

“POSSIDE SAPIENTIAM”.  
ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE  
ORO (JISO 2016)

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)





LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SÍ:  
CARACTERIZACIÓN GENERAL Y PROBLEMAS  
TEXTUALES DE UNA COMEDIA PALATINA  
DE LOPE DE VEGA

*Ane Zapatero Molinuevo*  
*Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea*  
*(UPV / EHU)*

El objetivo principal de esta disertación es dar cuenta de los rasgos generales y la tradición textual de la comedia palatina *La boba para los otros y discreta para sí* de Lope de Vega. A lo largo de las siguientes líneas, por tanto, señalaremos brevemente algunos de los elementos más significativos de la comedia y los problemas que su tradición textual plantea de cara a preparar una edición crítica de la pieza.

A partir del análisis de la versificación de la comedia, Morley y Bruerton<sup>1</sup> concluyen que *La boba para los otros y discreta para sí* fue compuesta entre 1623-1630, estimando más probable una fecha cercana al último año de este período. Según Oleza<sup>2</sup>, la obra no fue de encargo cortesano, sino que formaba parte del repertorio del autor de comedias Manuel Vallejo, que representó cinco de sus piezas en palacio a principios de 1633. *La boba*, una de estas cinco piezas, fue estrenada en 1633 en El Pardo e impresa por primera vez dentro de la *Parte XXI* de comedias de Lope. Se encuadra, por tanto, dentro del llamado ciclo *de senectute* de Lope de Vega (1627-1635), según la

<sup>1</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 292.

<sup>2</sup> Oleza, 2003, p. 614.

denominación de Juan Manuel Rozas<sup>3</sup>. Entrando ya en la caracterización de *La boba*, hay que señalar que se trata de una comedia palatina cómica, si bien de una comicidad moderada. El núcleo del argumento gira en torno a las estratagemas de Diana, una joven criada en el campo que, tras descubrir que es hija natural del duque de Urbino, se fingirá boba en la corte hasta conseguir reclamar el título de duquesa que le corresponde de manera legítima. Se ha dicho que las comedias palatinas compuestas por Lope en estos últimos años de su producción se inclinan hacia conflictos más dramáticos y revestidos de gravedad, que hacen gala de una comicidad más mesurada, marcada por su restrictiva ambientación pseudo-histórica<sup>4</sup> y este es, sin duda, el caso de *La boba*, que emplea como ambientación y bebe indirectamente de los enfrentamientos históricos que se produjeron en el seno de la nobleza italiana por la posesión del ducado de Urbino.

Por otro lado, podríamos argumentar que la historia de Diana tiene un evidente potencial trágico: aunque es hija del duque de Urbino, nació fruto de la violación por parte del duque de una sobrina que este tenía a su cargo, y cuando la joven murió en el parto, el duque decidió abandonar a su hija en una aldea donde —años después— todavía vive la joven Diana al inicio de la comedia, preguntándose por la desigualdad entre sus altas aspiraciones y su bajo estado. Sin embargo, lo trágico de esta premisa se desactiva a través de la propia estrategia empleada por Diana a su llegada a la corte: la bobería fingida, muy productiva a nivel teatral gracias a las situaciones humorísticas que continuamente provoca la aparente inadecuación de la joven al refinado mundo de palacio. Este fingimiento (Diana aparenta ser una mujer rústica que está lejos de ser) casi podría entenderse como un ocultación de la propia identidad —otro de los lugares comunes de la comedia palatina— y nos hace entender mucho antes de que acabe la primera jornada que el núcleo central de la comedia es la inteligencia de su protagonista femenina, como en tantas otras comedias áureas. Conviene señalar, sin embargo, la particularidad de que dicha inteligencia no está dirigida en el caso de Diana a buscar un marido de su agrado, sino a conquistar el poder político que le corresponde de manera legítima.

<sup>3</sup> Rozas, 1990.

<sup>4</sup> Oleza, 2004.

*La boba* aporta además la novedad de presentar otra situación todavía más inusual: la querrela de dos mujeres ambiciosas que compiten por el poder, no por un galán. Y es que, a su llegada a la corte, otro personaje se enfrentará a Diana en su carrera por el ducado: su prima Teodora, que se creía la heredera del mismo. De hecho, la corte de Urbino se presenta en la pieza como un espacio caracterizado por la codicia y la ambición, en el que Teodora y sus dos pretendientes —Julio y Camilo— conspiran contra Diana y se muestran dispuestos a cualquier bajeza con tal de obtener el poder. Estos tres antagonistas serán derrotados por el atípico trío de personajes que Lope nos presenta como héroes: Diana y sus dos aliados. Tenemos, por un lado, al intrigante y astuto Fabio, un criado despojado en gran parte de las atribuciones típicas del *gracioso*, que aporta el componente estratégico-político a la causa de Diana, y por otro lado está Alejandro, el galán protagonista de la pieza, que proporciona la fuerza militar y el apoyo del ducado de Florencia a Diana, pero cuyo papel como protagonista romántico se ve muy reducido frente a otras comedias de Lope. De hecho, uno de los rasgos definitorios de *La boba* es la clara primacía que el dramaturgo concede a la trama política en menoscabo de la trama amorosa, hasta el punto de que las relaciones amorosas que se establecen entre los personajes no son más que un reflejo-traducción de la situación política que se vive en el ducado de Urbino. Así, Diana empieza a resultar atractiva para los pretendientes de Teodora a medida que sus probabilidades de convertirse en duquesa aumentan y, de la misma forma, Diana y Teodora acabarán enfrentándose por el amor de Alejandro, pero no por las hipotéticas características que convierten al galán toscano en una pareja potencial deseable, sino porque Alejandro representa la posesión de la fuerza militar imprescindible para conquistar el ducado de Urbino.

Finalmente, la obra termina con el golpe de estado de Diana que, apoyada por las fuerzas militares florentinas, toma el poder vestida de hombre y a caballo. Diana revela entonces su inteligencia, reclama el ducado y se corona a sí misma con un laurel, para coronar a continuación a Alejandro y otorgar los premios y castigos correspondientes a amigos y enemigos. La comedia acaba con la imposición de un nuevo orden que, a pesar de estar fundamentado en el derecho de la sangre y de que permitirá la regeneración de la corrupta y mezquina corte de Urbino (como nos sugiere el hecho de que una de las pri-

meras medidas de Diana al tomar el poder sea expulsar a Teodora y sus pretendientes de Urbino), se impone a través de la violencia.

Y, ¿qué lazos establece *La boba* con otras comedias de Lope? El recurso de la bobería fingida nos permite relacionar la obra con *La dama boba* (1613) y *El bobo del colegio* (1604-1610), cuyos elementos en común han sido bien estudiados por Rosa Navarro Durán<sup>5</sup>. Respecto a *El bobo del colegio*, sin embargo, considero las concomitancias entre las piezas poco significativas, como se deduce de una brevíssima sinopsis argumental: el galán protagonista de la comedia, Garcerán, se ve obligado a seguir a su dama hasta Salamanca, donde, para burlar la vigilancia de los parientes de ella y poder visitarla en su casa, adopta el inofensivo papel de bufón de uno de los colegios mayores. Garcerán es inteligente desde el principio, como Diana, pero el tono de ambas piezas es muy dispar, en tanto que *El bobo del colegio* es una comedia de capa y espada en la que el uso del engaño se produce de forma muy diferente al de nuestra *Boba*. Hay mucho más que decir respecto a las similitudes con *La dama boba*, sobre todo, respecto a la tercera jornada de la conocida pieza en adelante, cuando Finea —ya desarrollada su inteligencia por el amor— se finge boba para defender su relación con Laurencio. Los celos y la competitividad entre Finea-Nise recuerdan a los que se establecen entre Diana-Teodora, la tristeza de Finea por tener que fingirse boba siendo inteligente tiene ecos en la desazón que Diana presenta repetidamente a lo largo de la comedia por este mismo motivo, y la caracterización de los aprovechados pretendientes de Teodora recuerda en varias ocasiones a Laurencio. Faltan en *La dama boba*, sin embargo, la trama política y las implicaciones militares tan relevantes en *La boba para los otros*.

En fechas más recientes, López Martínez<sup>6</sup> ha relacionado *La boba* con otra comedia de Lope, *El cuerdo loco* (1620) con la que comparte la trama palatina y el diseño general de impostura por parte del personaje protagonista desde el principio de la obra. *El cuerdo loco* es Antonio, joven rey de Albania amenazado por su madrastra, que pretende incapacitarlo para gobernar ella en su lugar. El protagonista, con ayuda de su dama y de un criado leal, empieza a fingirse loco para hacerle creer a su madrastra que su plan marcha sobre ruedas y conspirar mientras tanto para expulsarla de Albania. Se trata de una

<sup>5</sup> Navarro Durán, 1997.

<sup>6</sup> López Martínez, 2014.

comedia palatina seria, bien estudiada por Sáez<sup>7</sup>, que comparte con *La boba* la trama política y el uso de la bobería-locura fingida como elemento nuclear de la pieza, pero faltan los momentos cómicos que tenemos en *La boba*. Considero muy interesante esa figura del gobernante acosado que se ve obligado a desempeñar un rol indigno para salir con vida y no perder el poder político a manos de sus enemigos —que no son otra cosa que codiciosos miembros de su propia familia— y tal vez sería productivo rastrearlo en otras comedias áureas para detectar similitudes con el planteamiento de *La boba*.

Para acabar con este apartado de la caracterización general, conviene hacer unas rápidas anotaciones en torno a la historia escenográfica de *La boba*. A la redacción de estas líneas, únicamente he tenido noticia de dos montajes muy recientes. El primero de ellos, estrenado el 11 de marzo de 1995 en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, a cargo de la compañía Teatro del Mundo, fue dirigido por Emilio Gutiérrez Caba. Según parece, la producción recibió críticas mixtas, en tanto que varios periódicos alabaron el intento de llevar a los escenarios y hacer accesible al gran público una obra poco conocida de Lope de Vega, mientras que algunos críticos teatrales (Pablo Ley para *El País* y Juan Carlos Olivares para *ABC*) señalaron con dureza los aspectos de la representación que no fueron de su agrado, sobre todo relacionados con la dicción del verso y la dirección de los actores<sup>8</sup>. En fechas mucho más recientes, una joven compañía teatral, La Finea, ha llevado a cabo una versión musical de la obra, ambientada en la Italia de los años 50, adaptada y dirigida por Rebeca Sanz-Conde. Estrenada en 2014 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, la obra se representó en diversos festivales de teatro clásico estivales durante los dos siguientes años, llegando a ser representada en el marco del festival de Almagro en el año 2015. La obra, ambientada en la Italia de los años 50, hacía algunos cortes al texto de Lope y añadía canciones italianas para contextualizar la adaptación. La escenografía era sencilla, con cambios de luces y unos pocos elementos de *atrezzo* para señalar diferentes espacios. El montaje cumplía con creces su función de acercar un texto poco conoci-

<sup>7</sup> Sáez, 2015.

<sup>8</sup> Toda la información respecto al montaje de Emilio Gutiérrez Caba (incluidas las consideraciones sobre las críticas que recibió dicho espectáculo) es cortesía de Rebeca Sanz-Conde y la investigación inédita por ella realizada durante la preparación de su propio montaje de la obra.

do de Lope al gran público y recibió una buena acogida por parte de la crítica<sup>9</sup>.

Pasemos ahora al segundo tema de este trabajo: la transmisión textual de la comedia. *La boba* nos ha llegado a partir de la *Parte XXI*, un manuscrito copia de finales del xvii y seis sueltas de los siglos xvii y xviii. Además, el hecho de que la comedia entrara en las colecciones decimonónicas de Ortega, Ochoa y Hartzenbusch antes de ser editada por Cotarelo nos sugiere que gozó de un relativo éxito hasta el siglo xix. Por último, en el año 2015, apareció una edición digital de la comedia a cargo de Purificació Mascarell para el proyecto Arte-lope dirigido por Joan Oleza.

El testimonio base es la edición príncipe (*A*), la *Parte XXI*, impresa en Madrid a principios de septiembre del año 1635, de la que derivan en última instancia todos los demás testimonios impresos. La comparación de cuatro ejemplares de dicha edición arrojó pocos resultados, que no afectaban por lo general al texto y que no detallaremos aquí. Respecto a la tradición manuscrita de *La boba*, conservamos un único manuscrito copia de finales del siglo xvii (a partir de aquí, *M*) en la Biblioteca Nacional, bajo la signatura Ms. 17.079. Es un documento cuidado, perfectamente legible y con pocas tachaduras, en el que se distinguen dos manos: la primera copió la primera jornada y la segunda las jornadas segunda y tercera. Uno de los aspectos más problemáticos del estudio de la tradición textual de *La boba* es precisamente el estudio de la relación que se establece entre dicho manuscrito y la *Parte*. Probablemente, *M* deriva de *A*, como demuestran sus errores comunes. Sin embargo, *M* evita las erratas y buena parte de los errores evidentes de *A* y, sobre todo, suple algunas de sus lagunas y añade por cuenta propia algunas innovaciones difíciles de explicar. En definitiva, no se puede descartar completamente que tuviera un modelo diferente a la *Parte* (modelo anterior a

<sup>9</sup> Julio César Sánchez, en su crítica para *Lanza Digital* (12-07-2015), alabó la interpretación de los actores, si bien consideró que las piezas musicales añadían poco contenido a la trama, tal como leemos en <<http://www.lanzadigital.com/news/show/cultura/lainteligencia-al-servicio-de-la-lucha-declases/83437>> [consulta: 20-08-2016]. El crítico M. Sierra, por su parte, en su reseña para *La tribuna de Ciudad Real* (16-07-2015), se muestra favorable al uso de las piezas musicales y alaba la escenografía del montaje, aunque no deja de criticar la falta de riesgos asumidos por el mismo: <<http://www.latribunadeciudadreal.es/noticia/ZC16FCB6C-BCFB-FF2E-576BDF03D165E947/20150716/boba/agrada/pero/no/arriesga>> [consulta: 20-08-2016].



*A* y hoy perdido, del que procedería en última instancia *A*). De cara a la edición del texto, por tanto, la decisión más adecuada es seguir a *A* en los casos en los que hay lecturas equipolentes entre *A-M*, recordando la anterioridad cronológica de *A*, el hecho de que algunas variantes de *M* son trivializaciones y que, en última instancia, no hemos podido demostrar con seguridad que *M* derive de ese hipotético modelo anterior a *A*.

Pasemos ahora a las seis ediciones sueltas de la comedia. Todas ellas proceden de la *Parte* en última instancia y el examen de sus variantes demuestra que se distribuyen en tres parejas desde el punto de vista de la transmisión textual: *S-T* por un lado, *U-X* por otro y, finalmente, *V-Y*<sup>10</sup>. Las parejas *S-T* y *U-X*, además, mantienen una relación más estrecha tanto entre sí como respecto a *A*, de la que se mantienen al margen *V-Y*. Entre las sueltas *S* y *T*, la suelta *S* es copia de *A* y la suelta *T* copia de *S*. Las sueltas *U-X*, relacionadas entre sí por errores conjuntivos, no pueden proceder de *S-T*. Según parece, proceden de *A* por medio de un subarquetipo perdido, puesto que su relación no puede ser directa: cada una presenta errores e innovaciones admisibles que la otra no reproduce. La suelta *U*, en particular, parece un testimonio más antiguo y cercano a la *Parte*.

Llegamos por último a la suelta *V* (y a *Y*, que deriva de *V*). *V* es el testimonio más particular entre las sueltas. Pertenece a la misma tradición que los demás, es decir, procede en última instancia de *A*,

<sup>10</sup> Unas breves anotaciones respecto a las seis sueltas de *La boba*: la suelta *S* es el ejemplar con signatura T/55.358-12 de la Biblioteca Nacional de España (también hemos consultado el ejemplar 57.259 de la colección Sedó del Institut del Teatre de Barcelona). El único ejemplar que hemos podido localizar de la suelta a la que llamamos *T* es el que se conserva en el Institut del Teatre de Barcelona (colección Sedó, signatura 70.409). *U*, por su parte, se refiere al único ejemplar de dicha suelta, conservado en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura 55.352 9. Respecto a *V*, cabe decir que hemos consultado tres ejemplares, uno del Institut del Teatre de Barcelona (sign. 56.531) y dos de la Biblioteca Nacional de España (sign. T/55.357-1, mutilado, se interrumpe en la página 38; y sign. T/7.588, completo, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica). El ejemplar de la suelta *X* que hemos manejado es el de la Biblioteca Foral de Bizkaia, con la signatura R-2.544(16). Por último, en lo tocante a la suelta *Y*, hemos manejado el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla con signatura A 250/150(11), disponible *online* en la web de dicha institución, que aparece encuadernado junto a otras sueltas atribuidas a Lope formando un volumen facticio, aunque tenemos noticia de otros ejemplares en la Biblioteca Histórica de Valencia, la Biblioteca Menéndez Pelayo y la Biblioteca Real Neerlandesa.

pero no es posible establecer si lo hace directa o indirectamente. No presenta errores comunes significativos con las sueltas anteriores, innova y trivializa continuamente e incluye incluso alguna interpolación difícil de explicar. La suelta *Y*, sin embargo, copia claramente de *V* y reproduce muchos de sus errores evidentes, a pesar de que sana algunos de bulto por *A* o una de las sueltas de la serie *S-T-U-X* y de que a veces corrige conjeturalmente. Esta suelta *Y* también es importante porque funciona como bisagra entre las sueltas y las primeras ediciones impresas del siglo XIX, como trataremos a continuación.

Como adelantaba antes, en lo tocante a las ediciones modernas, la comedia fue incluida en las colecciones decimonónicas de Ortega, Ochoa y Hartzenbusch antes de ser editada por Cotarelo. Y, por último, tenemos la edición *online* de Mascarell para Artelope del año 2015. Señalaremos brevemente a continuación cómo se relacionan estas ediciones modernas entre sí y respecto a la edición príncipe y las ediciones sueltas.

La edición de Ortega (1830) deriva de la edición suelta *Y* y no parece consultar ningún otro testimonio; sus pocas aportaciones son errores e innovaciones que tienen todo el aspecto de ser involuntarias. A su vez, la edición de Eugenio de Ochoa (1838) deriva de la edición de Ortega, cosa que se hace evidente en tanto que reproduce algunos de sus errores evidentes e incluso el breve examen de la comedia que encontrábamos en la edición de Ortega. La edición de Hartzenbusch sigue a *A*, y es además la primera edición moderna en hacerlo, pero coteja con uno de los testimonios (no hemos podido determinar con seguridad cuál) perteneciente a la línea de transmisión iniciada por las sueltas *V-Y* y que halló continuidad en las ediciones de Ortega y Ochoa. Conviene destacar el hecho de que las ediciones modernas hasta aquí comentadas (Ortega, Ochoa, Hartzenbusch) siguen el gusto neoclásico de dividir las jornadas en escenas según las entradas y salidas de los personajes del escenario.

Para acabar este recorrido por las ediciones modernas, tenemos que mencionar la edición de Cotarelo, incluida en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (1916-1930). La edición de Cotarelo sigue el testimonio *A* pero señala explícitamente haber consultado la edición de Hartzenbusch, y añade además numerosas conjeturas y enmiendas *ope ingenii*. Por último, en fechas muy recientes, ha venido a unirse a esta larga lista de ediciones de *La boba* la edición digital a cargo de Purificació Mascarell para la web de

Artelope en el año 2015, que no señala qué texto emplea como base. Del análisis de su texto se deduce que se sirvió de la edición de Cotarelo y, curiosamente, de la suelta *V* pero —aparentemente— sin un criterio de discriminación claro.

A la vista de los datos anteriores, parece que el testimonio base debe ser sin lugar a dudas la *princeps* (*A*). Al fijar el texto de mi edición crítica, decidí sanar con precaución las lagunas y errores puntuales de este testimonio empleando el manuscrito (*M*). En el caso de lecturas equipolentes, sin embargo, siempre se optó por seguir a la suelta *A*. Los demás testimonios carecen de autoridad para la *constitutio textus*, aunque en mi edición se han mantenido en el aparato crítico para que este ofrezca todos los datos disponibles sobre el texto editado. Las ediciones modernas también se han mantenido en dicho aparato por su valor a la hora de conocer la transmisión de la comedia a lo largo de los siglos y porque dan cuenta de la importancia de la pareja de sueltas *V-Y* en las primeras décadas del siglo XIX.

Antes de cerrar este breve trabajo me gustaría señalar que, si bien es improbable que *La boba* esté destinada a ocupar un lugar de honor dentro de la extensa producción de Lope, creo que sí es una comedia que merece una lectura atenta. Se trata, en definitiva, de una pieza interesante, capaz de combinar elementos de muy diversa procedencia para crear una obra con un puñado de pasajes ingeniosos. Tiene a su favor una dama protagonista convincentemente caracterizada —aunque tal vez no excesivamente original dentro de la comedia áurea— cuyas cómicas interacciones con los cortesanos de Urbino bajo el disfraz de boba están bien resueltas. Por otro lado, la comedia puede darnos algunas claves sobre el cultivo del género palatino en estos últimos años de Lope y, en particular, de su interés por reelaborar temas y conflictos ya empleados en comedias anteriores según la nueva moda de los arreglos o refundiciones, un rasgo característico de la producción lopesca en sus últimos años<sup>11</sup>. La historia de su transmisión textual, por otro lado, es un ejemplo de la forma estándar en que una comedia áurea llega hasta nuestros días, incluyendo las dificultades habituales que estos procesos de transmisión comportan y los desafíos que le plantean al estudioso y editor del teatro áureo.

<sup>11</sup> Profeti, 1997, p. 14.

## BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «Locos y bobos fingidos: otra forma de representar (sin disfraz) en el teatro de Lope de Vega», *Atalanta*, 2, 2014, pp. 53-96.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y BRUERTON, Courtney, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America, 1940. Traducción española: *Cronología de la comedia de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: *La boba para los otros y discreta para sí*», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1996*, Almagro / Ciudad Real, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 41-59.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en José María Díez Borque y José Alcalá Zamora (coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276.
- PROFETI, María Grazia, «El último Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1996*, Almagro / Ciudad Real, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.
- ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo de senectute"», *El «Ciclo de senectute», discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-1983*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 1982. Reeditado en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-133.
- SÁEZ, Adrián J., «Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XXI, 2015, pp. 95-115.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La boba para los otros y discreta para sí*, en *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*, III, Madrid, Ortega y compañía, 1830.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La boba para los otros y discreta para sí*, ed. de Eugenio de Ochoa, en *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, II, París, Baudry, 1838.

VEGA CARPIO, Lope de, *La boba para los otros y discreta para sí*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, II, Madrid, Rivadeneyra (BAE 24), 1855.

VEGA CARPIO, Lope de, *La boba para los otros y discreta para sí*, ed. de Emilio Cotarelo, en *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, XI, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1930.

VEGA CARPIO, Lope de, *La boba para todos, y discreta para sí*, ed. de Purificació Mascarell, Valencia, Biblioteca Digital ARTELOPE, 2015. Texto disponible *online* en la página web de ARTELOPE: <[http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0527\\_LaBobaParaLosOtr osYDiscretaParaSi](http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0527_LaBobaParaLosOtr osYDiscretaParaSi)> [28/08/2016].