había acuñado el seudónimo poético de Belisa, anagrama de Isabel. Por otra parte, el nombre de Lisarda, citado en la quinta estrofa que nos transmite únicamente el Ms. Villalón, nos trae inevitablemente a la memoria el de la protagonista de la *Arcadia*, Belisarda, mencionada precisamente en el poema anterior ya comentado. En «En esta larga ausencia», pues, se vislumbra, en palabras de Rubio González «el tono dolorido del poeta, el ambiente tenebroso, la repetida presencia de la muerte, la soledad en que se encuentra, la falta de consuelo que padece» (Rubio

24. El descubrimiento y la edición del manuscrito se deben a Rubio González [1980].

25. Transcribo de Rubio González [1980:49, 52 y 63].

González 1980:47), causados por la muerte de su esposa Isabel de Urbina. Por otro lado, la canción refleja asimismo el clima poético pastoril que se encuentra en la *Arcadia* que, lo recordamos aquí, se gestó también en esos mismos años transcurridos en Alba de Tormes y cuyo «argumento traspone al mundo ideal de la poesía las vicisitudes de la accidentada boda del duque» (Pedraza Jiménez 2009:101).

Por lo que concierne a la difusión de la canción, el propio Lope cita el íncipit en la primera jornada de una comedia suya, *La villana de Getafe*, fechada entre 1610 y 1614, aludiendo justamente a su popularidad como pieza musical:

*Salga Martínez, estudiante, de camino, con sotanilla;
doña Beatriz; y él venga templando una guitarra.*

MARTÍNEZ ¡Por mi vida, que canta como un ángel!
DOÑA BEATRIZ ¿Búrlase de la voz?
MARTÍNEZ Fuera yo necio.
 Díganos, por su vida, un tonecillo.
DOÑA BEATRIZ ¿Sabe, por dicha, «En esta larga ausencia»?
MARTÍNEZ ¿Quién no sabe ese tono en todo el mundo?
 (*Canta*) «En esta larga ausencia»...²⁶

Asimismo, alude a la canción Quevedo en el entremés *Bárbara*, escrito en prosa y anterior a 1618-1620:

HARTACHO Huélgome que no tiene vdm. más qué decir, que hasta enterarme, puede muy bien decir. Que pues hallo tan filósopha a vdm, señora Bárbara, *en esta larga ausencia donde beo mi desengaño y su mentira...*
BÁRBARA *Acaba mi paciencia el ver en mi juventud tan triste historia como es ganar la vida y quedar tú contento y yo perdida.*
HARTACHO Ta, ta, ta. Y qué poeta se a echo vmd. También no e visto mes de ausencia más bien empleado. Ansí lo vbiera sido como de eloquencia.²⁷

26. Cito por la edición digital de Lope de Vega, *La villana de Getafe*, vv. 645-650.

27. Cito por Asensio [1971:339-340].

La tradición textual de «En esta larga ausencia» es muy interesante, ya que nos encontramos con varios testimonios manuscritos tanto en España como en Italia, y dos de ellos, además del Ms. Corsini 625 que indica los acordes, nos transmiten la partitura musical. Empecemos por los testimonios conservados en España:

1) el así llamado *Romancero de Barcelona*, a saber, el Ms. 125 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, que, en el f. 47, recoge, sin indicar su paternidad, las cuatro estrofas más conocidas del texto de la canción con la rúbrica *Otras sextillas*;²⁸

2) el así llamado Manuscrito de Villalón, es decir el mencionado *Libro de Bautizados de la Parroquia de San Andrés* de Villalón de Campos, recopilado probablemente antes de 1600, donde, en el f. 45, se transcriben 5 estrofas (30 versos) de la canción sin indicar la paternidad; de ellas una, la cuarta, aparece solo en este testimonio (Rubio González 1980);

3) más tarde, se incluye la versión de cuatro estrofas en el tomo X del *Parnaso español*, una colección facticia que reúne papeles poéticos de mediados del siglo XVII y que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura Ms. 3920. La canción se halla en los ff. 161v-162r, y viene precedida por una rúbrica que reza: «Liras / al desengaño y sentimiento de un a / ficionado que amaba mucho y veía / poco a quien amaba. Autor / el Gran Garcilaso de la Vega Príncipe / de los Poetas Españoles [margen izquierdo]: Son estremadas y / fueron muy celebradas en / su t[iem]po, y por eso qui / se ponerlas aquí». Por lo tanto, en este manuscrito «En esta larga ausencia» se atribuye erróneamente a Garcilaso de la Vega, en lugar de a Lope;

4) solo el íncipit junto con la partitura completa se incluye en el manuscrito musical de la Biblioteca Nacional de España con signatura Ms. 1370, titulado *Romances y letras a tres voces*, donde es el número 40 (en la p. 36);²⁹

5) finalmente, el único testimonio español impreso que he conseguido localizar hasta ahora es la Segunda Parte del *Romancero general* de 1605, donde, en los ff. 215v-216r, bajo el rótulo de «Canción», aparecen tres estrofas, a saber, la segunda, la tercera y la cuarta de la versión de cuatro.³⁰

28. Una edición parcial del *Romancero de Barcelona* fue llevada a cabo por R. Foulché-Delbosc [1913]; el texto de Lope está en la p. 145 y es el número 53.

29. Una edición parcial de *Romances y letras a tres voces* ha sido preparada por Querol Gavaldá [1956]; el texto de Lope está en la p. 66.

30. *Segunda parte del Romancero General y flor de diversa poesía, recopilados por Miguel de Madrigal*, Luis Sánchez, Valladolid, 1605.

En cuanto a los testimonios italianos, la situación es la siguiente:

1) en la Biblioteca Nazionale di Napoli se conserva el *Cancionero de Mathías Duque de Estrada*, llamado también *Cancionero de Nápoles*, signatura Ms. I-E-49, que, en el f. 113v, recoge las cuatro estrofas bajo el rótulo de «Cancion de un galan ausente, por Lope de Vega»; el Cancionero se reunió probablemente en Valencia;³¹

2) en la Biblioteca Riccardiana di Firenze el texto, anónimo, en una versión en tres estrofas y 18 versos, pero con la indicación de los acordes de guitarra, aparece en el f. 84 del manuscrito musical con signatura Ms. 2793;

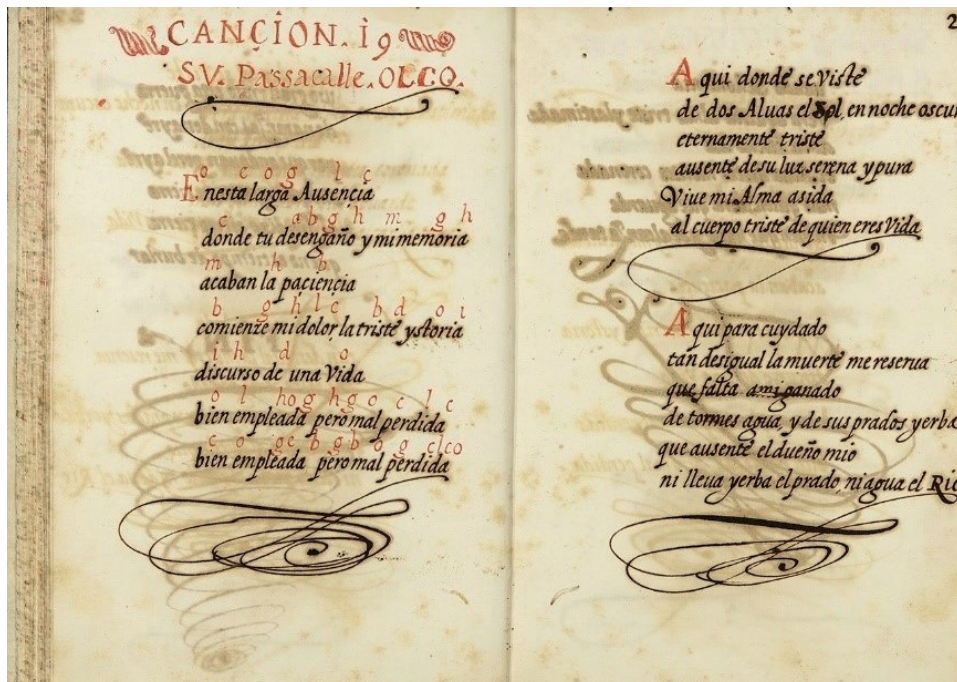
3) en la Biblioteca Nazionale di Torino se encuentra el conocido manuscrito musical llamado *Cancionero de Turín*, signatura Ms. 1-14, donde la canción, anónima, en la versión en cuatro estrofas, ocupa los ff. 19v-20.³²

Los aspectos musicales de la canción han sido estudiados por Francesco Zimei en un artículo de 2016, que paso a resumir muy brevemente. El Ms. Corsini 625 solo brinda los acordes para acompañar por la guitarra, dando por sabida la melodía del canto. Del cotejo de las fuentes se desprende que la melodía del *Cancionero musical de Turín* presenta importantes diferencias armónicas con respecto a la de *Romances y letras a tres voces* de Madrid. En 1977, a esta última melodía, el musicólogo John Baron [1977:34-35] aplicó con buenos resultados los acordes para guitarra (es decir las letras que vemos en el interlineado de los versos) entresacados del manuscrito de la Riccardiana. El único problema lo representa el acorde inicial de sol mayor de la Riccardiana, que no encaja con la melodía. Resuelve el problema la versión musical del Ms. Corsini 625 que empieza correctamente en sol menor, por lo que según Zimei [2016:172-174] la inexacta lección florentina es fruto de un mero error de copia.

Doy a continuación la reproducción de los folios del Ms. Corsini 625 que contienen «En esta larga ausencia», y mi propia edición del texto según dicho testimonio:

31. El cancionero ha sido estudiado, entre otros, por Mele [1901a; 1901b].

32. Cfr. Bertini [1976] y Querol Gavaldá [1989]; en ambos casos la canción de Lope es la número 20.



Ms. Corsini 625, ff. 27v-28r



Ms. Corsini 625, f. 28v

CANCIÓN 19

f. 27v

SU PASSACALLE: OLCO

En esta larga ausencia,
 donde tu desengaño y mi memoria
 acaban la paçiençia,
 comienze mi dolor la triste historia,
 5 discurso de una vida
 bien empleada pero mal perdida.

Aquí donde se viste f. 28r
 de dos alvas el sol en noche oscura,
 eternamente triste,
 10 ausente de su luz serena y pura,
 vive mi alma asida
 al cuerpo triste de quien eres vida.

Aquí para cuidado
 tan desigual la muerte me reserva,
 15 que falta a mi ganado
 de Tormes agua y de sus prados yerba,
 que ausente el dueño mío
 ni lleva yerba el prado, ni agua el río.

¿Cuándo, señora mía, f. 28v
 20 verá aquesta alma triste y lastimada
 de tu sereno día
 el alva d'estos montes coronada?
 Mas ¿quién habrá que aguarde
 un bien que huye y se alcanza tarde?

FIN

APARATO DE VARIANTES

Siglas:Manuscritos (Italia)

- Cors.625* *Canzonette diverse in lingua spagnuola*, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ms. Corsini 625 (44.A.16), ff. 27v-28v
- Estr* *Cancionero de Nápoles (Cancionero de Mathías Duque de Estrada)*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. I-E-49, f.113v-114r

Ricc Biblioteca Riccardiana di Firenze, Ms. 2793, f. 84
Tur *Cancionero de Turín*, Biblioteca Nazionale di Torino, Ms. 1-14, ff. 19v-20

Manuscritos (España)

Barc Biblioteca Universitaria de Barcelona, Ms. 125, f. 47
Parn *Parnaso Español*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 3920, ff. 161v-162r
RomL *Romances y letras a tres voces*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 1370, p. 36
Vill Libro de Bautizados de la Parroquia de San Andrés de Villalón de Campos (Manuscrito Villalón), f. 45

Impresos

RG Segunda Parte del *Romancero General*, 1605, ff. 215v-216r

- 1-6 *om. RG*
 2-24 *om. RomL*
 2 tu desengaño *Cors.625 Ricc Tur Barc* : mi desengaño *Estr Vill* : mi soledad *Parn*
 mi memoria *Cors.625 Ricc* : tu memoria *Estr Barc Vill Parn* : memoria *Tur*
 3 acaban *Cors.625 Estr Ricc Parn* : acaba *Tur Barc Vill*
 la *Cors.625* : mi *Estr Ricc Tur Barc Parn Vill*
 paçiençia *Cors.625 Ricc Tur Barc Parn Vill* : paçiençiençia *Estr*
 4 comienze *Cors.625 Ricc Tur* : comienza *Estr*: comiensa *Barc* : celebre *Parn* : comienza *Vill*
 7-12 En *Parn* la segunda y la tercera estrofa están invertidas
 8 oscura *Cors.625 Estr Ricc Tur Barc Parn* : oscura *Vill RG*
 10 su *Cors.625 Barc RG* : tu *Estr Ricc Tur Parn Vill*
 serena *Cors.625 Estr Ricc Parn RG* : hermosa *Tur Barc Vill*
 11 vive *Cors.625 Estr Ricc Tur Parn Vill RG* : viva *Barc*
 12 al cuerpo triste *Cors.625 Estr Ricc Tur Barc Parn RG* : al triste cuerpo *Vill*
 eres *Cors.625 Estr Ricc Tur Parn Vill RG* : es su *Barc*
 13 para *Cors.625 Estr Ricc Tur Barc Parn Vill* : por el *RG*
 cuidado *Cors.625 Estr Ricc Tur Barc Vill RG* : cuidados *Parn*
 14 muerte *Cors.625 Estr Ricc Tur Barc Vill RG* : suerte *Parn*
 15 falta *Cors.625 Ricc Tur Barc Parn Vill RG* : falte *Estr*
 mi ganado *Cors.625 Estr Ricc Tur Barc Vill RG* : mis ganados *Parn*
 16 de Tormes *Cors.625 Tur Barc* : del Tormes *Ricc Vill RG* : de el Tormes *Estr* : del Betis *Parn*
 sus prados *Cors.625 Parn* : su prado *Estr Ricc Tur Barc Vill RG*
 17 dueño *Cors.625 Estr Ricc Barc Parn Vill RG* : daño *Tur*
 18 lleva yerba *Cors.625 Estr*: yerba lleva *Ricc Tur Barc Parn Vill RG*
 19-24 *om. Ricc*
 20 verá *Cors.625 Vill Parn* : ver a *Barc RG*
 aquesta *Cors.625 Estr* : mi *Tur Barc Vill Parn RG*
 triste y *Cors.625 Estr Parn* : ausente y *Tur Vill RG* : ausente *Barc*
 lastimada *Cors.625 Tur Barc Vill Parn* : desdichada *Estr* : desterrada *RG*
 21 tu sereno *Cors.625 Tur Barc Parn Vill RG* : un venturoso *Estr*
 22 alva *Cors.625 Estr Tur Barc Parn Vill* : alma *RG*
 24 y se *Cors.625 Tur* : y que se *Estr Barc Parn Vill RG*

Al examinar el aparato de las variantes, nos damos cuenta de que no hay *lectiones singulares* del Ms. Corsini 625, así como no es posible marcar una diferencia entre lecciones de manuscritos conservados en Italia con respecto a testimonios españoles. El

que presenta *lectiones singulares* que en general empeoran el texto es el *Parnaso español*, que es el único testimonio de la tradición que invierte el orden de la segunda y la tercera estrofa y, además, como ya se ha apuntado, atribuye la canción a Garcilaso de la Vega: por ejemplo, el *Parnaso* presenta «soledad» frente a «desengaño» (v. 2) de todos los demás testimonios —«soledad», sinónimo parcial de «ausencia» del v. 1, al que añade un matiz nostálgico y melancólico, como se desprende del *Diccionario de Autoridades*—, «celebre» frente a «comienze» o «comienza» (v. 4), «suerte» frente a «muerte» de todos los testimonios (v. 14) —esta última motivada por la ausencia de yerba y agua a la que se refieren el v. 16 y el v. 18. Especialmente llamativa es la variante «Betis» del v. 16, donde los otros testimonios, unánimes, presentan «Tormes», lectura justificada, como he apuntado, por las probables circunstancias de composición del poema, a saber, la estancia en Alba de Tormes de Lope a mediados de los años noventa del siglo XVII.

En resumidas cuentas: por lo que hemos estado viendo, los dos textos de Lope de Vega que nos transmite el Ms. Corsini 625 se remontan a una misma época de la vida del Fénix, su estancia en Alba de Tormes entre 1592 y 1595. Ambos se enmarcan en un contexto pastoril y ambos conocen en España una cierta difusión musical, tanto que dejan rastro en obras del propio Lope, pero sobre todo de otros conocidos autores de la época. Y ya cantados llegan a Italia, a Roma, como atestigua muy bien el Ms. Corsini 625 que rotula ambas canciones con el epígrafe de *pasacalle*. En el caso de «Esto que me abraza el pecho», si los versos del Ms. romano siguen muy de cerca los de la *Arcadia* aun incluyendo variantes propias, desde el punto de vista musical resulta novedoso porque es el único códice portador de acordes para guitarra. Por el contrario, en el caso de «En esta larga ausencia», ya existían fuentes con versiones musicales conservadas sobre todo en Italia, por lo que, como sugiere Zimei [2016], el Ms. Corsini 625 puede ayudar a comprenderlas mejor e incluso a corregirlas en el plano musical.

3a. «AQUEL SANGRIENTO PAÑO DESCOGIENDO» (ESTUDIO)

El tercer texto de Lope de Vega que presentamos se encuentra en otro manuscrito español del Fondo Corsini, el Ms. Corsini 970,³³ en los folios 46r-46v: su íncipit reza

33. Aun permaneciendo inédito en su conjunto, el Ms. Corsini 970 ha sido muchas veces objeto de estudio por parte de la crítica. Para un panorama de la bibliografía anterior sobre este Ms. romano, cfr. Marini [2015 y 2017:342].

«Aquel sangriento paño descogiendo» y está compuesto por tres octavas reales. Va encabezado por la escueta rúbrica *Otras* y va colocado en una amplia sección del Ms. dedicada a los poemas en octavas reales (desde el f. 37v hasta el f. 63r). Damos la edición del texto *infra* en 3b).

El esquema *ABABABCC* de las tres estrofas se caracteriza por repetir en los últimos dos endecasílabos de cada estrofa (*CC*) siempre la misma rima en *-adas*, debido a que las tres octavas se cierran todas con el mismo pie, «Ay dulces prendas por mi mal halladas», cita del íncipit del soneto X de Garcilaso, ya celeberrimo en la época y, como se verá más adelante, muy aprovechado por los demás poetas.

En realidad, solo las primeras dos octavas son atribuibles con seguridad a Lope, al estar sacadas del segundo acto de su tragicomedia *El bastardo Mudarra* (vv. 1950-1965). De la tercera octava presente en el Ms. Corsini 970 no hay rastro en ninguno de los testimonios de esta obra, ni está documentada en otras partes.

Por lo tanto, este caso es distinto de los anteriores, pues estamos ante la copia en el Ms. Corsini 970 de unos versos teatrales remodelados como poema autónomo, un fenómeno que no es exclusivo de nuestro cancionero romano. De hecho, más allá de los pliegos de romances teatrales y de las relaciones de comedias que empiezan a difundirse en la literatura de cordel entre finales del xvii y mediados de la centuria siguiente,³⁴ se conocen al menos otros dos casos de inclusión en cancioneros manuscritos de fragmentos poéticos sacados de obras dramáticas de Lope de Vega. Un primer ejemplo, muy cercano a la época del Ms. Corsini 970, se encuentra en el Ms. 3857 de la Biblioteca del CSIC, perteneciente al fondo Rodríguez Marín, de finales del xvi y principios del xvii, donde se encuentran siete sonetos sacados de *El galán escarmentado* (1595-1598) y uno de *El soldado amante* (de entre 1590 y 1600), mientras que otro soneto «A Nuestra Señora» se copia de una comedia, *El prodigioso príncipe transilvano* (1595-1601), de paternidad incierta. Como apunta en su estudio de estos fragmentos lopescos Navarro Durán [1996:218], tampoco el Fénix de los ingenios permanecía del todo indiferente a este tipo de reutilización lírica de versos dramáticos, pues uno de estos sonetos, «Ya vengo con el voto y la cadena» lo

34. Para un panorama de conjunto sobre las relaciones de comedias cfr. Moll [1976; 1990]; sobre las relaciones de las comedias de Rojas Zorrilla, cfr. González Cañal [2010]. Cfr. también el capítulo que dedica a este subgénero editorial de la literatura de cordel García de Enterría [1973:336-361] y la página web de Cortés Hernández [2008]. Para la difusión de las relaciones de comedias en Italia, en particular en la isla de Cerdeña, donde se encuentran pliegos del taller sevillano de Francisco de Leefdael, impresor sevillano del siglo xviii, cfr. Andrés [2017].

incluye en sus *Rimas*, apareciendo asimismo en otras colectáneas poéticas del tiempo, tanto impresas como manuscritas. Otro caso más tardío es el del así llamado *Cancionero del barón de Claret*, Ms. 2.222 de la Biblioteca de Catalunya, fechable hacia el tercer cuarto del siglo XVII y estudiado por Ramos [1999 y 2001]. Aquí un cortesano de Felipe IV, don Francisco de Areny i de Toralla, primer barón de Claret, recogió por interés personal algunos poemas entresacados de cuarenta y siete comedias de Lope, junto con otros sacados de dieciocho piezas de Calderón. Como señala Giuliani [2010:34], es precisamente en el momento de la difusión impresa del texto teatral cuando empiezan a copiarse a mano fragmentos teatrales en cancioneros para someterlos a una «lectura de tipo lírico», como pasa en este caso en el Ms. Corsini 970 y en los otros dos ejemplos que se acaban de citar.

El bastardo Mudarra, la fuente de las primeras dos octavas, es, como se sabe, una tragicomedia de tema histórico-épico, basada en la leyenda de los Infantes de Lara (o de Salas). La historia de la venganza de Mudarra, hijo de Gonzalo Bustos (o Gustioz) y hermanastro de los siete infantes de Lara caídos víctimas del engaño de su tío Ruy Velázquez —derivada de las crónicas medievales (asequibles gracias a la edición de Florián Ocampo de 1541 basada en distintas crónicas alfonsíes)—³⁵ fascinó al público del Siglo de Oro, quizás gracias a su «esencia folletinesca» (Di Stefano 1993:47) y a los detalles macabros y patéticos que se le fueron añadiendo (Menéndez Pidal 1963:93-94), alejando la narración de la austeridad de los cantares épicos. Esta fascinación dio lugar en los siglos XVI y XVII a siete obras teatrales³⁶ y un sinfín de romances entre viejos, eruditos y nuevos.³⁷

35. Florián Ocampo, *Las cuatro partes enteras de la Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el Sabio*, Zamora, 1541. Cfr. Bustos [2002:351-357].

36. Antes de Lope aprovecharon este tema Juan de la Cueva en 1579 en *Los siete Infantes de Lara*, y el autor anónimo de *Famosos hechos de Mudarra* (1583), cuyas obras, sin embargo, se centraban solo en la venganza de Mudarra y no en los episodios anteriores relacionados con la muerte de los Infantes. Lope, en cambio, siguió fielmente la narración completa y lo mismo hizo Alfonso Hurtado Velarde, autor de *La tragedia de los siete Infantes de Lara*, publicada en 1616 pero con mucha probabilidad anterior a la de Lope y aprovechada por este (Menéndez Pidal 1963:143, Cuenca Cabeza 1990:143). Las otras obras teatrales sobre el tema (*El rayo de Andalucía*, Primera parte y Segunda parte de Álvaro Cubillo de Aragón, anteriores a 1632; el auto sacramental *Mudarra* del mismo Cubillo de Aragón de 1635; *El traidor contra su sangre* de Juan de Matos Frago, anterior a 1650; la comedia burlesca *Los siete infantes de Lara* de Gerónimo Cáncer y Juan Vélez de Guevara, anterior a 1650) se alejaron de la narración original, añadiendo nuevos personajes que acabaron por suplantar a los originales (Cuenca Cabeza 2014:197). Sobre las obras teatrales basadas en la leyenda de los Infantes de Lara, cfr. también Manca [1977]. Sobre el éxito de la obra de Cueva, y más particularmente del episodio del *planctus*, cfr. Giuliani [1996].

37. En Menéndez Pidal [1963], se recogen varias decenas de romances sobre la leyenda subdivididos

La presencia de este fragmento de *El bastardo Mudarra* en un cancionero italiano no debe extrañar, pues esta tragicomedia forma parte de las obras de Lope que circulaban en Italia en el siglo xvii (Antonucci 2014) y según Marchante Moralejo [2006:81] «es muy posible que se representara en Nápoles después de su primera representación en España en 1612 y mucho antes de su publicación en 1641». Lo probaría un *scenario* manuscrito anterior a 1634 en el que los nombres de los personajes apuntan a una transmisión oral, por lo que se puede pensar que el anónimo autor asistiera a una representación e, «impresionado por la materia, la vertiera para los cómicos *dell'arte*» (Marchante Moralejo 2006:81). Además, cabe recordar que el cardenal Ascanio Colonna, en cuya corte se redactó este Ms., conoció personalmente a Lope de Vega durante su estancia en Salamanca en 1577, por lo que pudo estar interesado de manera especial en incluir obras lopescas en la colectánea que encargó copilar en Roma.³⁸

El fragmento de la obra de Lope copiado en el Ms. Corsini 970 pertenece al episodio más trágico y rico de *pathos* de la tragicomedia: el *planctus* de Gonzalo Bustos, prisionero en Córdoba, ante las cabezas cortadas de sus hijos que Almanzor le presenta. No por nada, entre todos los episodios de la leyenda de los Infantes de Lara recogidos por la tradición romanceril, la escena de las cabezas fue el tema preferido por el romancero nuevo (Menéndez Pidal 1963:199). Y, por otra parte, como aclara Menéndez Pidal [1963:199], «el romancero nuevo de los Infantes nace en íntimo contacto con el teatro y ambos viven a la par alimentándose mutuamente. Pocos son los romances nuevos de los Infantes que no tienen relación alguna con la escena y a su vez las obras dramáticas beben en la fuente romancística abundantemente».

El episodio del *planctus* constaba ya, en sus principales rasgos, en el relato contenido en la *Primera Crónica General*, la cual, según Menéndez Pidal [1896:236-237], recogía el primer cantar que circuló sobre los Infantes. Luego, en la *Crónica de 1344*, que según don Ramón se basaría en una segunda versión del cantar de gesta, esta escena se fue elaborando y ampliando, en particular a través de la inserción de las palabras que pronuncia Gonzalo recordando y celebrando las virtudes y las

en Primitivos, Viejos, Eruditos (los ciclos de Sepúlveda y Timoneda más otros romances cronísticos sueltos del xvi) y Artificiosos. Sobre los romances basados en la leyenda de los Infantes de Lara cfr. también Manca [1977] y Price [1935].

38. Lope dedicó en Alcalá al cardenal Ascanio Colonna una traducción del poema latino de Claudiano *De raptu Proserpinae*, hoy perdido. Cfr. Marín Cepeda [2015:102].

proezas de cada uno de sus hijos, mientras sostiene en sus manos las cabezas cortadas. Este *planctus*, en el que el padre repite decenas de veces, obsesivamente, la palabra *fijo* (Menéndez Pidal 1896:280-282), se enriquece, pues, de elementos patéticos y también macabros, los mismos que luego caracterizarán los numerosos romances sobre este episodio, a partir del primero de ellos, «Pártese el moro Alicante», publicado en la *Segunda parte de la Silva de varios romances* (Esteban de Nájera, Zaragoza, 1550), cuyos versos están ocupados en gran parte por el llanto fúnebre de Gonzalo recordando a cada uno de los hijos, lo que le otorga al texto un evidente carácter de endecha (Menéndez Pidal 1963:136-147).

A finales del siglo XVI, en el romancero nuevo, aparecen otros elementos encaminados a acrecentar aún más el *pathos* y a la vez el horror de esta escena: entre ellos, la insistencia en la sangre que mana de las cabezas de la que quedan manchados la barba y el pelo blanco de Gonzalo y el motivo del “convite de las cabezas”, es decir la presentación de las cabezas como postre al final de un banquete al que Gonzalo Bustos es invitado por Almanzor. Según Menéndez Pidal (1963:199-200) esta innovación surge del teatro, y en concreto se debe a Juan de la Cueva (autor de la primera obra teatral sobre esta leyenda, la *Tragedia de los Siete Infantes*, 1579), quien a su vez derivaba el motivo de *Thiestes* de Séneca. La idea es acogida por el romance «Sacome de la prisión» (impreso en los *Romancerillos* de Pisa de 1595-1596), que a su vez la transmite a los numerosos romances nuevos que su éxito propicia. Y, a través del romancero, este motivo vuelve otra vez al teatro, pues sea en *La gran tragedia de los Infantes* de Alfonso Hurtado Velarde, sea en *El bastardo Mudarra* de Lope se citan versos de «Sacome de la prisión». En efecto, para la elaboración de la escena de las cabezas, Lope se sirve tanto de la *Crónica general* (en la versión renacentista de Florián Ocampo) como de los romances, en particular los ya mencionados «Pártese el moro Alicante» y «Sacome de la prisión».³⁹

Las dos estrofas de Lope copiadas en el Ms. Corsini 970 representan solamente un fragmento de la escena más amplia escrita por el Fénix, formada por once octavas, cuyas primeras tres y última tienen en su verso final la mencionada cita de Garcilaso. Estas octavas —metro solemne usado para las relaciones, pero asimismo

39. «Sacome de la prisión» es citado dos veces en la tragicomedia de Lope, una vez inmediatamente antes de la escena de las cabezas y la otra en el tercer acto, antes de que Mudarra se presente ante Gonzalo (vv. 2323-2326). Sobre la relación entre el romancero y *Mudarra el vengador*, cfr. Menéndez Pidal [1963] y Price [1935].

muy apto para realzar las escenas clave—⁴⁰ cierran el segundo acto de la obra con un clímax trágico seguido por el anuncio esperanzador del inminente nacimiento de un nuevo hijo, el que vengará la muerte de sus hermanos y continuará el linaje de los Lara. Después de que Gonzalo reconoce las cabezas de sus hijos y pronuncia su *planctus* (vv. 1950-1997), Almanzor, conmovido por su dolor, le anuncia su liberación (vv. 1998-2009) y luego sale de la escena, dejándolo con Arlaxa, hermana de Almanzor de la que Gonzalo se ha enamorado, quien le anuncia el futuro nacimiento de su hijo. Ante esta noticia Gonzalo dispone que se le bautice y, si es varón, una vez crecido, se le mande a Castilla (vv. 2010-2037). La última octava del segundo acto se cierra con una cita más, por parte de Gonzalo Bustos, del verso de Garcilaso, «Ay dulces prendas por mi mal halladas». Y la cita, con variantes, volverá una última vez en el tercer acto, en el encuentro de Mudarra y Gonzalo, cuando el padre expresa su felicidad exclamando: «¡Ay, prenda mía, para tanto bien hallada!» (Lope de Vega, *El bastardo Mudarra*, vv. 2769-2770).

Las primeras dos octavas que se copian en el Ms. Corsini 970 se corresponden con la segunda y la tercera de las once de la tragicomedia. A estas dos se añade en el Ms. romano una tercera que, aun siendo perfectamente coherente por forma y contenido con las primeras dos, incluida la cita de Garcilaso en el verso final, como se ha dicho, no consta en la tradición textual de la tragicomedia ni aparece en otras fuentes.

Dicho fragmento de dos octavas, sin embargo, posee elementos suficientes para que el lector entienda la referencia a esa narración tan trillada. La primera de las tres octavas tiene, como en la obra teatral (donde es pronunciada por Almanzor), la función de describir, a través de la hipotiposis, la escena macabra que se está desarrollando («una cabeza y otra revolviendo / de tierra y sangre, de dolor teñidas», vv. 1960-1961): el padre levanta el paño ensangrentado que cubre las cabezas puestas encima de una mesa, las reconoce como las de sus hijos y las toma entre las manos. La mención del nombre del personaje en el v. 5 y de las cabezas sería suficiente para que cualquier lector reconociera inmediatamente la escena.⁴¹

El fragmento del Ms. Corsini 970 comienza de esta manera, prescindiendo, pues, de la primera octava («No en vano el alma, como a bezes suele») de las once que conforman esta escena en la tragicomedia, en la cual Gonzalo, tras tener una

40. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Rozas, vv. 309-310; Baehr [1973:287].

41. Sobre este mecanismo de reconocimiento basado en la prenotoriedad de todo el marco narrativo, también en el ámbito del romancero, cfr. Acutis [1974].

corazonada, reconoce las cabezas de sus hijos («mis hijos me parecen, ay, mis hijos»). Esta omisión en el testimonio romano se puede explicar por el hecho de que esta primera octava, además de no ser imprescindible para la narración (estando más bien relacionada con la realización escénica, al funcionar como preludeo de la acción dramática), no garantizaba el reconocimiento inmediato del contexto narrativo, pues no menciona los nombres de los protagonistas ni otros elementos fácilmente identificables, mientras que la segunda sí (aunque al cortar la primera octava, de su presencia en el antígrafo quedan trazas en un error por homoteleuto, como se dirá *infra* en 3b). También quedan excluidas en el Ms. Corsini 970 las acotaciones de los nombres de los dos interlocutores, borrando con ello toda apariencia teatral.

En las dos octavas que siguen en nuestro fragmento (una sacada de la tragicomedia y la otra añadida) se contiene el *planctus* de Gonzalo Bustos, núcleo trágico de esta escena. La primera se caracteriza por una serie de elementos propios de la tradición de la endecha (Alvar 1969, Botta 1985), como la repetición anafórica de la exclamación ¡Ay! (el tradicional *guayado*), la mención de la locución adjetiva *mal logrado*, aplicada a los «verdes años» (v. 14) y del color blanco de los paños de luto, la imagen de las plantas cortadas «sin sazón» (v. 15).⁴² El único hijo que se menciona es Gonzalo, el menor, «niño y tierno», cuyo protagonismo se va acrecentando en el desarrollo tardío de la leyenda.

En la tragicomedia el *planctus* de Gonzalo prosigue por tres octavas más (vv. 1973-1997): en la primera, tras un apóstrofe a la cabeza del ayo Nuño Salido, se introduce el tema de la sangre («Mejor fuera que aquí mis ojos tristes / en lugar de las lágrimas que vierto vertieran sangre»); en la segunda se dirige a los muertos, mencionando sus nombres (que en la *Crónica de 1344* y en el romance «Pártese el moro Alicante» se mencionan en el largo discurso fúnebre dedicado a celebrar las virtudes de cada uno de ellos) para asegurarles «que no morir es por vengaros luego» (v. 1986). Y el tema de la venganza ocupa también la tercera octava, que Gonzalo jura llevar a cabo «por la ley que adoro y creo» (v. 1990).

En el fragmento copiado en el Ms. Corsini 970, en cambio, la tercera octava, ausente en los testimonios conocidos de *El bastardo Mudarra*, parecería encaminada a introducir en el *planctus* el elemento cristiano, que apenas tiene cabida en esta

42. Para la distinta posición de este verso en la tragicomedia de Lope, cfr. *infra*, 3b.

escena de la tragicomedia (siendo la única referencia el ya mencionado v. 1990: «Yo juro por la ley que adoro y creo»).

Desde el punto de vista formal, la tercera octava corsiniana se presenta como una prosecución de la estrofa anterior, pues retoma varios de sus elementos, tanto estructurales como retóricos y léxicos: el «¡Ay!» en anáfora, los apóstrofes a los hijos, primero al joven Gonzalo —aquí llamado «dulce niño» y en la estrofa anterior «pobre niño»— y luego a los demás hijos («almas que dejando el mortal velo»), la sangre (mencionada en la primera octava) y, desde luego, la cita garcilasiana final.

Otros elementos que la componen son lugares comunes de la poesía de la época como los vv. 1-2 «el eterno cielo / con dignas plantas el descanso mides»⁴³ y el sintagma de raigambre petrarquista «mortal velo» (junto con la serie rímica asimismo petrarquista *cielo : suelo : velo*). También se reconocen elementos que podrían haberse inspirado en los romances nuevos que se escribieron sobre el tema, en particular en el caso de la «derramada sangre» («Besando siete cabezas», vv. 3-4: «agua les da el biexo Bustoz / y recibe en cambio sangre»; «Llorando atien-de Gonçalo», v. 10-11: «¡O que pálidas estades / de verter sangre en las venas!»)⁴⁴ y la mención del deseo de justicia de Abel («Besando siete cabezas», vv. 12-15: «si la sangre de Abel por ser de inocente sangre / dava voces, de otros siete / ¡qué farán, o rey, las sangres!»).

Pero el aspecto más relevante de esta tercera octava corsiniana es, como decía, la presencia masiva del elemento cristiano en sus ocho versos: el «eterno cielo» donde los infantes se encuentran, la comparación de su sacrificio con el de Abel (v. 20) y su esfuerzo en la defensa de la fe de Cristo «en tantas lides» que les merecerá una recompensa (v. 23). Esta tercera octava, pues, parece ser una tentativa de “comple-

43. En CORDE es posible rastrear ejemplos de este lugar común sea en la obra del mismo Lope: «Oh, alma bendita y pura / que el cielo con sacras plantas / pisas entre glorias tantas» (*Ursón y Valentín*) sea en otros autores de la época como Hernando de Ávila, «Dios mío, pues mi esposa verdadera / murió y está do con gloriosas plantas / ya pisa y mide la estrellada esfera» (*La tragedia de S. Ermenegildo*, 1580), Bartolomé Leonardo de Argensola, «Mártyres i doncellas con Christo desposadas [...] / que el cielo paseáys con sacras plantas» (*A la asunción de la madre de Dios*), o en el soneto anónimo del xvi, «Alma, que el mortal velo despidiendo, / suelta desta prission estrecha, obscura, / vestida ya de eterna hermosura / el spaçioso çielo andas midiendo».

44. Menéndez Pidal [1963:229-230]. El romance «Besando siete cabezas» se publicó en algunos romanceros de finales del xvi (*Primer cuaderno de varios Romances... 1596*, *Flores del Parnaso*, *Octava parte*, recopilado por Luis de Medina, Toledo 1596, y aparece asimismo en dos recopilaciones de obras de Lope del siglo xviii (*Colección de las obras sueltas*, Sancha, Madrid, 1776; *Poesías varias de Lope de Vega* publicadas por el Conde de Saceda [s.i.t.], pero ¿Madrid?, ¿1747?).

tar” el *planctus*, añadiéndole un matiz religioso, aunque no es de excluir que representara una redacción primera, desechada después por el autor (cfr. *infra* 3b).

Finalmente, antes de pasar a la edición del texto, cabe detenernos sobre la cita de Garcilaso que se coloca como pie de las tres octavas. No se puede afirmar que fuera una idea muy original, pues el íncipit del Soneto X se cita con gran frecuencia en los textos poéticos (y no solo) de esta época, por lo que se diría más bien un homenaje a Garcilaso (cfr. CORDE). Los autores de la primera mitad del XVII citan este verso sea en forma completa, sea solo en parte, con o sin variaciones. La variación más interesante (y muy frecuente) es la representada por el verso «Ay dulces prendas, cuando Dios quería», que consiste en la fusión de los primeros dos versos del soneto de Garcilaso («¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería»), una fusión cuyo resultado se acerca mucho a la fuente inspiradora de Garcilaso, es decir un verso del lamento de Dido en el Libro 4 de la *Eneida*⁴⁵ (y, de hecho, Gregorio Hernández de Velasco en su versión de la obra de Virgilio de 1555 decidió traducir dicho verso exactamente de esta forma).

Lope mismo cita este íncipit en otras ocasiones y de varias formas: con leve variación en el romance religioso *Las entrañas de María*, vv. 5-6: «¿Quién dijera, dulces prendas, para tanto bien halladas», solo a través del sintagma *dulces prendas* en la *Jerusalén conquistada* y en el soneto CXXIX, y dos veces en la forma «dulces prendas cuando Dios quería» en *Las lágrimas de la Magdalena* y en la *Gatomaquia* (CORDE).

Entre los otros autores que citan el mismo verso en la primera mitad del siglo XVII cabe recordar ante todo a Cervantes, quien, como ha ilustrado Canavaggio [1992:67] desarrolla este íncipit «en todas sus posibilidades» en un modo que «evidencia [...] el culto que le tributó» a Garcilaso el autor del *Quijote*, y luego a José de Valdivielso, quien cita los primeros dos versos del soneto X en su *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, a Calderón de la Barca en *Los cabellos de Absalón* («Ay, dulces prendas, por mi bien halladas»), al anónimo autor de la *Vida y hechos de Estebanillo González* («Ay, dulces prendas, por mi mal perdidas») y a muchos otros (Bartolomé Cairasco de Figueroa, Vicente Espinel, Fr. Diego de Ojeda,

45. «Dulces exuviae dum fata, Deusque sinebant», *Eneida*, 4 v. 653, traducido como «¡Oh dulces prendas, cuando Dios quería» por Gregorio Hernández de Velasco (*Los doze libros de la Eneida*, Juan de Ayala, Toledo, 1555). Sobre las fuentes de este verso de Garcilaso, cfr. Iventosch [1965]. Sobre la fortuna del soneto X, cfr. Herrero García [1930].

etc.) que insertan en sus obras el sintagma *dulces prendas*, citando sin duda a Garcilaso, pues esta combinación de palabras no tiene testimonios anteriores al Soneto X (cfr. CORDE).

Sin embargo, el caso de cita garcilasiana del soneto X que más se acerca a estas octavas de Lope se encuentra en cinco octavas (vv. 1743-1782) de la *Tragedia de la honra de Dido restaurada* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega de 1587, que forman el monólogo de Dido antes del suicidio y que utilizan como pie el verso «¡ay, dulces prendas! quando Dios quería» (CORDE), en el que el autor, precisamente en referencia a Dido, cita a la vez el soneto de Garcilaso y la traducción española de la *Eneida* de Hernández de Velasco (1555), sin duda también deudora del íncipit de Garcilaso.

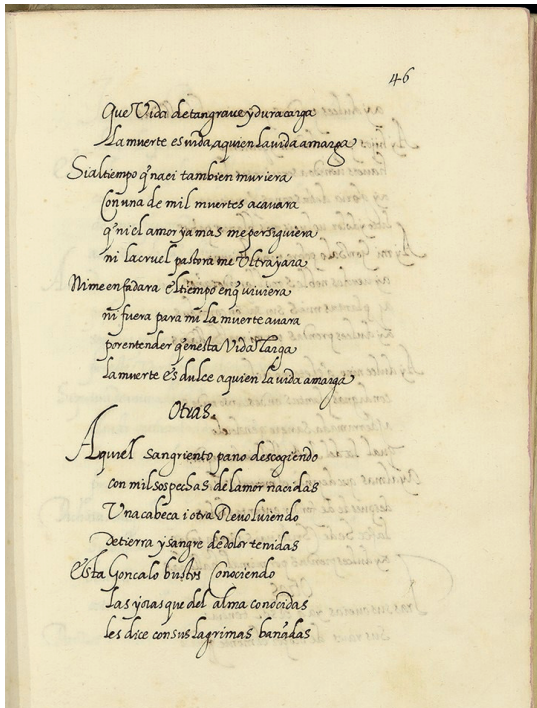
3b. «AQUEL SANGRIENTO PAÑO DESCOGIENDO» (EDICIÓN)

La importancia de las tres octavas corsinianas no estriba solamente en la información que estas pueden aportar para fechar el Ms. Corsini 970⁴⁶ sino también en su valor textual, por las variantes que transmiten.⁴⁷ Doy a continuación la reproducción de las tres octavas lopescas seguida por mi propia edición según la *lectio* del testimonio corsiniano.⁴⁸

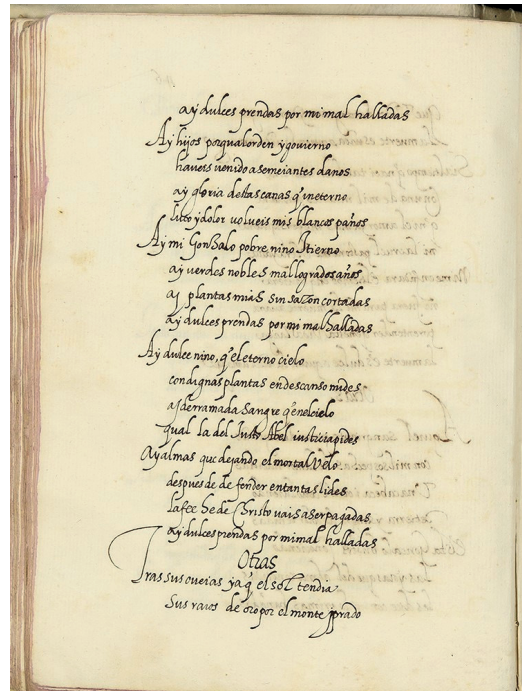
46. En efecto, se ha utilizado el año de 1612 del autógrafo de *El bastardo Mudarra* de Lope (cfr. *infra*, aparato de variantes) para fechar como término *post quem* el Ms. Corsini 970 (Marín Cepeda 2011:335-336).

47. No se documentan otros casos de reempleo en clave lírica de versos teatrales en los demás folios del Ms. Corsini 970. Existe sin embargo la cita-reescritura de otro verso celeberrimo del soneto I de Garcilaso (retomado, entre otros, también por Lope de Vega), «Cuando me paro a contemplar mi estado / y miro donde puse el pensamiento», en el f. 191r. Sobre la fortuna de este verso en la lírica aurisecular, cfr. Ly [1998].

48. Un agradecimiento muy caluroso por su ayuda generosa a expertos ilustres como Vicenç Beltrán, Luigi Giuliani, José J. Labrador, Patricia Marín Cepeda, Felipe Pedraza, Maria Rosso, Marcella Trambaioli.



Ms. Corsini 970, f. 46r



Ms. Corsini 970, f. 46v

OTRAS

Aquel sangriento paño descogiendo
con mil sospechas del amor nacidas,
una cabeza y otra revolviendo
de tierra y sangre, de dolor teñidas.

4

Está Gonzalo Bustos conociendo
las joyas que, del alma conocidas,
les dice con sus lágrimas bañadas:

8

¡Ay dulces prendas, por mi mal halladas!

f. 46r

f. 46v

Ay hijos, ¿por cuál orden y gobierno
havesis venido a semejantes daños?
¡Ay gloria d'estas canas, qu'en eterno
luto y dolor volvéis mis blancos paños!
¡Ay mi Gonzalo, pobre niño y tierno!
¡Ay verdes, nobles, mal logrados años!

12

- 16 ¡Ay plantas mías, sin sazón cortadas!
 ¡Ay dulces prendas por mi mal halladas!
- 20 ¡Ay dulce niño, qu'el eterno cielo
 con dignas plantas en descanso mides!
 ¡Ay derramada sangre, qu'en el [suelo]
 qual la del justo Abel justicia pides!
 24 ¡Ay almas que dejando el mortal velo,
 después de defender en tantas lides
 la fee <he> de Christo, vais a ser pagadas!
 ¡Ay dulces prendas por mi mal halladas!»

 APARATO DE VARIANTES

Siglas:

Manuscritos

- Cors.970* *Raccolta di varie poesie in lingua spagnuola*, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ms. Corsini 970 (44.A.21), ff. 46r-v
Autógr Lope de Vega Carpio, *El bastardo Mudarra. Tragicomedia*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, Ms. 390 (*olim* 4^o-I-1), autógrafo fechado 27 de abril de 1612, f. 15v (num. mod. 40v)

Impresos

- P24* *Venti quatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Lope de Vega Carpio* [...], Zaragoza, Pedro Vergés, 1641, ff. 78v-79r

- 1 paño *Autógr P24* : pano *Cors.970*
 3 cabeça *P24* (cabeza *Autógr*) : cabeza *Cors.970*
 4 de tierra y sangre *Cors.970* : de polbo (polvo *P24*) y sangre *Autógr P24*
 teñidas *Autógr P24* : tenidas *Cors.970*
 6 joyas *Autógr P24* : yoiias *Cors.970*
 7 les dice con *Cors.970* : les dize entre *Autógr P24*
 daños *Autógr P24* : danos *Cors.970*
 11 d'estas canas *Cors.970* : de mis canas *Autógr P24*
 que en *Autógr P24* : q'in *Cors.970*
 13 pobre niño (nino *Cors.970*) y tierno *Cors.970* : ay niño hermoso y tierno *Autógr P24*
 14 nobles *Cors.970* *Autógr* : robles *P24*
 15 Ay plantas mías, sin sazón cortadas *Cors.970* : ay flores a la siesta desmayadas *Autógr P24*
 17-24 Ay...halladas : *om. Autógr P24*
 17 niño : nino *Cors.970*
 19 [suelo] : cielo *Cors.970*
 23 la fee <he> de Christo : la fee he de Christo *Cors.970*

He cotejado el texto del Ms. Corsini 970 con el del autógrafo de Lope de 1612 y la edición impresa de la tragicomedia que salió póstuma sin supervisión del Autor en 1641 (*Parte XXIV*) y sus variantes vienen en el aparato, excluyendo dos apógrafos, los Mss. 22424 y 14612/31 de la BNE, respectivamente copias de los siglos XVIII y XIX del autógrafo,⁴⁹ que sin embargo utilizaré más adelante para comprobar una lectura que el Ms. Corsini 970 comparte con el autógrafo de Lope. Además de estos testimonios se conocen tres ediciones modernas de *El bastardo Mudarra*: la de la Real Academia Española, preparada por Menéndez Pelayo [1897], la de Morley [1935] y la de Antas [1992]. Se realizó también un facsímil del autógrafo en reproducción fotozincográfica al cuidado de su antiguo propietario, Olózaga [1864].⁵⁰

Doy a continuación las tres estrofas que constan en el autógrafo, junto con la acotación que las encabeza y que presenta un elemento interesante. Como ya se ha dicho en 3a), la primera octava del autógrafo en el Ms. Corsini 970 falta, mientras que la tercera octava del Cancionero romano falta en el autógrafo y en el impreso:

Descúbrense en una mesa las siete cabezas con la invención que se suele, en siete⁵¹ partes

BUST[os] No en vano el alma, como a bezes suele
 alegrar quando vienen regozijos,
 todo hoy, adonde más la sangre duele,
 pronosticava casos tan prolijos.
 No he menester que mucho me desbele:
 mis hijos me parecen, ¡ay mis hijos!
 ¡Ay, plantas mías, sin sazón cortadas!
 ¡Ay dulçes prendas por mi mal halladas!

49. El Ms. 22424 tiene por título *Comedias de Lope de Vega Carpio*, y es copia de Ignacio Gálvez de 1762; la signatura se corresponde con el t. IV; el Ms. 14612/31 es otra copia del autógrafo aún más tardía, pues se remonta al siglo XIX. Ambos Mss. se encuentran reproducidos en la *Biblioteca Digital Hispánica*, <http://bdh.bne.es>. Consulta del 30 de junio de 2018. Para la bibliografía sobre estos apógrafos del original de Lope, cfr. Presotto [2000:93-94].

50. Salustiano de Olózaga, «célebre orador» como lo define Menéndez Pelayo [1949:III, 299], realizó la copia facsímil del autógrafo que entonces poseía él utilizando las técnicas fotográficas de la época. Tras la muerte de don Salustiano, su hermano José regaló el libro al Marqués de San Gregorio, miembro de número de la Real Academia Española, que lo donó a esta institución en 1882, como se lee en la anotación en el f. 1v del manuscrito (cfr. Presotto 2000:93).

51. Curiosamente, Lope se equivoca al redactar la acotación, pues las cabezas visibles son ocho y no siete, puesto que está también la de Nuño Salido junto con las de los Infantes. En su edición Antas [1992:169] enmienda el error corrigiendo en «ocho», pero sin señalarlo con una nota.

- AL[MANZOR] Aquel sangriento paño descogiendo,
 con mil sospechas del amor naçidas,
 una cabeza y otra rebolviendo
 de polbo y sangre, y de dolor teñidas.
 Está Gonzalo Bustos conoçiendo
 las joyas, que del alma conozidas,
 les dize entre sus lágrimas bañadas:
 «¡Ay dulces prendas por mi mal halladas!»
- BUS[TOS] Ay hijos, ¿por cuál orden y gobierno
 habéis venido a semejantes daños?
 ¡Ay gloria de mis canas, que en eterno
 luto y dolor bolbéis mis blancos paños!
 ¡Ay mi Gonzalo, ay niño hermoso y tierno!
 ¡Ay verdes, nobles, malogrados años!
 ¡Ay flores a la siesta desmayadas!
 ¡Ay dulces prendas por mi mal halladas!

Entre las variantes del aparato, un primer elemento que cabe destacar es la presencia de errores gráficos en el testimonio romano, que delatan un probable origen italiano del copista del cancionero: hallamos «pano» (v. 1), «yoias» (v. 6) «danos» (v. 10) y «nino» (vv. 13 y 17) en lugar de *pañó*, *joyas*, *daños* y *niño*, así como la preposición *in* en «qu'in eterno» (v. 11), que parece aún más significativa por seguir una elisión de la *e*; menos relevante como interferencia con el italiano es «tenidas» (v. 4) en lugar de *teñidas*;⁵² por último, en el caso de «cabeça» (v. 3), el copista parece confundir el *graph* hispano -ç-.

El Ms. Corsini 970 presenta además algunas lecturas aisladas del resto de la tradición. Es el caso de «de tierra y sangre» (v. 4) frente a «de polvo y sangre», del Autógrafo y la *Parte XXIV*; pertenecen a esta misma clase las lecturas «les dice con» (v. 7) frente a «les dice entre»; «d'estas canas» (v. 11) frente a «de mis canas»; «pobre niño y tierno» (v. 13) contra «ay niño hermoso y tierno», casos todos que mantuve en la edición, siendo objeto de este trabajo publicar el fragmento lírico corsiniano y dejar constancia de las variaciones textuales que documenta con respecto a las oc-

52. Por otra parte, no es infrecuente en todo el Ms. romano hallar este tipo de italianismos gráficos. A un posible origen italiano del copista del Ms. Corsini 970 aluden también Marín Cepeda [2011:335] y Marini [2018].

tavas de Lope. Así, en todos estos casos el Ms. romano presenta innovaciones propias que se alejan de la tradición conocida.

Pero en el Ms. Corsini 970 encontramos también dos casos muy interesantes desde el punto de vista textual, que aclaran la posición del testimonio. El primero es la lección «nobles» (v. 14), que el cancionero romano comparte con el autógrafo (f. 40v), contra la *Parte XXIV* que lee «robles». Probablemente, el editor antiguo interpretó la *n-* del Autógrafo como una doble *rr-* inicial («rrobles»). Pero lo curioso es que los editores modernos —tanto la edición de Menéndez Pelayo [1897:489] como la de Morley [1935:94] y de Antas [1992:170]— siguen publicando «robles», que no se encuentra en el autógrafo, sino solo en la *Parte* impresa póstuma, y es, a todas luces, el resultado de una mala lectura. No cabe duda de que la lección original de Lope es «nobles» —y no «robles»— y el autógrafo de 1612 lo demuestra por sus usos gráficos. En efecto, en otro lugar del autógrafo las dos palabras se escriben de forma totalmente distinta: en los versos 736 y 740 del primer acto⁵³ aparecen «noble» y «roble» (f. 13r, 15r num. mod.), con diferencia muy evidente en la realización de *r-* y *n-*, coincidiendo plenamente esta última con «nobles» del v. 1970, el de nuestras octavas. Esta lectura correcta se mantiene en el Ms. Corsini 970, lo cual significa que, no siendo un error enmendable por conjetura, el testimonio romano se copió antes de que este se produjese en el impreso, conservando por eso mismo la redacción primitiva. Corroboración esta interpretación la lectura «nobles» que también consta en los dos apógrafos tardíos conservados en la BNE, los ya citados Mss. 22424 (f. 281r) y 14612/31 (f. 34v). Así las cosas, el verso adquiere forma y significado muy distintos entre transmisión manuscrita e impresa: en la primera, se construye una tríada de adjetivos referidos a «años», constituida por «verdes», «nobles» y «malogrados»; en la segunda, «ay verdes robles» es una invocación metafórica referida a los Siete Infantes, comparados de forma un poco insólita con unos árboles, estableciéndose a nivel sintáctico una coordinación asindética con «malogrados años», marcada por una coma en las ediciones modernas («ay verdes robles, malogrados años»). También cabe considerar que en la tradición del lamento funerario por un muerto mal logrado, fallecido en la flor de su vida, entre las fórmulas expresivas que la acompañan no suele aparecer un *roble*, sino una *flor* o una *planta* “cortada” antes de tiempo (como se lee en el v. 15), por lo que *roble* resulta ser voz ajena al léxico de esta tradición.

53. Aquí me refiero al número de verso tanto de la edición de Morley [1935] como de Antas [1992].

En el verso sucesivo, el 15 de nuestro Ms., leemos: «Ay plantas mías, sin sazón cortadas»; en cambio, tanto el autógrafo como la *Parte XXIV* en su lugar transmiten otro verso, «Ay flores a la siesta desmayadas». En realidad, cotejando el texto del Ms. Corsini 970 con el del autógrafo se puede observar que en este v. 15 el Cancionero romano no introduce una lección nueva, sino que intercambia el penúltimo verso de esta octava con el de la octava primera del autógrafo que sin embargo, como queda dicho, en el Ms. Corsini 970 no figura. Parece tratarse de un típico caso de *omissio ex homoioteleuto*, fácilmente producible por la presencia del estribillo común y del dístico pareado al final de cada estrofa. Descartada la hipótesis de que las octavas se fueron copiando de memoria, este indicio textual apunta a dos posibilidades en la génesis del testimonio: o bien el copilador anónimo del Ms. Corsini 970 copiaba de un antígrafo donde ya se había producido el trastrueque, o bien el copista tenía a la vista un antígrafo donde la octava aún no se había suprimido, y el cambio lo engendró él, copiando solo dos de las tres octavas del drama, cortando la primera por omisión voluntaria, como se dijo en 3a), pero confundiendo por homoteleuto con un verso solo de dicha estrofa.

Llegamos, pues, a la última octava de nuestro testimonio, que es un añadido del Ms. Corsini 970. Nada sabemos sobre la procedencia de esta estrofa, pues el testimonio romano que la transmite es, hasta la fecha, único. En ella se registran dos evidentes errores de copia. El primero es la reduplicación de una palabra en posición de rima, «cielo / cielo» (vv. 17-19), siendo infrecuente la rima idéntica sin cambio semántico en la pareja de palabras implicadas. En la edición enmiendo por conjetura en «suelo» la segunda ocurrencia del término, siendo este el rimante usual en contextos parecidos y confiriéndole un significado más coherente al verso, «Ay derramada sangre, que en el suelo». El segundo error se halla en el penúltimo verso que es hiper métrico («la fee <he> de Christo, vais a ser pagadas»); para restablecer su medida correcta, suprimo «he», probable malentendido del copista de la palabra «fee» que produce la segmentación equivocada de las palabras («fee he») y el añadido de una sílaba en el verso, alterando también el significado lógico, al no tener en la debida cuenta el encabalgamiento con el verso anterior, «después de defender en tantas lides / la fee de Christo» (vv. 22-23). Por otra parte, también desde el punto de vista temático, esta octava presenta diferencias con las dos anteriores, ya que introduce el elemento religioso, que en *El bastardo Mudarra* no aparece ni en las estrofas que la preceden ni en las que prosiguen con el planto de Gonzalo Bustos, salvo en el ya ci-

tado v. 1990 («Yo juro por la ley que adoro y creo»), y en la alusión al bautizo de Mudarra que el padre afligido encomienda a Arlaxa: «En Córdoba hay cautivos sacerdotes; / dale bautismo, así te ayude el cielo» (vv. 2022-2023). Pero en ningún caso en la lamentación paterna de la comedia de Lope encontramos un desenlace religioso tan marcado como en esta tercera octava del cancionero corsiniano, lo que levanta dudas sobre la autenticidad de esta tercera estrofa del Ms. romano, si bien no se puede excluir que formara parte de una redacción primitiva del autor, en estado embrionario y sin pulir, y que quedase salvaguardada en el único testimonio que la conserva, el Ms. Corsini 970, ya que del modelo del que la copió no quedan trazas.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUTIS, Cesare, «Romancero ambiguo. Prenotorietà e frammentarismo nei roman-
ces dei secoli XV e XVI», *Miscellanea di Studi Ispanici*, I (1974), pp. 43-80.
- ALVAR, Manuel, *Endechas judeo-españolas*, CSIC, Madrid, 1969.
- ANDRÉS, Gabriel, *Pliegos de relaciones de comedia en Cerdeña: 1. El taller de Leef-
dael*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2017.
- ANGLÉS, Higinio, y José SUBIRÁ, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Ma-
drid. I, Manuscritos*, CSIC, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946.
- ANTONUCCI, Fausta, «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?», *Criticón*, CXXII
(2014), pp. 83-96.
- ArteLope. Base de datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de
Valencia, dir. J. Oleza Simó, en línea, en <<http://artelope.uv.es>>. Consulta del
30 de junio de 2018.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de
Benavente*, Gredos, Madrid, 1971.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K.
Wagner y F. López Estrada, Gredos, Madrid, 1973.
- BAL, Jesús, «Treinta canciones de Lope de Vega», *Residencia. Revista de la Residen-
cia de Estudiantes*, Número extraordinario en homenaje a Lope, Madrid, 1935.
- BARON, John H., «Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640»,
Journal of the American Musicological Society, XXX 1 (1977), pp. 20-42.
- BERTINI, Giovanni Maria, *Poesie spagnole del seicento*, Chiantore, Turín, 1976.
- BOTTA, Patrizia, «Una tomba emblematica per una morta incoronata», *Cultura Neo-
latina*, XLV (1985), pp. 201-295.
- BOTTA, Patrizia, «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (I): il Ms. Cor-
sini 625», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, IV (2015), pp. 1-12.
- BOTTA, Patrizia, «Cancioneros conservados en Roma: el Ms. Corsini 625», en *Can-
cioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, ed. A. Baldissera, Como, Ibis (en
prensa).
- BOTTA, Patrizia, y Francesco ZIMEI, «Poesía y música en el Ms. Corsini 625: el *Perca-
cho* multilingüe», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía
castellana de los siglos XV-XVII*, coord. I. Tomassetti, Cilengua, San Millán de la
Cogolla, 2018, pp. 131-166.

- BUSTOS, M^a del Mar, «Crónica ocampiana», en *Diccionario filológico de literatura medieval española*, eds. C. Alvar y J.M. Lucía Megías, Castalia, Madrid, 2002, pp. 351-357.
- CACHO PALOMAR, María Teresa, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, Alinea, Florencia, 2001, 2 vols.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fieras afemina amor*, en *Quinta parte de las Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, por Antonio la Cavallería, Barcelona, 1677, ff. 5v-36v, en línea en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/fieras-afemina-amor--0/>>. Consulta del 10 de mayo de 2018.
- CANAVAGGIO, Jean, «Garcilaso en Cervantes (“¡Oh, dulces prendas por mi mal halladas!”)», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, eds. B. Dutton y V. Roncero López, Castalia, Madrid, 1992, pp. 67-73.
- Cancionero de Nápoles (Cancionero de Mathías Duque de Estrada)*, Ms. I-E-49, Biblioteca Nazionale di Napoli.
- Cancionero de Turín*, Ms. 1-14, Biblioteca Nazionale di Torino.
- Canzonette diverse in lingua spagnuola*, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ms. Corsini 625 (44.A.16).
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*, Banco de datos, en línea, <<http://www.rae.es>>. Consulta del 29 de junio de 2018.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago, «Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825)», en *Culturas populares*, 2008, en línea, <<http://pliegos.culturaspopulares.org/>>. Consulta de 30 de junio de 2018.
- CUENCA CABEZA, Manuel, *La leyenda de los Infantes de Lara en el Teatro español*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba-Universidad de Deusto, Bilbao, 1990.
- CUENCA CABEZA, Manuel, «Adaptación e invención de la leyenda de los Infantes de Lara en el teatro español», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, XXXVII 1 (2014), pp. 191-214.
- DE SANTIS, Francesca, *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, Tesi di dottorato, Università di Pisa, 2005-2006, en línea, <<https://core.ac.uk/download/pdf/14692223.pdf>>. Consulta del 23 de abril de 2018.
- DI STEFANO, Giuseppe, ed., *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993.
- ETZION, Judith, «The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A Survey of

- Literary Content and Textual Concordances», *Revista de Musicología*, XI 1 (1988), pp. 65-107.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «*Romancero de Barcelona*», *Revue Hispanique*, XXIX (1913), pp. 121-194.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- GARRIBBA, Aviva, «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il Ms. Ottoboniano 2882», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, IV (2015), pp. 47-59.
- GIULIANI, Luigi, «La “Parte de comedias” como género editorial», *Criticón*, CVIII (2010), pp. 25-36.
- GIULIANI, Luigi, «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIX (1996), pp. 241-248.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. A. González, S. González y L. von der Walde Moheno, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, AITENSO, México, 2010, pp. 15-40.
- GOTOR, José Luis, «Romance de la caza de Bracciano (Del repertorio de un guitarrista español en Italia)», en *Symbolæ pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini*, a cura di B. Periñán e F. Guazzelli, Giardini Editori, Pisa, 1989, vol. I, pp. 251-274.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, «Con motivo del reajuste de unas fechas: La muerte de Doña Isabel de Urbina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III (1949), pp. 378-385.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo xvii*, Voluntad, Madrid, 1930.
- IVENTOSCH, Hermann, «Garcilasos's sonnet “Oh dulces prendas”: A composite of classical and medieval models», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Sezione Romanza, VII (1965), pp. 203-227.
- LAMBEA, Mariano, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM), con la colaboración de L. Josa y F.A. Valdivia, 2012, en línea en *Aula Música Poética*, <<http://aulamusicapoetica.info/nipem.html>>. Consulta del 24 de abril de 2018.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, «*Donaires del Parnaso*» de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, Madrid, 2005, en línea, <<http://eprints.ucm.es/4649/1/T26680.pdf>>. Consulta del 25 de abril de 2018.

- LY, Nadine, «La reescritura del soneto primero de Garcilaso», *Criticón*, CCCII (1998), pp. 9-29.
- MANCA, Gino, *La «Leyenda de los Infantes de Lara» nella drammatizzazione di «El bastardo Mudarra» di Lope*, Intilla Editore, Messina, 1977.
- MARCHANTE MORALEJO, Carmen, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, «Sobre una obra áurea que no obtuvo licencia de impresión. Noticia y edición de los sonetos perdidos de Gálvez de Montalvo, del Libro de la Pasión, hallados en el manuscrito Corsiniano 970 de la Biblioteca de la Accademia Nazionale dei Lincei», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO (Universidad de Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, eds. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, vol. I, pp. 333-341.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Polifemo, Madrid, 2015.
- MARINI, Massimo, «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (III): il Ms. Corsini 970», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, IV (2015), pp. 60-77.
- MARINI, Massimo, «Lengua misógina en un soneto del Ms. Corsini 970», *Crítica del Texto*, XX 2 (2017), pp. 341-354.
- MARINI, Massimo, «El léxico del cuerpo en el Ms. Corsini 970», en *Poesía, poéticas y cultura literaria*. eds. A. Zinato y P. Bellomi, Ibis, Como-Pavia, 2018, pp. 447-463.
- MELE, Eugenio, «Rimas inéditas de ingenios españoles», *Bulletin Hispanique*, III 4 (1901a), pp. 328-347.
- MELE, Eugenio, «Poésies de Lope de Vega, en partie inédites», *Bulletin Hispanique*, III 4 (1901b), pp. 348-364.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Vol. III: Crónicas y leyendas dramáticas de España*, CSIC, Santander, 1949, en línea, <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/>>. Consulta del 30 de junio de 2018.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1896.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero tradicional. II: Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, edición y estudio a cargo de D. Catalán, Gredos, Madrid, 1963.

- MOLL, Jaime, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las relaciones de comedias», *Segismundo*, XXIII-XXIV (1976), pp. 143-167.
- MOLL, Jaime, «Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, coord. E. Rodríguez Cepeda, Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, vol. I, pp. 205-206.
- Ms. 125, Biblioteca Universitaria de Barcelona.
- Ms. 2793, Biblioteca Riccardiana di Firenze.
- Ms. Magliabechiano VII-353, Biblioteca Nazionale di Firenze.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Sonetos de “El galán escarmentado” en un manuscrito», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 213-222.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Ediciones Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, 1974.
- OCAMPO, Florián, *Las quatro partes enteras de la Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el Sabio*, Agustín de Paz y Juan Picardo, Zamora, 1541.
- Parnaso Español*, Ms. 3920, Biblioteca Nacional de España.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, EDAF, Madrid, 2009.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000.
- PRICE, Eva R., «The romancero in *El Bastardo Mudarra* of Lope de Vega», *Hispania*, XVIII (oct. 1935), pp. 301-310.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Reichenberger, Kassel, 2002.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, ed., *Romances y letras a tres voces (Siglo XVII)*, vol. I, CSIC, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1956.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega, vol II: Poesías sueltas puestas en música*, CSIC, Barcelona, 1987.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, ed., *Cancionero musical de Turín*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1989.
- Raccolta di varie poesie in lingua spagnuola*, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Roma, Ms. Corsini 970 (44.A.21).
- RAMOS, Rafael, «Lope de Vega en el *Cancionero del Barón de Claret*: una antología personal de poesía y teatro», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 199-211.

- RAMOS, Rafael, «El *Cancionero del Barón de Claret*: fama de Lope de Vega y Calderón de la Barca en la Cataluña del siglo XVII», *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, XXI (2001), pp. 363-379.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1726-1739, 6 vols., en línea, <<http://web.frl.es/DA.html>>. Consulta del 30 de abril de 2018.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Alicante-Madrid, 1976.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo, «Poesías de Fray Luis de León, Lope de Vega y Alonso de Ledesma en un manuscrito parroquial del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia Española*, LX 219 (1980), pp. 35-74.
- Segunda parte del Romancero General y flor de diversa poesía, recopilados por Miguel de Madrigal*, Luis Sánchez, Valladolid, 1605.
- VALDIVIESO, José de, *Romancero Espiritual*, ed. J.M. Aguirre, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, Luis Sánchez-Juan de Montoya, Madrid, 1598.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra. Tragicomedia*, Biblioteca de la Real Academia Española, Madrid, Ms. 390 (*olim* 4°-I-1), Autógrafo, fechado 27 de abril de 1612.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra. Tragicomedia*, en *Ventiunete parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Lope de Vega Carpio*, Pedro Vergés, Zaragoza, 1641, ff. 63-88.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra*, en *Comedias de Lope de Vega Carpio. Tomo IV*, copia del autógrafo de Lope realizada por I. Gálvez en 1762, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Ms. 22424, en línea en *Biblioteca Digital Hispánica*, <<http://bdh.bne.es>>. Consulta del 30 de junio de 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra*, copia del autógrafo de Lope anónima, 1862, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Ms. 14612/31, en línea en *Biblioteca Digital Hispánica*, <<http://bdh.bne.es>>. Consulta del 30 de junio de 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra, reproducida por la Sociedad Fotocinográfica por encargo del Excmo. Sr. D. Salustiano de Olózaga*, Litografía de Zaragozano, Madrid, 1864.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra*, en *Obras de Lope de Vega. VII: Crónicas y leyendas dramáticas de España, primera sección*, ed. M. Menéndez Pelayo, Real Academia Española, Madrid, 1897 (BAE, 196), pp. 463-504.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra*, ed. S.G. Morley, Universidad de California-Gráficas Reunidas, Madrid, 1935.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bastardo Mudarra y los Siete Infantes de Lara*, ed. D. Antas, PPU, Barcelona, 1992.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La buena guarda*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, XII: comedias de vidas de santos*, ed. M. Menéndez Pelayo (BAE, 182), Atlas, Madrid, 1965, vol. IV, pp. 49-105, en línea en *ArteLope*, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0532_LaBuenaGuarda.php>. Consulta del 11 de mayo de 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La villana de Getafe*, ed. J. M. Díez Borque, Orígenes, Madrid, 1990, en línea en *ArteLope*, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0925_LaVillanaDeGetafe.php>. Consulta del 11 de mayo de 2018.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Los doze libros de la Eneida de Vergilio... traduzida en octava rima y verso castellano* [por Gregorio Hernández de Velasco], Juan de Ayala, Toledo, 1555.
- ZIMEI, Francesco, «Osservazioni musicali sul *cancionero* Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, V (2016), pp. 167-188.