



Enmiendas autógrafas y fuentes veladas en *La buena guarda* de Lope de Vega ·

Sònia Boadas
Universitat Autònoma de Barcelona (España)
sonia.boadas@gmail.com

JANUS 5 (2016)

Fecha recepción: 12/03/16, Fecha de publicación: 22/04/2016

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=67>>

Resumen

Este trabajo pretende analizar algunas de las enmiendas que Lope realizó en el manuscrito autógrafo de la comedia *La buena guarda*, custodiado en los fondos de la Biblioteca Nacional de España, y más concretamente aquellas que tienen relación con dos nombres propios: Guzmán y Montalvo. El estudio de las mismas, así como de la finalidad con la que Lope revisó la comedia indican que las correcciones de estos nombres tienen como finalidad suprimir dos fuentes literarias de la comedia: la segunda parte apócrifa del *Guzmán de Alfarache* y la *Corónica del Orden del Cister* de fray Bernabé de Montalvo.

Palabras clave

La buena guarda, Lope de Vega, fuentes literarias, Guzmán de Alfarache, Bernabé de Montalvo.

Title

Autograph emendations and veiled sources in *La buena guarda* of Lope de Vega.

Abstract

This paper analyses some of the emendations that Lope made in the autograph manuscript of the comedy *La buena guarda*, kept in the funds of the National Library of Spain, and specifically those that relate to two names: Guzmán and Montalvo. The study of them, as well as the purpose for which Lope reviewed the

* El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación FFI2012-35950, “Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

comedy show that corrections of these names are intended to remove two literary sources of comedy: the second apocryphal part of *Guzmán de Alfarache* and the *Corónica del Orden del Cister* of Bernabé de Montalvo.

Keywords

La buena guarda, Lope de Vega, literary sources, Guzmán de Alfarache, Bernabé de Montalvo.



El 16 de abril de 1610 Lope de Vega finalizaba la redacción de *La buena guarda*, una comedia religiosa centrada en la historia de doña Clara, abadesa del convento de Ciudad-Rodrigo que colgó los hábitos y se fugó con su amante. Sin embargo, al poco de haberla terminado, y después de las sugerencias del autor de comedias Alonso Riquelme, Lope modificó ciertos aspectos de la misma, suprimiendo, por ejemplo, la condición religiosa de la protagonista (Boadas, en prensa). De todos estos cambios nos da cuenta el manuscrito autógrafo de la comedia, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (ms. Vitr/7/16), y que permite reconstruir el proceso de composición y revisión de la obra.

Fueron dos los objetivos de Lope en su intento de rehacer la comedia: en primer lugar, borrar las referencias explícitas a la localización de la acción en Ciudad-Rodrigo, situando la trama en un lugar de Italia; y, en segundo, eliminar las menciones a la condición monacal de doña Clara, en un intento de desacralizar la obra, convirtiendo a la protagonista en una doncella que gobierna un recogimiento. Asimismo, en este proceso de revisión, Lope suprimió algunas fuentes de la comedia que nunca han sido identificadas por la crítica y que han pasado desapercibidas hasta día de hoy. Estas referencias literarias que el Fénix citó ingeniosamente en la primera versión de la comedia eran textos de marcada connotación piadosa y cuyo contenido estaba estrechamente relacionado con religiosas profesas, por lo que no es de extrañar que decidiera excluirlas de la versión profana de la obra.

EL GUZMÁN DE ALFARACHE Y EL GALÁN DE MONJAS

La figura del galán de monjas apareció con cierta frecuencia en la literatura áurea española dado que el amor de religiosas se convirtió en un elemento poético que permitía tratar sobre la debilidad de la naturaleza humana. El personaje masculino se perfiló en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (Salamanca, 1570), y aparece protagonizando algunos episodios del *Buscón* de Quevedo (Zaragoza, 1626), de las

Soledades de la vida y desengaños del mundo de Cristóbal Lozano (Madrid, 1658) o del *Coloquio de Palatino y Pinciano* de Juan Arce de Otálora (Gómez, 1998). En general, la función de estos jóvenes solía ser la de entretener y divertir a las monjas realizando una especie de cortejo de las mismas, un procedimiento retórico, una galantería neoplatónica socialmente aceptada e incluso tolerada por los monasterios, que no implicaba la consumación sexual.

Sin embargo, en ocasiones estos devotos de monjas se alejaron de los preceptos del amor cortés y dieron rienda suelta a su deseo sexual y a la culminación del mismo, por lo que los embarazos y las fugas de religiosas provocaron situaciones escandalosas en los conventos. Esa es precisamente la actitud de los galanes de monjas que se condena en la segunda parte apócrifa del *Guzmán de Alfarache* (Valencia, 1602), la de aquellos que pretenden corromper la santidad y devoción de las religiosas. En la obra que firmó Mateo Luján de Sayavedra se nos narra cómo después de conocer a un joven que “se preciaba mucho de galán de monjas”, el protagonista reprende a aquellos que intentan seducir a las que profesan religión:

Desde un día que oí contar muchos sucesos desastrados que habían sucedido a los que procuran la inquietud de las doncellas consagradas a Dios, siempre llevé en el entendimiento de no arrostrar a tal disparate; y con muy justa razón son castigados aun en esta vida los que se atreven a pensar torpemente en las esposas de Cristo, porque habiéndose ellas retirado del mundo y consagrado su limpieza huyendo las ocasiones, los que las procuran son tizones del infierno, sirven de ministros de Satanás, como invidiosos de que haya tales vergeles en la tierra imitando la pureza angélica del Cielo; y las que procuran con tantas veras imitar a la Virgen purísima, es bien que todos las veneren y honren y no se las atrevan. Grande es el valor de las doncellas castas, que con razón debería avergonzarnos, pues siendo nosotros los que tenemos más fortaleza, ellas son las que nos vencen y han hecho maravillosos ejemplos de castidad [...]. Cuán lejos van desto los que ponen los ojos y se atreven a las monjas recogidas [...] Bien parecen hijos de Caín y vecinos de la ciudad que edificó (*Segunda parte*, 2007)¹.

Después de esta condena, se daba cuenta de una conversación que a este propósito mantuvieron una dama y un estudiante. Los personajes debatían sobre si era mejor mantener la devoción y la esperanza o si por el contrario era más conveniente entregarse a la pasión:

¹ En la primera parte del *Guzmán* también se menciona un galán de monjas, aunque se trataba de un catedrático de la universidad de Salamanca que profesaba amor cortés a una monja. Ver Alemán (1983: 500).

En suma, disputaban una cuestión probando cuál era mejor, la esperanza o la posesión. La dama defendía la esperanza, y tenía por su parte a la señora monja que la ayudaba; el galán, como bobo, decía que tenía por mejor el poseedor, y gozar lo deseado [...] Muchas otras razones se alegaron porque habían tomado a destajo a ventilar esta cuestión, que era por modo encubierto para los que no lo querían entender, persuadir el galán que se hiciese el entrego (*Segunda parte*, 2007).

La cuestión que debaten los protagonistas del *Guzmán* apócrifo se descubre al final como una estrategia discursiva urdida por el galán para convencer a la dama y poder gozar de ella, un planteamiento muy similar al que tiene que hacer frente la protagonista de la comedia lopesca. En el acto tercero de *La buena guarda*, doña Clara se encuentra con dos gentileshombres, unos galanes apuestos que intentan seducirla y hacen que se plantee internamente el dilema entre esperanza y posesión que aparecía en el *Guzmán*:

DOÑA CLARA	De espacio, no os acerquéis. Id en buen hora a nadar.
GENT. PRIMERO	¡Lindo brazo!
GENT. SEGUNDO	¡Y qué rollizo!
DOÑA CLARA	(Esto el demonio lo hizo, que no me quiere dejar).
GENT. SEGUNDO	Darele para corales, si a los labios me los trueca.
GENT. PRIMERO	Oiga, no sea tan seca.
DOÑA CLARA	Si son hombres principales, ¿no ven que es mucha bajeza tratar mal una mujer?
GENT. SEGUNDO	Peñasco debes de ser, aunque un ángel en belleza. Pues guárdanos los vestidos entretanto que nadamos, porque desnudos pensamos despertarte los sentidos.
DOÑA CLARA	Esas palabras no son de gente desta ciudad.
GENT. SEGUNDO	¡Que notable honestidad!
GENT. PRIMERO	¡Quedo, que tiene razón! Dejalda, que aun tengo miedo de una mujer virtuosa.
GENT. SEGUNDO	No la he visto más hermosa (vv. 2363-2386) ² .

² Cito por la edición de Boadas (Vega, 2016).

En esta escena, los jóvenes, cuyo comportamiento se podría equiparar al de los galanes de monjas, intentan embelesar a la joven y la provocan sexualmente desnudándose ante ella y bañándose en un río. Lope plantea a la protagonista la disyuntiva del *Guzmán* con la aparición del erotismo masculino. En la primera versión de la comedia, los galanes aparecen a escena recitando los siguientes versos: “Mirad, Guzmán, que sudáis, / y que a peligro os ponéis” (vv. 2354-2355, fol. 49v), donde el apelativo parece que podría remitir al citado episodio de la novela picaresca, y por lo tanto al dilema entre pasión y devoción que se plantaba en la obra. Sin embargo, en la segunda versión de la obra, Lope decidió modificar el nombre propio del pícaro y suplirlo por el de Luzmán³:

v. 2354 Luzmán *O*² : Guzmán *O*¹

Esta corrección lopesca indica que el nombre de Guzmán implicaba una referencia concreta que se quiso eliminar de la segunda versión. En este caso parece plausible pensar que el vocativo, que aparece justo en el momento en que salen los dos gentileshombres y se plantea el dilema a doña Clara, aludiese al mencionado episodio de la segunda parte apócrifa del *Guzmán*. La finalidad del cambio era desvincular la escena de la referencia literaria, un episodio con claras connotaciones religiosas que elogiaba la devoción mariana y condenaba a quienes pretendían alejar a las monjas de su santidad.

A pesar de que en la producción literaria de Lope apenas encontramos citas directas a la novela picaresca que publicó su amigo Mateo Alemán ni la continuación apócrifa de la misma, se ha podido constatar que el Fénix señaló y utilizó el *Guzmán* como fuente literaria en sus comedias. Así lo atestiguó McGrady (1980: 312-313) en el caso de *La prueba de los amigos*, cuyo argumento deriva de la novela de Alemán; y lo puso de manifiesto el mismo Lope citando el *Guzmán* entre los libros que formaban parte de la biblioteca de Finea en *La dama boba* (“el libro del Peregrino / y el Pícaro, de Alemán”, vv. 2131-2132)⁴.

Lejos de ser fortuita, la enmienda implicaba un distanciamiento de la fuente literaria, quizá estableciendo un nuevo vínculo con el género de la novela bizantina. Recordemos que casualmente Luzmán fue el protagonista

³ Utilizamos las siglas *O*¹ para indicar que se trata de la versión primitiva del autógrafo y *O*² para la versión revisada.

⁴ Es curioso notar la variante que presenta justamente el verso que menciona la novela picaresca, ya que en el manuscrito autógrafo fechado en 1613 Lope transcribió: “el Pícaro de Alemán”, mientras que en la edición impresa de 1617 se modificó el verso por “el Pícaro de Guzmán”. Ver Vega (2015).

de la *Selva de Aventuras* de Jerónimo Contreras (Barcelona, 1565), una obra que gozó de gran popularidad en la época y que probablemente el mismo Lope utilizó como fuente de *El peregrino en su patria*⁵.

FRAY BERNABÉ DE MONTALVO Y LA LEYENDA DE SOR BEATRIZ

El primer testimonio que conocemos de la leyenda de sor Beatriz se encuentra en la colección de milagros de Cesáreo de Heisterbach, el *Dialogus magnus et visionum miraculorum*, escrito a mediados del siglo XIII. En el capítulo XXXV del libro séptimo se relata la historia de la monja Beatriz, que fue nombrada guardiana del convento (“facta vero custos”). Uno de los clérigos del convento se enamoró de ella, y después de requebrarla varias veces, despertó la pasión amorosa de la monja, que acabó fugándose del convento con su amante, no sin antes haberle entregado a la Virgen las llaves del monasterio. Pocos días después, el clérigo la abandonó y la monja acabó dedicándose a la prostitución, oficio que ejerció durante quince años. Pasado este tiempo, decidió volver al monasterio vestida de seglar y preguntar por la antigua monja Beatriz. La respuesta la sorprendió, porque le afirmaron que Beatriz seguía en el convento con gran devoción y caridad. La intercesión y a la misericordia de la Virgen, que había suplantado su identidad durante todo ese tiempo, permitieron el reingreso de Beatriz en el convento sin perjuicio de su santidad (Heisterbach, 1998: II, 582-583).

La recepción de esta leyenda en España tuvo lugar en dos momentos distintos y en unas circunstancias diferentes. Durante la Edad Media, la leyenda se difundió en ambientes populares y folclóricos, principalmente por vía oral a través de juglares y trovadores. De hecho, tuvo poco recorrido literario en esta época y sólo aparece descrita en las *Cantigas a Santa María* de Alfonso X el Sabio. Sin embargo, en los albores de la Edad Moderna se volvió a difundir la leyenda, esta vez a través de los libros de devoción y los sermonarios, por lo que penetró en los círculos eruditos y fue un tema ampliamente desarrollado por los literatos (Cotarelo, 1904: 95-102).

Una de las primeras versiones de la leyenda que apareció a inicios del siglo XVII fue la de Montalvo, que tomó como referencia la narración hagiográfica de Heisterbach⁶. En 1602 el taller madrileño de Luís Sánchez publicó la *Primera parte de la Corónica del Orden de Cister e Instituto de*

⁵ Luzmán también aparece como personaje en dos comedias lopescas: *El mayorazgo dudoso* y *El caballero del milagro*.

⁶ En siglo XV se había difundido una versión catalana de la leyenda (“Miracle e eiximpli molt meravellós que la verge Maria féu a una monge sacristana de un monestir de dones d'ordre”) que también deriva del *Dialogus* de Heisterbach. Ver Lieja (2004: II, 83-84).

San Bernardo, firmada por el monje cisterciense Bernabé de Montalvo. La obra se dividía en cinco libros que narraban desde la fundación de la orden cisterciense hasta la historia de los diferentes discípulos de San Bernardo. En el libro primero se especificaban diversos favores que la Virgen había otorgado a monjes y religiosas que profesaban su orden, entre los cuales destacaba la historia de Beatriz, una portera a quien la Virgen suplió durante su ausencia del monasterio. Las deudas del relato con la obra de Heisterbach son evidentes, aunque la versión española censuraba las referencias impúdicas del texto latino, como los motivos de la fuga o la prostitución de la monja:

[La Virgen] mira siempre por su honra, como se vio en un monasterio de monjas de nueva orden, donde la portera, habiendo hecho una larga ausencia de su casa, nuestra señora, cuya devota era, suplió sus veces todo aquel tiempo, de suerte que cuando Beatriz (que así se decía la monja) volvió a su casa y preguntó a otra qué había hecho [la] portera, si conocía a tal monja que había allí sido portera en días pasados, le fue respondiendo que en casa estaba muy buena, y que había dejado la portería por darse más de veras a Dios, que era una grande santa. Admirada Beatriz de oír esto, sin pensar qué pudiese ser, dijo que la dejasen entrar a hablarla, y entrando halló a la Reina del cielo, que debajo de su hábito y figura había suplido sus faltas, porque la honra de su monasterio no padeciese detrimento. Agradecida a tan extraordinaria merced, la monja derribándose a sus pies la pidió perdón de sus culpas y juntamente gracia para vivir de tal suerte que ni en el convento ni fuera dél se entendiesen sus culpas, de las cuales hizo rarísima penitencia y murió en la religión con la fama de santidad, que la Virgen la había ganado el tiempo que suplió su ausencia (Montalvo, 1602: 141).

A esta breve narración de Montalvo se refirió Lope de Vega en un fragmento de la versión primitiva de *La buena guarda*⁷. Más allá de las similitudes y paralelismos evidentes entre ambos textos, la mención explícita de Montalvo en la comedia del Fénix confirma esta hipótesis. En la primera versión de la comedia, cuando el amante y mayordomo del monasterio, Félix, regresa al convento acompañado por el sacristán Carrizo, que había sido cómplice de la fuga y había acompañado a Félix en todas sus desventuras, se encuentran con que les recibe un personaje que Lope define como “Carrizo fingido”, es decir, una figura celestial que había suplido al

⁷ De entre todos los investigadores que han estudiado las fuentes de *La buena guarda*, sólo Wurzbach (Vega, 1925: 115), Artigas (Vega, 2002: 34), Capoia (2005: xvi) y McGrady (2011: 722) citan a Bernabé de Montalvo, aunque no como fuente de *La buena guarda*, sino como uno de los textos españoles que transmitía la leyenda de sor Beatriz. Así también lo señala Guiette (1927: 219-220) en su estudio sobre la leyenda de la sacristana.

verdadero sacristán durante su ausencia. La escena es un calco de la narración de Montalvo, donde Félix y Carrizo preguntan por la suerte de quienes habían ocupado sus puestos y el interpelado responde sin percatarse de la identidad de los recién llegados, tal y como ocurría en la historia de la portera Beatriz. En este caso, además, Lope incorpora un efecto cómico, que consiste en hacer conversar al personaje verdadero, Carrizo, con su suplantador, lo que provoca incomprensión y cierto temor en el sacristán, y que muy probablemente despertó las risas entre el público de la época:

CARRIZO	Diga, hermano, ¿quién es el sacristán que agora sirve este oratorio?
FINGIDO	Yo. ¿No me conoce? Pero debe de ser estraño.
CARRIZO	Estraño de todo bien, y propio de mi daño.
FINGIDO	Seis años ha que en esta casa vivo.
CARRIZO	¿Seis años? Mire, hermano, que se engaña, que agora tres estaba aquí Carrizo.
FINGIDO	Pues Carrizo es el mismo que está agora.
CARRIZO	¡Carrizo!
FINGIDO	Sí, que ese es mi propio nombre.
CARRIZO	¿Él se llama Carrizo?
FINGIDO	Así me llamo.
CARRIZO	¿Oyes aquesto?
FÉLIX	Atento estoy a todo.
CARRIZO	¿Que él es Carrizo? ¿Cómo u de qué modo?
FINGIDO	Porque Juan de Carrizo fue mi padre, y mi madre Lúisa de Montalto, cristianos viejos.
CARRIZO	Esos lo eran míos.
FINGIDO	Tuve una hermana que murió pequeña, y otra casada en Nápoles.
CARRIZO	¡Ay cielos, que perderé el jüicio! (vv. 2786-2804).

Al revisar la obra, este fragmento fue objeto de una curiosa corrección autógrafa de Lope:

v. 2800 Montalto *O*² : Montalbo *O*¹

La primera versión de la comedia mencionaba a Luisa de Montalvo como progenitora de Carrizo, lo que debe interpretarse como una referencia encubierta a la fuente literaria de la escena. Tanto es así que en la revisión de

la comedia, cuando Lope eliminó la condición religiosa de la protagonista, suprimió también toda referencia a las monjas y al convento, borrando el guiño a la fuente eminentemente religiosa de su obra. Así decidió modificar el apellido de la madre de Carrizo, que pasó a denominarse Luisa de Montalto (fol. 56v).

Se trata de una intervención que solo adquiere sentido si el nombre de Montalvo estaba vinculado con algún aspecto que resultase inapropiado en la segunda versión de la obra. De no ser así, Lope no se hubiera molestado a modificarlo. La corrección autógrafa indica que la mención a Montalvo implicaba una referencia directa al relato eclesiástico sobre la monja que había abandonado su convento.

En este mismo sentido, en el manuscrito encontramos otra referencia implícita a la leyenda de sor Beatriz de Montalvo: la figura de la portera. En la versión primitiva, Lope hacía aparecer este personaje en los dos últimos actos, en unas escenas relacionadas con cuestiones cotidianas de la vida monástica. En el segundo acto, la portera aparecía junto al ángel que había reemplazado a doña Clara para plantearle asuntos relativos a la gestión del monasterio: las libranzas que tenían que hacerse, la provisión de materias primas o las actividades diarias de limpieza (vv. 1783-1830). Sin embargo, en la revisión que el dramaturgo hizo de la comedia, sustituyó este personaje por el de una doncella:

v. 1782*Acot* Una doncella entre O^2 : Una portera entre O^1

A pesar de ser un cambio en una acotación que implicaba la modificación de las didascalias que introducían los parlamentos del personaje, Lope no se detuvo a corregir cada una de ellas⁸. Lo que *a priori* podría parecer un cambio fortuito de personaje, sin relación directa con la leyenda de la portera Beatriz, vuelve a producirse en el tercer acto. En esta ocasión, la portera aparecía junto al platero para pedirle a doña Clara el pago por la custodia que había hecho el artesano. De nuevo, Lope optó por eliminar el personaje de la portera y sustituirlo, en esta ocasión, por el de una criada:

v. 2852*Acot* Una criada y el platero O^2 : La portera y el platero O^1

No se trataba de un cambio sistemático de un personaje por otro, sino de una modificación que pretendía eliminar la referencia a la figura de la portera. Al igual que ocurría en el acto segundo, Lope indicó el cambio en

⁸ Así pues, en el manuscrito las didascalias 1783*Per*, 1789*Per*, 1795*Per*, 1799*Per*, 1807*Per*, 1809*Per*, 1812*Per*, 1816*Per*, 1824*Per* y 1828*Per* transcriben el nombre de 'Portera'.

la acotación, pero no modificó cada una de las didascalias que indicaban el nombre del personaje, sino que sólo cambió dos de sus intervenciones (2854Per y 2861Per)⁹. Esto originó que una mano posterior, con toda probabilidad vinculada con la compañía de actores que representó la comedia, decidiera regularizar el fragmento. Sin embargo, y dado que quien efectuó las modificaciones desconocía la intención con la que Lope había procedido, este corrector posterior se equivocó y en vez de enmendar todas las didascalias sustituyendo “portera” por “criada”, añadió “y la portera” en la acotación arriba citada, suponiendo que eran tres los personajes que entraban a escena. En la ilustración se puede apreciar la acotación, que reza “una criada y el platero y la portera”, donde encontramos la corrección de Lope y el añadido posterior de distinta mano¹⁰.

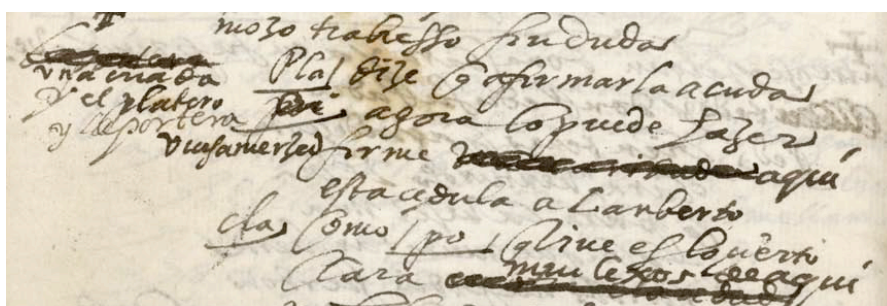


Fig. 1: Ms. Vitr/7/16, fol. 57v. Biblioteca Nacional de España

Todas las correcciones señaladas apuntan a que Lope quiso eliminar el personaje de la portera porque además de aludir a una de las ocupaciones de las religiosas conventuales, remitía a la narración de sor Beatriz de Bernabé de Montalvo¹¹. Si bien la leyenda de la monja adúltera que abandona el monasterio había sido tratada en varias de las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X, el primero que las versificó en español (Cotarelo, 1904: 103-114; McGrady, 2011: 722-723), solo Montalvo presentaba explícitamente a sor Beatriz como portera del convento¹².

⁹ En este sentido, tampoco modificó Lope el nombre del personaje que aparece al inicio del acto tercero (fol. 43r).

¹⁰ Parece que fue la misma mano que añadió varios nombres de personajes en la lista de los *dramatis personae* inicial (fol. 3r), así como la que añadió precisamente a la portera en la lista de personajes del segundo acto (fol. 23r).

¹¹ También eliminó las referencias a la portería que aparecían en la primera versión: “Entraré en la portería” (v. 884), “un rato en la portería” (v. 1351), “en la portería entre” (v. 2565) y “gente hay en la portería” (v. 2681).

¹² En las *Cántigas* aparecen religiosas que son abadesas (núm. 7), tesoreras (núm. 94), asistentes de abadesas (núm. 285) o simplemente monjas (núm. 55); mientras que en el

La *Corónica* de Bernabé de Montalvo se descubre así como una nueva fuente de *La buena guarda*, y muy posiblemente también como su fuente principal. En la dedicatoria que precedía la comedia en la *Decimaquinta parte de comedias* (Madrid, 1621), el mismo Lope hacía referencia al origen de la historia: “Habiendo leído este prodigioso caso en un libro de devoción, una señora destos reinos me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verisímil a sus tres actos”. Analizando estas líneas a principios del siglo XX, Cotarelo (1904: 118) apuntó que la mención a la mujer indicaría que el libro estaría escrito en castellano, y posteriormente Chevalier (1999: 136) descartó la tradición oral como fuente de la historia, afirmando que Lope debió de inspirarse en alguna fuente erudita. A pesar de que Guiette (1927: 223) dejó en manos de la caprichosa fortuna la identificación del libro¹³, y que Rees (1992: 98-99) y McGrady (2011) defendieron que la fuente lopesca fueron las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X¹⁴, todas las pruebas aducidas anteriormente apuntan a que Lope estaba aludiendo a la *Corónica* del fraile cisterciense.

CONCLUSIONES

Las correcciones analizadas y los cambios que sufrieron los nombres propios en *La buena guarda* indican que no habían sido escogidos al azar y que remitían a unas referencias literarias concretas que Lope quiso eliminar en la revisión que hizo de la comedia. El análisis detallado de las fuentes y de la intención del autor descubre que unas enmiendas que *a priori* podrían parecer modificaciones menores y sin relevancia (Moltalvo/Montalto; Guzmán/Luzmán), se convierten en esenciales para desvelar dos de las fuentes literarias que utilizó el Fénix para la composición de la obra. Además, estas correcciones permiten comprender hasta qué punto el dramaturgo afinó la revisión de la obra para obtener una versión desacralizada de la misma.



conjunto de milagros que aparecieron en lengua catalana la monja era sacristana (Lieja, 2004: II, 83-84).

¹³ “Une chance unique aurait pu nous faire mettre la main sur ce libre de dévotion” (Guiette, 1927: 223).

¹⁴ McGrady descartó la influencia del texto de Moltalvo únicamente porque se basaba en la narración de Heisterbach: “Como Montalvo basó su relato en el de Cesáreo de Heisterbach (él mismo lo reconoce), sólo quedan las *Cántigas* como posible modelo español de Lope” (McGrady, 2011: 722).

Bibliografia

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, F. Rico (ed.), Barcelona, Planeta, 1983.
- Boadas, Sònia, “Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española* (en prensa).
- Capoia, Stefania, *Edición crítica de La encomienda bien guardada de Lope de Vega*, Tesi di Laurea, Università Ca’Foscari, Venecia, 2005.
- Chevalier, Maxime, *Cuento tradicional, cultura, literatura: siglos XVI-XIX*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- Cotarelo Valledor, Armando, *Una cántiga célebre del Rey Sabio*, Madrid, Antonio Marzo, 1904.
- Gómez, Jesús, “La tradición literaria del galán de monjas”, *Edad de Oro*, 9, (1998), pp. 81-91.
- Guiette, Robert, *La légende de la sacristane. Étude de littérature comparée*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.
- Heisterbach, Cesáreo de, *Diálogo de Milagros*, Z. Prieto Hernández (ed.), Zamora, Monte Casino, 1998, 2 vols.
- Lieja, Arnau de, *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*, Josep-Antoni Ysern (ed.), Barcelona, Barcino, 2004, 2 vols.
- McGrady, Donald, “Further notes on the sources of Lope de Vega’s *La prueba de los amigos*”, *Hispanic Review*, 48.3, (1980), pp. 307-317.
- McGrady, Donald, “Alfonso X: fuente de *La buena guarda* de Lope de Vega”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.7, (2011), pp. 719-726.
- Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, D. Mañero Lozano (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- Rees, Margaret A., “*La buena guarda* de Lope de Vega y ‘Félix Culpa’: una fusión del mundo medieval y del Renacimiento”, en *La comedia de magia y de santos*, F. J. Biasco et ali. (ed.), Madrid, Júcar, 1992, pp. 97-106.
- Vega, Lope de, *Die treue Hüterin. La buena guarda*, W. Wurzbach (ed.), Wien, Anton Schroll, 1925.
- Vega, Lope de, *La buena guarda*, C. Artigas (ed.), Madrid, Verbum, 2002.
- Vega, Lope de, *La dama boba: edición crítica y archivo digital*, Marco Presotto (dir.), CRR-MM, Bologna, 2015, <http://damaboba.unibo.it/> [20/02/2016]
- Vega, Lope de, *La buena guarda*, S. Boadas (ed.), en *XV Parte de comedias*, Luis Sánchez Laílla (coord.), Madrid, Gredos, 2016.