

Prólogo

De *La Buena Guarda* o *La encomienda bien guardada*¹ se conocen dos versiones y una fecha de redacción (1610), y se ignora la de la representación y la de la segunda redacción. El hecho de conservar autógrafo de Lope, a diferencia de lo habitual, no simplifica las dataciones sino que las dificulta.

Las aprobaciones que se recogen al final del manuscrito que contiene el autógrafo, confirman la fecha de 1610, que junto con el título *La encomienda bien guardada* aparece en el primer folio. El siguiente dato seguro es el de la *Parte XV*, por dos veces impresa en 1621. Entre estos dos términos hay que situar la fecha de la representación –que en una obra «normal» sería la de composición del texto– y la segunda versión, elaborada a base de tachones, interlineados y añadidos al margen en el propio autógrafo y que es la de la *Parte XV*².

Los estudiosos han especulado sobre estas dos incógnitas: ¿cuándo vuelve Lope sobre el manuscrito para rehacer su texto? Y, lo más difícil de saber: ¿cuál de las dos versiones llegó al corral de comedias?³

Con la escasa documentación en la mano, cabe formular diversas hipótesis; la mía, provisional: en 1610 se representó la primera versión o versión original y posteriormente, cerca de la fecha de impresión (1621), Lope volvió sobre el texto para pulir y alterar determinados aspectos del argumento, que no del estilo.

La Buena Guarda o *La encomienda bien guardada* reelabora un motivo folclórico muy antiguo: el de la monja pecadora o adúltera, que escapa con su amante del convento, al que vuelve arrepentida un tiempo después, llevándose entonces la sor-

1. A pesar del uso crítico moderno, no veo claro que Lope distinguiese sus dos versiones por medio de los dos títulos, que, junto con la presencia reiterada en el texto de la locución «buena guarda», hacen discutible distinguir con distinto título *O*¹ y *O*². Prefiero hablar de dos versiones distintas de *La Buena Guarda* o *La encomienda bien guardada*: la primera u original, que edito; y la segunda o *atenuada*, cuyas variantes respecto de la primera recojo en el aparato de variantes.

2. Hay que tener en cuenta, además, otras dos manos: la del autor de comedias, que suprime al menos dos tiradas de versos, y otra desconocida, que restituye los versos de la primera versión tachados por el propio Lope.

3. Tanto Paloma Cuenca Muñoz (2006) como Stefania Capoia (2014) y Sònia Boadas (en prensa) realizan agudas aproximaciones a los problemas paleográficos y de reescritura en el autógrafo.

presa de que la Virgen (en nuestro caso, un ángel enviado por la Virgen) ha suplido su falta, de modo que nadie ha advertido la transgresión.

Hitos de este *exemplum* en la tradición hispánica son tres cantigas marianas de Alfonso X (55, 59 y 94), la versión del *Quijote* apócrifo de Avellaneda; posteriormente, *Margarita la tornera* de Zorrilla y la zarzuela del mismo título de Ruperto Chapí (1909), con guion de Carlos Fernández Shaw, inspirada en el texto de Zorrilla. Pero la leyenda aparece en textos de toda Europa. Capoia (2005) ofrece la más reciente síntesis de la historia textual del motivo, pero ya Menéndez Pelayo (1895) señalaba como el texto más antiguo el del cisterciense Cesáreo de Heisterbach (s. XIII), que podría haber bebido en otro de finales del s. XII.

¿Cuál fue la fuente inmediata de Lope? No lo sabemos; aunque en la dedicatoria de 1621 se habla de un libro de devoción que le prestó «una señora de estos reinos», la libertad con que Lope trata el argumento es tal que resulta vana la inquisición de un modelo concreto. Por otra parte, se trata de un motivo del acervo popular oral, que podía, y más en el caso de Lope, dar lugar a una comedia sin necesidad de seguir un texto determinado.

Ahora procede hacer recuento de los testimonios antiguos y modernos de *La Buena Guarda*:

1. Autógrafo BNE ms. Vitr. 7-16. Texto sin corregir por Lope (llamado por los editores modernos *La buena guarda*). Empieza en f. 1r numeración antigua (4r en la moderna): *La encomienda bien guardada*, autógrafo, 1610, papel, 220 x 155 mm., 60 ff., Encuadernación de pasta con hierros dorados. Adquirida por la BNE a los herederos del Marqués de Pidal, Marqueses de Bondad Real, el 30 de noviembre de 1948. O¹.
2. Autógrafo BNE ms. Vitr. 7-16. Es el mismo manuscrito de 1., pero contiene, a base de tachaduras y adiciones, el texto corregido por Lope (llamado por los editores modernos *La encomienda bien guardada*). Empieza en f. 3r numeración moderna. O².
3. Primera edición antigua: *La Buena Guarda*, en *Décima Quinta Parte de las Comedias de Lope de Vega*, Fernando Correa de Montenegro, Madrid, 1621, pp. 203-229, BNE R/25122. A.
4. Segunda edición antigua: *La Buena Guarda*, en *Décima Quinta Parte de las Comedias de Lope de Vega*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621, pp. 196-222, BNE R.13866. El título (p. 196) es *La Bvena Gvarda, Comedia Famosa de Lope de Vega Carpio. Dirigida a Don Ivan de Argviio Veyntiquatro de Seuilla*. El último verso (p. 222) es «La encomienda bien guardada». B.
5. Primera edición moderna: Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Rivadeneyra (BAE 41), Madrid, 1857, pp. 325-344. Har.
6. Edición de Marcelino Menéndez Pelayo: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo V, Sucesores de Rivadeneyra (BAE 187), Madrid, 1895, pp. 319-360. Men.

7. Edición de Eduardo Juliá Martínez: Lope de Vega, *Obras dramáticas escogidas*, 6 vols., Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1934. La comedia, en vol. I, pp. 91-235. *Jul.*
8. Edición de Pilar Díez y Giménez Castellanos, Ebro, Zaragoza, 1964.
9. Edición crítica de María del Carmen Artigas, UMI, Ann Arbor, 1996.
10. Edición anotada (texto crítico) de María del Carmen Artigas, Verbum, Madrid, 2002. *Art.*
11. Edición crítica de Patricia Hidalgo Murciano, trabajo de investigación inédito, defendido en la Universidad Autónoma de Madrid en 2003.
12. Edición crítica de Stefania Capoa, Università Ca' Foscari, Venezia, 2005 (tesis doctoral disponible en el Depósito Digital de Documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona).

Otras ediciones, sin interés para la fijación del texto:

13. Edición anónima en 12º, col. El Parnasillo, Simancas Ediciones, Dueñas (Palencia), 2006. Es el texto de 1610, pero añade la dedicatoria a Juan de Arguijo de 1621; no lleva notas.
14. Cervantes Virtual Alicante, 1999. Es el texto de Menéndez Pelayo: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-buena-guarda-o-encomienda-bien-guardada--0/html/fee8923e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.
15. Biblioteca Virtual Universal; reproduce el texto de Cervantes Virtual Alicante, aunque no lo indica: <<http://biblioteca.org.ar/libros/155108.pdf>>.
16. Edición de Antonio Gasparetti, Lanciano, Carabba, 1939 (ilocalizable, probablemente se trata de la traducción, con el título *La fedele custode*).
17. Lope de Vega: *Obras escogidas*, estudio preliminar de Federico C. Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 3 vols., I-1946; II-1955; III-1958. Suele seguir a *Men.*
18. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM), ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997.
19. Copia del autógrafo de 1837: Localización: Madrid, Biblioteca Municipal (España). Ref. bibliográfica: M. Presotto: *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000, 225. Signatura: 2171-8. Copia del autógrafo realizada en 1837⁴.

Contamos entonces con tres testimonios (cuatro, si consideramos metodológicamente que el autógrafo contiene simultáneamente dos versiones de la misma comedia) antiguos: un autógrafo que vale por dos (O^1 y O^2); y dos impresos (A y B) del mismo año 1621, que presentan pocas divergencias y que parten de la segunda versión del autógrafo, que he llamado O^2 . Así pues, tres testimonios antiguos contienen la segunda versión o versión *atenuada*, mientras que solo O^1 ofrece la versión primera, que edito aquí.

4. Con el libro ya en la imprenta, llega a mis manos (13. X. 2016) la *Parte XV* de las comedias de Lope, de PROLOPE, que contiene *La Buena Guarda*, editada por Sònia Boadas.

Sin embargo, toda la tradición moderna, hasta llegar al año 2003, reproduce con más o menos exactitud la primera versión frente a la segunda, la única que se pudo leer en la *Parte XV de Comedias de Lope* durante dos siglos.

El primero de la tradición moderna que desdeña *O*² y edita *O*¹ es Juan Eugenio Hartzenbusch, cuya elección (por el prestigio del editor y por la accesibilidad de la Biblioteca de Autores Españoles) otorga a la primera versión el carácter de canónica. Solo las dos últimas ediciones críticas, la de Hidalgo y la de Capoia, optan por editar la segunda versión, ateniéndose, avaladas por la mejor tradición ecdótica, a la última voluntad del autor.

He hecho el cotejo, del que ofrezco el aparato de variantes, de *O*¹, *O*², *A*, *B*, *Har*, *Men*, *Jul* y *Art*. La tesis doctoral de Artigas (consultada) es de difícil acceso y se trata del mismo texto de *Art*, si bien las notas y la interpretación del texto varían radicalmente de la tesis a la edición comercial de 2002. El texto de Pilar Díez, excelentemente anotado, no se presenta como crítico, aunque de hecho lo es; sigue el manuscrito y dice seguir también a *Har*, aunque se percibe que además tiene a la vista *Men*. Díez dice que *Men* no siguió *O*¹ sino que siguió a *Har* (1964, p. 23).

Hidalgo y Capoia, en realidad, editan críticamente la versión de 1621, por lo que recoger su aparato de variantes resultaría redundante. Son dos ediciones excelentes. Debo agradecer a Patricia Hidalgo el envío de una copia de su trabajo inédito.

Ante el panorama textual de la comedia, ¿qué versión conviene editar? Lo tengo muy claro, aun a riesgo de incurrir en anatema ecdótico. Si bien *O*² representa la voluntad última de Lope, mal favor se le hace al dramaturgo reivindicando una versión que empeora hasta lo indecible el texto primigenio.

Basta contemplar el manuscrito autógrafo para darse cuenta de que la *atenuación* o autocensura estropea el texto. No hay atención a lo estilístico –solo a la eliminación del carácter verdaderamente sacrílego de la monja adúltera y del emplazamiento de la acción en Ciudad Rodrigo– y los cambios han sido hechos con prisa y en detrimento de la belleza del verso y de la coherencia de la comedia.

¿Qué impresión puede provocar en el público que una directora de un oratorio de doncellas (ahora diríamos de un Colegio Mayor o Residencia Universitaria) decida casarse con el mayordomo, aunque haya hecho voto privado de consagrarse a Dios? ¿Que se case enhorabuena!

Nada que ver con la abadesa que está místicamente desposada con Dios y que realmente se convierte en adúltera atentando unión matrimonial (se insiste en ello en el cuadro escénico del *locus amoenus* al inicio de la segunda jornada) con el mayordomo; unión ciertamente inválida, como sabía cualquier espectador, por tratarse de monja profesa.

El arrepentimiento de Clara, abadesa adúltera, podía conmover a los espectadores. La pantomima de una remilgada señorita, directora de un oratorio de doncellas, como mucho conseguiría una risotada por lo disparatado de la situación, del todo incoherente. Me parece verosímil, aunque no demostrable, que a las tablas llegó una de las más bellas comedias del Fénix y no el engendro híbrido en que Lope –¿por escrúpulo una vez ordenado sacerdote?– convierte la historia de Clara y Félix. *O*² no

mejora estilísticamente y estructuralmente la comedia, que pierde toda su *vis* dramática y pasa a ofrecer algunos desajustes y contrasentidos.

No es razón sin peso que Hartzenbusch, Menéndez Pelayo y Juliá hayan optado sin dudarlo por *O¹*, mas lo que me mueve a editarla como texto principal (del que *O²* no presentaría a mi entender más que correcciones degradantes) es que se trata de un texto de excepcional calidad. Se le prestaría un flaco favor a Lope –*aliquando dormitat Homerus*– haciéndonos eco de una debilidad, cuya razón última se nos escapa⁵.

A la luz de la trama principal es difícil encasillar la comedia en alguno de los géneros dramáticos de la época. No es, en sentido estricto, una comedia de santos, porque no los hay. La presencia sobrenatural en las tablas se concreta en unos ángeles sustitutos bajo las órdenes de la presente y ausente Madre de Dios, la Buena Guarda. Tampoco se ajusta al modelo de pecadora empedernida que se arrepiente y cambia de vida. Hay varias comedias inspiradas en María Magdalena, en María Egipcíaca y otras famosas mujeres que se convirtieron de una vida de pecado a una vida santa (Fernández Rodríguez: 2009). Aquí se trata de una protagonista ficticia, muy virtuosa, que cae y se levanta. Prefiero considerar esta obra como comedia religiosa, sin más especificaciones.

Menéndez y Pelayo (1895, p. XLII) considera la segunda trama, el matrimonio de don Carlos con Elena, hermana de doña Clara, superflua y desafortunada. Parecerá osado contradecir a don Marcelino, pero pienso que ambas acciones están perfectamente imbricadas; es más, la peripecia conyugal de don Carlos da en cierto modo la clave de la comedia, cuyo tema central (tema, no asunto) es precisamente una exaltación de la dignidad del matrimonio, tanto en su sentido humano como en su sentido místico. Clara está felizmente desposada de modo espiritual con Cristo. Una pasión humanísima pero desviada le hace ser infiel –adúltera, se dice en múltiples pasajes– a su Amado. De modo análogo, don Carlos, que pretende la mano de doña Elena, necesitará la ayuda del cielo (Clara-Ángel) para conseguir desposar a doña Elena y triunfar de sus detractores; pero también él le será infiel y deberá reconocer su falta y formular sincera y drásticamente su propósito de enmienda. De modo paralelo, el abandono de Clara por parte de Félix le hará ver la santidad del estado del que ha huido para precipitarse en el pecado y la infidelidad conyugal. A modo de contratuera hay todavía una tercera trama, mínima pero significativa, con el mismo valor semántico. Cuando Clara está retirada en penitencia, es tentada por unos galanes que buscan el simple goce y solicitada también por Cosme, hortelano; en un caso se trata de pecado y en el otro de honesto matrimonio, pero Clara no cede ante ninguna de las proposiciones porque, como sabemos, está comprometida en el más elevado matrimonio.

Mas persiste la duda: ¿qué se representó en 1610? Ya dije que estoy convencido de que la compañía de Riquelme representó *O¹* y que las correcciones son, poco o mucho, posteriores. Las rúbricas en cada página nos hablan de que el autógrafo co-

5. Algún estudioso puede retirarme el saludo a partir de la publicación de estas líneas, pero... *amicus Plato*...

rregido (O^2), que no es una copia en limpio (siempre las prisas), estaba destinado a la impresión de 1621.

Juliá (1934, I, L) piensa que las correcciones atenuantes fueron hechas poco después de la composición y antes de las censuras y que el manuscrito enmendado sirvió para la representación. En su favor hablarían las tachaduras de los parlamentos eruditos por sendas rayas oblicuas, de una mano distinta de la de Lope, muy posiblemente del autor de comedias, pero pudieron ser hechas tanto antes como después de la autocensura.

Juliá juzga que la autocensura es de Lope, quizá animado por algún amigo, y que tiene que ver con la prohibición de *La conversión de san Agustín*, aún reciente (1608), «por haber tenido algunos argumentos indecentes para representarse en parte pública». Menéndez Pelayo (1895, p. 360), sin embargo, reproduce las aprobaciones de 1610, 1611 y 1614, muy lejos todavía de la impresión en 1621, y autorizando su paso a las tablas.

Por otra parte, ¿hubiera pagado el autor de comedias por un manuscrito que contuviera a la vez y de manera confusa, tachaduras, interlineados, etc. y, en definitiva, dos versiones? No me parece verosímil. El estado actual del autógrafo parece sugerir que las tachaduras del autor de comedias ya aludidas se hicieron sobre la versión primera, O^1 .

Lo digo claro, si bien sabiendo que se trata de una pura hipótesis sin apoyo documental: en el corral de comedias en 1610 se representó O^1 . Cabe también un argumento sociológico-psicológico no demostrativo: la representación de O^2 hubiera decepcionado al público y se hubiera hecho merecedora de tomates, tronchos de acelga y otras hortalizas. Sin embargo, cuando Lope publica la *Parte XV* ese peligro era mucho menor, si no inexistente.

En conclusión, ni sabemos ni es fácil documentar qué versión se representó; no caben sino hipótesis.

¿A instancias de quién autocensuró O^1 Lope? Entiendo que los censores, de cuyos actos queda constancia al final del autógrafo, vieron solo la versión primigenia y que no encontraron nada reprobable. La censura era implacable con posibles desviaciones doctrinales, no con los yerros por amores; en este sentido, *La Buena Guarda* de 1610 es perfectamente ortodoxa. Además, la Inquisición examinaba con especial rigor los escritos de los familiares del Santo Oficio.

Sin embargo, es un hecho incontrovertible que Lope rehízo (más bien retocó) el texto *atenuándolo*: Clara es seglar y se deslocaliza la trama. Si no fue a instancias de los censores –sigo mi propia hipótesis–, ¿qué pudo mover a Lope a destrozar una obra tan bella? Hasta ahora no he encontrado otra explicación que el escrúpulo (¿relacionado con que justamente en 1614 Lope recibe las órdenes mayores?) y las prisas por enviar la obra a la imprenta.

Estoy dando por supuesto, claro, que las correcciones se hacen poco antes de la doble impresión del texto en la *Parte XV* en 1621, lo cual tampoco puedo demostrar documentalmente.

Pero llega a mi conocimiento, cuando redacto estas líneas, una nueva hipótesis, muy verosímil, que cuestiona las formuladas hasta ahora. Recientemente, Sònia Boadas ha propuesto que el motivo del estropicio que Lope comete con su primera

versión no consistiría en autocensura sino en un toma y daca entre Lope y Riquelme, el autor de comedias que estrenó *La Buena Guarda* (véase apéndice III). Resumiendo: Riquelme habría pedido una cierta deslocalización y atenuación del texto; Lope habría ido demasiado lejos según el parecer de Riquelme, que de su propia mano habría restituido pasajes de la primera versión tachados por Lope. En definitiva, no se trataría de un problema de censura sino de adecuación de un texto a la representación. Esto implicaría, claro, que la segunda versión es inmediatamente posterior a la primera, a diferencia de lo que yo proponía⁶.

6. Sin embargo, en otro artículo de reciente aparición, Boadas (2016) propone una arriesgada hipótesis, distinta o complementaria. Lope habría borrado en *O²* la huella de dos de sus posibles fuentes: la segunda parte apócrifa del *Guzmán de Alfarache* y la *Corónica* del Orden del Císter de fray Bernabé de Montalvo.