

ENMENDAR LAS FALTAS:
LOPE DE VEGA Y LA REVISIÓN DE LAS COMEDIAS AUTÓGRAFAS

SÒNIA BOADAS (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Sònia Boadas, «Enmendar las faltas: Lope de Vega y la revisión de las comedias autógrafas», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 38-70.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.493>>

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2022

RESUMEN

Este artículo analiza las 45 comedias autógrafas conservadas de Lope de Vega para demostrar la existencia de un proceso de revisión de los textos. Las evidencias textuales que se exponen apuntan a que el Fénix utilizó distintos recursos y procedimientos para modificar el texto que ya había escrito: a veces, insertó versos en los márgenes; otras, decidió interpolar fragmentos de texto al inicio, al final o en medio de un acto; mientras que en otras ocasiones, optó por dejar espacios en blanco y rellenarlos en un momento posterior. Son elementos, todos ellos, que acreditan la existencia de un cuidadoso proceso de revisión de sus obras dramáticas.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; manuscrito; autógrafo; proceso de creación; proceso de revisión.

ABSTRACT

This article analyses 45 Lope de Vega's autograph plays to demonstrate the existence of a text revision process. Textual evidences indicate that Lope used different resources and procedures to modify the text that he had already written: sometimes, he added verses in the margins; other times, he decided to interpolate fragments of text at the beginning, end or in the middle of an act; while on other occasions, he left blank spaces to fill in at another time. All of them are elements that prove the existence of a careful revision process of his dramatic works.

KEYWORDS: Lope de Vega; manuscript; autograph; creation process; revision process.

El manuscrito autógrafo es un documento inigualable que nos acerca a la génesis de una obra literaria, que permite apreciar la manera con la que un autor dio forma a su creación artística, su evolución y las vicisitudes por las que pasó a lo largo del tiempo.¹ En el caso particular de las comedias de Lope de Vega, tenemos el privilegio de haber conservado un total de 45 manuscritos autógrafos en distintas bibliotecas nacionales e internacionales.² Contienen, todos ellos, una cantidad de texto excepcional, que supera los 120.000 versos y que, precisamente por esta dilatada envergadura, ha dificultado la aparición de estudios de conjunto sobre el corpus de hológrafos lopescos.³

Sin embargo, para colmar esta carencia, en los últimos años se ha indagado en diferentes aspectos de los autógrafos, ya sean lingüísticos, paleográficos o ecdóticos. Así, se han podido estudiar cuestiones relacionadas con los hábitos escriturarios de Lope o con la génesis de sus textos dramáticos. En esta última línea, se ha corroborado, por ejemplo, la existencia de unos documentos de trabajo, unos pasos previos al texto que ha llegado a nuestros días. Sabemos que Lope, tal y como él mismo afirmó en el *Arte nuevo*, solía escribir un plan en prosa de su obra, y así lo atestiguan los dos que hemos conservado autógrafos.⁴ Además, se puede atestigar la existencia de una reelaboración de este plan en prosa, de un borrador en verso donde el Fénix creaba sus rimas, dudaba, corregía, ampliaba, perfeccionaba y pulía su obra dramática (Boadas 2021). Es posible, incluso, que en determinadas ocasiones precisara elaborar más de un borrador. En cualquier caso, lo que parece claro es que

1. El presente trabajo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto «La integral dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas, proyección» (PID2021-124737NB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Presento aquí los primeros resultados de una investigación más amplia que estoy desarrollando sobre el proceso de redacción de las comedias autógrafas, y que pronto se publicará en forma de monografía.

2. Por carecer de texto, no incluyo en el cómputo la portada autógraфа conservada de *La burgalesa de Lerma* (BNE, MSS. 15441).

3. Son de obligada mención aquí los dos trabajos que han abordado el estudio del corpus íntegro de comedias autógrafas: me refiero a Presotto [2000] y a Crivellari [2013].

4. «El sujeto elegido escriba en prosa» (*Arte Nuevo*, ed. Carreño, v. 210). Los planes en prosa que han llegado a nuestros días son el de *La palabra vengada* y otro sin título, ambos conservados en el Códice Durán-Masavéu. Para un estudio detallado de los planes en prosa lopescos, véase Presotto [2021].

en un determinado momento, cuando supuestamente daba por bueno el texto del borrador, procedía a elaborar un tercer y último documento: la copia en limpio. Ese traslado era la última copia, la definitiva, la que se vendería al autor de comedias y la que reuniría las características formales y estéticas propias de los autógrafos conservados (portada, *dramatis personae*, firma, etc.). Eso no significaba, obligatoriamente, que esta copia en limpio tuviera que ser una mera traslación del contenido del borrador; de hecho, el Fénix aprovechaba esa última fase para seguir mejorando su obra, modificando, eliminando o añadiendo material poético nuevo, es decir, que combinaba la copia de texto ya existente en el borrador con la redacción de fragmentos *ex novo*.

Así pues, una vez había convertido el plan en prosa primitivo en un borrador en verso y había elaborado una copia en limpio, a Lope supuestamente le quedaba un último paso antes de poder entregar el manuscrito al destinatario: hacer una revisión.⁵ Este artículo pretende analizar algunos indicios textuales que aparecen en el corpus de comedias autógrafas conservadas y que aseverarían la existencia de este proceso de control ulterior. Por sus características, he considerado pertinente clasificar estas evidencias en cuatro categorías distintas, que a continuación analizaré con más detalle.

1. VERSOS EN LOS MÁRGENES

Uno de los elementos que revela con más claridad la revisión de una obra es la colocación de texto en los márgenes. La aparición de versos, o a veces de estrofas enteras, en las esquinas del folio manuscrito descubre la voluntad de modificar *a posteriori* un texto primitivo, que había sido transcrita dentro de la caja de escritura. Al no disponer de más espacio para poder colocar las inserciones, al dramaturgo no le quedaba más opción que aprovechar el área libre que quedaba en un folio y añadir los versos en los bordes. Las incorporaciones son fácilmente identificables

5. Son varios los investigadores que han apuntado, aunque de manera prudente, a esta posibilidad; así, afirmaba Presotto [2000:28]: «È meno frequente, ma non raro, che siano dovuti ad una seconda lettura dell'intera commedia». Por su parte, Reichenberger [1953:310] también consideró que el autógrafo de *El piadoso aragonés* había sido revisado por el autor y, más recientemente, son varios los estudios de obras particulares que también lo señalan. Véase Crivellari [2015:99], Presotto [2015], Blasut [2021:71-77] y Boadas [2021:40-41].

y suelen responder a un mismo patrón de ejecución: van acompañadas de una línea horizontal que indica el lugar donde debían colocarse y a veces también de una advertencia en el margen, ya fuera el típico «ojito» u otra marca (Presotto 2000:30). Además, cuando la disposición del texto añadido era horizontal y el fragmento aparecía justo al lado de los versos que se habían redactado en un primer momento, Lope solía incorporar una línea ondulada para separar ambos fragmentos, como se puede apreciar en el fragmento de *El piadoso aragonés*.

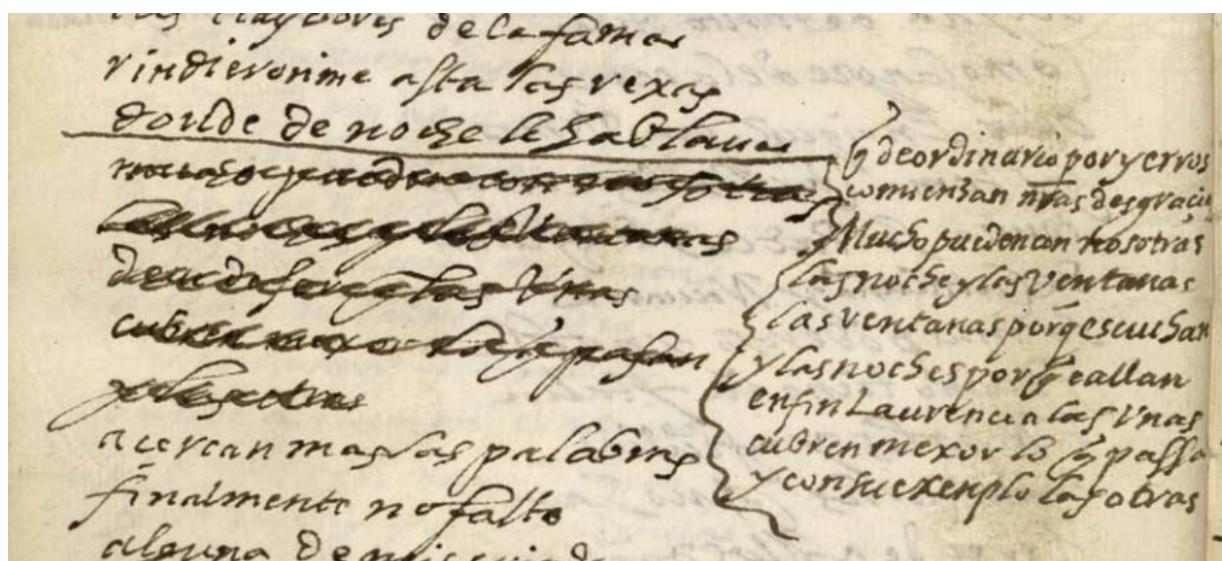
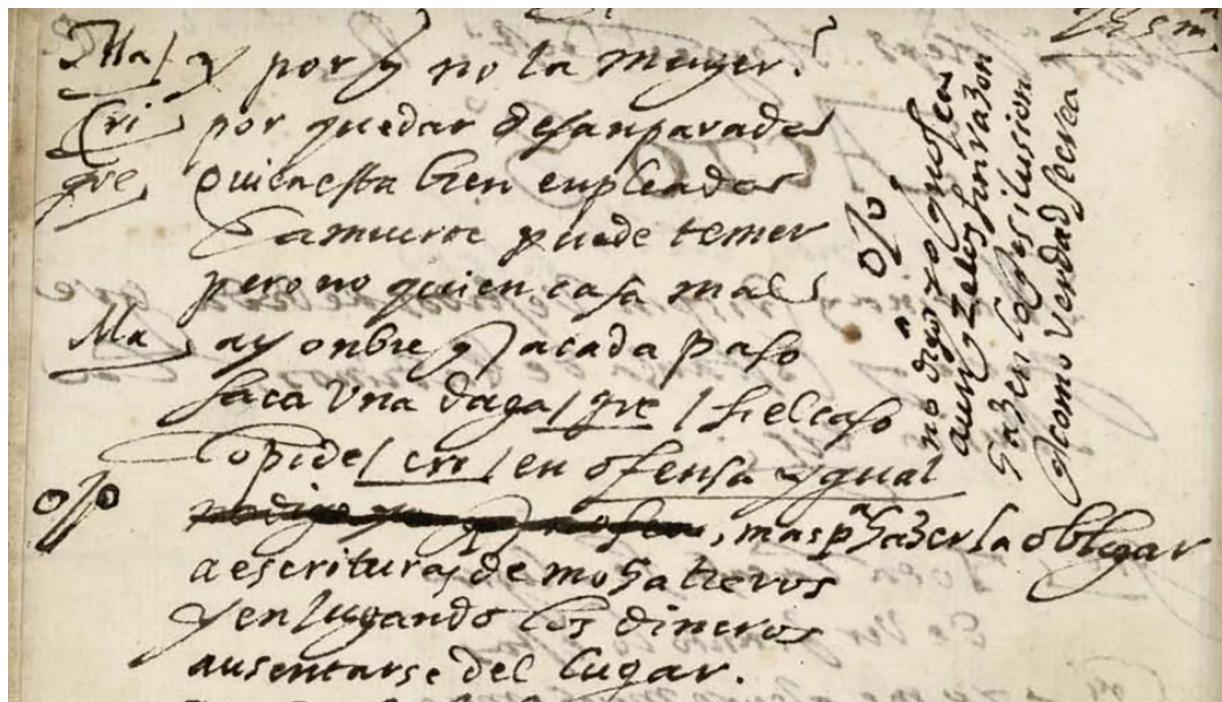


Figura 1. *El piadoso aragonés*, acto I, f. 10v.

Es muy probable que algunos de los versos que se insertaron en los márgenes durante el proceso de revisión tuvieran como finalidad corregir errores de copia. Así parece deducirse, por ejemplo, del añadido que aparece en *La niñez del padre Rojas*.⁶ Al inicio del tercer acto, cuando se está celebrando la boda entre Crispín y Marina, con Gregorio como padrino, la métrica revela que los octosílabos añadidos en el margen eran necesarios para completar dos redondillas que quedaban truncadas.

6. Para un estudio de las correcciones de este manuscrito, véase Crivellari [2021].

Figura 2. *La niñez del padre Rojas*, acto III, f. 1v.

- MARINA Hay hombre que a cada paso saca una daga.
- GREGORIO Si el caso lo pide...
- CRISPÍN En ofensa igual
no digo yo que no sea,
aunque celos sin razón
hacen la desilusión
que como verdad se crea;
mas para hacerla obligar
a escrituras de mohatreros
y en llegando los dineros
ausentarse del lugar,
y que a la triste mujer
le saquen su pobre hacienda,
y para el pleito se venda;
pleito que suele tener
testigos falsos que juran

que ausentó bienes y cosas
tan terribles y espantosas
que un siglo los pleitos duran. (vv. 1728-1746)⁷

Todo parece indicar que, durante el proceso de copia, Lope empezó a transcribir el primer verso de una redondilla, «no digo yo que no sea», pero se equivocó y en vez de seguir copiando esa misma estrofa, se saltó cuatro versos y reprodujo el segundo octosílabo de la redondilla siguiente, «a escrituras de mohatreros».⁸ En algún momento posterior se percató del error y decidió enmendarlo. Si bien no podemos precisar cuándo se produjo la corrección, hay elementos que apuntan a que no fue inmediatamente después de la transcripción. Sería razonable pensar que Lope podía haber reparado en el desliz poco después, al terminar de copiar el verso «ausentarse del lugar», percibiendo así que la rima con el primer verso de la redondilla («sea») no funcionaba, pero el procedimiento de corrección empleado no parece avalar esta hipótesis. De haber sido así, lo más sencillo para el poeta hubiera sido tachar los tres versos erróneos y transcribir, a continuación, los tres octosílabos correctos que completaban la redondilla. De hecho, sabemos que Lope no tenía reparos en suprimir versos cuando era necesario, como ocurre en otros momentos de este mismo manuscrito.⁹ Cuando podía elegir, la técnica del tachado era su preferida porque era diáfana en cuanto al orden y disposición de los versos y porque evitaba posibles olvidos y errores de lectura por parte del destinatario. Si, en este fragmento, decidió no utilizarla fue porque se percató del error en un momento posterior, cuando la cantidad de versos que había copiado era considerable y no resultaba viable tacharlos y reescribirlos.

De esta manera, Lope tuvo que enmendar el pasaje insertando los octosílabos que faltaban en el margen derecho del folio, utilizando varias advertencias para que el autor de comedias se percatara de los cambios. En este caso, como se aprecia en la figura 2, además de la línea horizontal y de la marca «oj» en el margen izquierdo –elemento que se repite al inicio de los versos añadidos–, el Fénix optó por reorganizar los versos y conservar las unidades estróficas. Tachó el primer verso de

7. Cito por la edición de Bastianutti modernizando la grafía y regularizando la puntuación.

8. Es posible que el error se produjera por un salto de igual a igual entre el inicio en «a» de «aunque» y «a escrituras».

9. Véase, por ejemplo, la eliminación de versos del f. 6v del acto II.

la redondilla truncada («no digo yo que no sea») y lo volvió a transcribir, junto con los tres versos que faltaban, de forma vertical en el margen. Por otra parte, el verso inicial de la segunda redondilla acéfala decidió situarlo en la misma línea del verso eliminado, en posición horizontal y junto a los versos con los que formaba la estrofa.

Un caso análogo lo hallamos en *La dama boba* (acto III, f. 11r), donde en un primer momento Lope transcribió una redondilla de un solo verso («con mandar resueltamente»). En un momento posterior, se percató del error y enmendó el pasaje completando la estrofa en el margen izquierdo, donde incorporó los versos que faltaban («pues, como padre, podrás, / y aunque en todo, en esto más / pues tu honor no lo consiente», vv. 2740-2742), junto a la advertencia «ojo», un asterisco y una línea horizontal. Como ya señaló Presotto [2015], «el fragmento constituye un inciso prescindible en la oración pero necesario para completar la estrofa, y debe suponerse un error de la copia enmendado».¹⁰

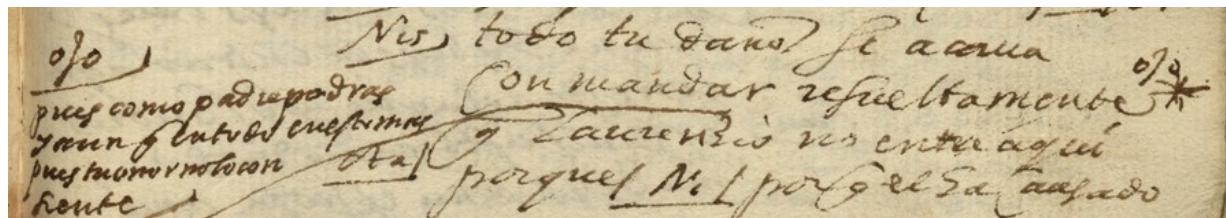


Figura 3. *La dama boba*, acto III, f. 11r.

Más allá de subsanar errores de copia, en los autógrafos encontramos inserciones de versos con la intención de modificar el contenido de los textos, ya fuera alterando la estructura métrica de determinados fragmentos, ampliando pasajes con la incorporación de ejemplos, intensificando escenas o enfatizando las actitudes dramáticas de los personajes. Unas transformaciones, todas ellas, que contribuían a mejorar la calidad de la obra. Por poner solo un ejemplo, mencionaré uno de los numerosos añadidos que aparecen en el manuscrito de *El castigo sin venganza* con la finalidad de perfeccionar la obra y preparar el clímax final:

10. A propósito de *La dama boba*, Presotto [2015] también señala algunas enmiendas más que «debieron producirse después de la redacción del texto principal, quizás a lo largo de una lectura final de la obra», que se caracterizan por presentar una grafía uniforme y el uso de una tinta más oscura.

Y parezca ympostible / se juntando
 Supiera tu el ympostible
 dixeras / soy demarmado
 pues no me matan mis penas
 o que viuu de milagros
 o que Faetonte se atrevio
 Del sol al dorado carro,
 o aquel que juntó con cera
 débiles plumas ynfauusto,
 Sustentadas por los vientos
 paxaron y van dando
 las creyó el Mar Santa Veróna
 en sus cristales salvado? /
 que Belerofonte viv
 en el canallo pasea Pedro
 parecer el mundo un punto

pel circulo de los astros
 que figuras sin un metro
 que Faetonte se atrevio
 que el canallo paseado
 de su amado
 que el canallo paseado
 que el canallo paseado
 que el canallo paseado

~~Belisario rededor de su casa~~
 Qui Jason tenio primero / *un bello jardín*
 O pasare el Mar temeroso
 Poniendo yesos a su cuello
 los pinos y bencos de Argos? /
 De su guate amiloca

Figuras 4 y 5. *El castigo sin venganza*, acto II, ff. 8r y 8v.

¿Qué Faetonte se atrevió
 del sol al dorado carro,
 o aquel que juntó con cera
 débiles plumas infausto,

que, sembradas por los vientos,
 pájaros que van volando
 las creyó el mar hasta verlas
 en sus cristales salados;
 qué Belerofonte vio
 en el caballo Pegaso
 parecer el mundo un punto
 del círculo de los astros;
qué griego Sinón metió
aquel caballo preñado
de armados hombres en Troya,
fatal de su incendio parto;
 qué Jasón tentó primero
 pasar el mar temerario,
 poniendo yugo a su cuello
 los pinos y lienzos de Argos,
 que se iguale a mi locura? (vv. 1458-1478).¹¹

En este caso, el Fénix introdujo unos versos en el margen para ampliar un parlamento de Federico en el que mencionaba diferentes personajes mitológicos (Faetón, Ícaro, Belerofonte y Jasón).¹² El Conde no sabía si confesarle a su madrastra Casandra el amor que sentía por ella, de manera que recurrió a los casos citados a modo de ejemplo, aunque también como advertencia, como premonición de lo que le podía suceder si actuaba sin atender a la razón. La elección de los héroes estaba motivada por su valentía y atrevimiento, además de por las funestas consecuencias que tuvieron sus actos temerarios.¹³ En este sentido, los versos que precisan de una

11. Sigo la edición de García-Reidy y Valdés [2022]. Este pasaje reviste especial importancia por la puntuación del autógrafo, ya que Lope colocó varios signos de interrogación, el último después del verso 1477 («los pinos y lienzos de Argos»). Para la puntuación de los autógrafos lopescos, véase Presotto [2020].

12. Para disipar posibles errores en la inserción del añadido, Lope tachó el verso «del círculo de los astros» del inicio del f. 8v con el que concluía la redondilla, y volvió a reescribirlo en el margen, inmediatamente antes de los cuatro versos añadidos.

13. Para la redacción de los versos que mencionan a Faetonte, Ícaro, Belerofonte y Jasón, Lope recurrió, como era habitual, a su poliantea de cabecera, la *Officina* de Ravisio Téxtor, y más concretamente al capítulo *Audaces et Temerarii*, de donde extrajo, en el mismo orden, los ejemplos de los héroes mencionados. Para la influencia de Ravisio Téxtor en la obra de Lope, véase Vosters [1982], Egido [1988], Conde Parrado y García Rodríguez [2002], González-Barrera [2007] y Conde Parrado [2017].

exégesis más detallada por no haberse interpretado correctamente son los que se refieren a las hazañas de Jasón. Más allá de su intento de cruzar los mares para hacerse con el vellocino de oro, lo que Lope refiere aquí es la muerte del héroe, que falleció después de que le cayera encima un pedazo de madera de su nave Argos.¹⁴ Jasón muere, paradójicamente, a causa de lo que había propiciado su imprudencia y se equipara así a Faetón, Ícaro y Belerofonte.

Todo lo expuesto apunta a que en una primera redacción los héroes con los que se comparaba Federico no incluían la mención de Sinón, es decir, que el ejemplo no estaba en el borrador de la obra sino que se introdujo en una fase de revisión posterior.¹⁵ Los octosílabos se insertaron dentro de una tirada de romances que no presentaba ningún defecto métrico ni de significado, así que la voluntad del dramaturgo tenía que ser otra. Es posible que con este nuevo *exemplum* el Fénix quisiera otorgar un matiz distinto al pasaje. Con la alusión al griego que introdujo el caballo en Troya, Lope no solo pretendía aludir de nuevo a las cualidades del atrevimiento o la imprudencia, sino que evocaba también el concepto de traición.¹⁶ Los versos insertados quieren relacionar a Federico con héroes osados e irreflexivos y, a la vez, con un personaje desleal. El nuevo elemento comparativo tiene una clara connotación negativa, y se relaciona con la figura del felón por antonomasia. Este *exemplum* es la semilla de lo que va a fructificar al final de la tragedia con la verbalización de las acusaciones de traición por parte del Duque.¹⁷ Lejos de ser un elemento comparativo más dentro de un elenco de personajes mitológicos, el añadido en el margen cobra especial relevancia para mejorar la cohesión dramática y para conseguir llegar a la culminación trágica de la obra.

14. Sobre la muerte de Jasón, véase Conti [1988:427] y Ruiz de Elvira [1982:295-296].

15. La corrección *in itinere* que realizó Lope al redactar los versos (escribió «en Troya el caballo», se detuvo, lo tachó por completo y volvió a escribir un verso distinto: «aquel caballo preñado») demuestra que no estaban siendo copiados de un antígrafo, sino que pasaban directamente de la mente del poeta a su pluma, lo que provocaba *pentimenti*.

16. Para ver cómo se utiliza la figura de Sinón en el teatro áureo, véase Echavarren [2006, 2007].

17. En los últimos quinientos versos, aparecen las acusaciones directas de traidor en boca del Duque («Oh, traidor hijo», v. 2522; «Conde traidor», v. 2613; «sale el traidor» v. 2992; «traidor», v. 2999) y de Casandra («el traidor Conde», v. 2697; «traidor Federico», v. 2700).

2. INTERPOLACIONES AL INICIO Y AL FINAL DE LOS ACTOS

Otro de los indicios que apuntan a un proceso de revisión de la obra es la inserción de nuevos versos al inicio y al final de los actos.¹⁸ Aunque no son frecuentes en los autógrafos, su colocación sí es relevante, pues estos añadidos aparecen en dos lugares muy concretos de los manuscritos: en el folio inmediatamente anterior al inicio de un acto, normalmente reservado para la lista de *dramatis personae*, o al final, una vez se ha dado por terminada la jornada y se ha añadido la rúbrica. Del total de 45 comedias autógrafas que conservamos, son 6 las piezas en las que el dramaturgo decidió modificar los textos insertando fragmentos en los lugares indicados. Se trata de *La buena guarda*, *El Brasil restituido*, *Amor, pleito y desafío*, *El piadoso aragonés*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El castigo sin venganza*.¹⁹

Para exemplificar cómo se producen estas interpolaciones, voy a analizar el hológrafo de *El Brasil restituido*, que presenta añadidos al inicio y al final de sus actos. El segundo acto de la comedia presenta dos encabezamientos distintos: la cabecera original («ACTO 2º»), en el f. 1r, con la forma y disposición clásicas (mayúsculas, centrada y con cuerpo de letra mayor), con la invocación religiosa en la parte superior («Jhs m^a Josef Angel Custº»), y con la foliación habitual en el margen superior derecho («Pº»). Sin embargo, en un momento ulterior, Lope decidió modificar el comienzo de la jornada e introducir una escena diferente. Así, aprovechó el único espacio que tenía disponible, el verso del folio precedente, en el recto del cual aparecían las *dramatis personae*, e introdujo un nuevo encabezamiento, mucho más sencillo («Aquí comienza la segunda»), sin invocaciones ni ornamentos, seguido de una nueva escena formada por 25 versos.

18. Para la ilustración de un caso análogo, véase el estudio de Greer [1984] sobre las modificaciones de los finales de las comedias autógrafas de Calderón.

19. En el manuscrito de *La encomienda bien guardada* se reescribe el inicio del primer acto. En *Amor, pleito y desafío* (acto II, f. 17r), *El piadoso aragonés* (acto I, f. 15v) y *El castigo sin venganza* (acto II, ff. 16v-17r) se modifican los finales de acto, mientras que en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* se añaden fragmentos de texto una vez se ha finalizado la comedia.

Aquí comienza la segunda viñendo en
los dos Naves y flotas y portugueses
pilotos tierra tierra don fadrique y flamencos
nuevas gen mirada o
pilotos por terra terra D. Manuel o gran faboz
ruges p[er] celajes de terra Oceano
que al celajes much simon
D. man Novedades o loz testimoniales
pilotos o Brasil esanta Elena
vejo amais santo Tommaso
pilotos capi aquello blanco y arena
fodr miracion descubremos
pilotos todo el Brasil descubierto
semp semiva fad diezoso el dia
y tome ensu playas y puerto
que allia speranza que
dime el sueno por sierto
D. man virtuosa esculpcion
de Castilla o fidalgua
de Portugal con rason
sede ganar est dia
nun bres laurel y opinion
fodr Aun nos regnos mas
Brasil espero entre orilla
nombre y laurel inmortales
vivan Felipe y Castilla
D. man tierra tierra Portugal

165 M. 10. 17 Angel Caffo P
ACTO Z
La Religión católica en Tocato
de Dame Espanola y el Brasil
de Xp[risto]
Rel. Allegria su alegria
Brasil en su orfeo
Brasileto judeo y reina
Católica Religiosa
Incedio en la noche el dia
Colores el sol del occidente
en cuoyos celajes Vos
mas claro y sermota Oriente
Rel. Saber en dicta deffeo
Brasil que oye me atencionate
Sabiendo su Magistral
de Prey Felipe de Espana
el notable atencionante
de los rebeldes de Alanda
No nbo para general
de Madrid y tierra los armas
de un generoso Manso
No es de granisima armada

Figuras 6 y 7. *El Brasil restituido*, acto II, ff. s.n. y 1r.

En la versión primigenia, el segundo acto se iniciaba con la aparición de dos figuras alegóricas, la Religión católica y el Brasil, que describían el viaje marítimo que habían realizado tropas castellano-portuguesas hasta llegar a Salvador de Bahía. Con la modificación, Lope no suprimió ninguna escena sino que insertó un nuevo cuadro inicial en el que aparecían las naves de los castellanos y portugueses, capitaneados por don Fadrique de Toledo y don Manuel de Meneses, llegando a las costas de Brasil.

Este mismo manuscrito presenta una tirada de versos al final de la obra que debía incorporarse en un momento determinado de la comedia. Como observaron Presotto [2000:296] y Crivellari [2015:99], se trata de un procedimiento inusual en los autógrafos conservados, pero que permite establecer que estos cambios fueron el resultado de una intervención posterior a la transcripción del texto.²⁰ Hay que tener

20. Para los desplazamientos e interpolaciones de texto en los manuscritos originales, véase Rico [2005:129-141], que además menciona el caso que aquí nos ocupa.

en cuenta que *El Brasil restituido* es una pieza escrita muy poco tiempo después de los hechos históricos que refiere, por lo que Menéndez Pelayo [1902:xx y xxxvi] la definió como «periodismo dramático» o «relación o gaceta dramática». La obra pretende escenificar la recuperación de Salvador de Bahía por parte de las tropas luso-españolas y todo apunta a que fue una comedia escrita por encargo.²¹

Al final del tercer acto, Lope firmó la comedia «en Madrid, a 23 de octubre de 1625» y en el folio siguiente, 16r, insertó una tirada de romance en *e-o* formada por dieciséis versos. La técnica empleada para ubicar los versos dentro de la obra es la que ya hemos visto en ocasiones anteriores, utilizando la advertencia «ojo», que aparece al inicio del fragmento del f. 16r y en el lugar donde tenían que colocarse, en el f. 14v, después del verso 2375. El pasaje añadido rezaba así:

Advertid que cumpláis bien
lo prometido, creyendo
que no le importa a mi Rey
que os rebeléis, porque es cierto
que tener más enemigos
será gloria de su pecho:
los unos que castigar
para mayor escarmiento,
para perdonar los otros.

CORONEL Pierde ese injusto recelo.
FADRIQUE A dar a Su Majestad
 las nuevas del vencimiento
 don Enrique de Alagón
 parta luego con don Pedro
 de Porras, por que los dos
 gocen los premios primero.²²

Los versos adicionales aportaban, por una parte, una seria advertencia de Fadrique al coronel holandés, y por la otra, información adicional sobre quiénes comunicaron al monarca español las nuevas sobre la victoria conseguida en Salvador de Bahía: don Enrique de Alagón y don Pedro de Porras.

21. Con argumentos convincentes, Usandizaga [2010] señala al Conde-Duque de Olivares como probable ordenante del trabajo.

22. Transcribo del autógrafo, modernizando la grafía y regularizando la puntuación.

Debemos precisar aquí que además de ser producto de una revisión posterior, esta inserción de versos es muy particular porque se efectuó después de la intervención del censor de la obra. En efecto, Pedro de Vargas Machuca otorgó la licencia de representación el 29 de octubre de 1625 y así lo refrendó en el f. 15v, es decir, en el folio anterior al que incluye los versos añadidos.

3. INTERPOLACIONES DENTRO DE LOS ACTOS

Otro aspecto que permite atestiguar un proceso de revisión de los manuscritos es la modificación de largos pasajes o de escenas enteras. En este apartado vamos a analizar cómo Lope era capaz de realizar cambios de calado en sus comedias, incluso cuando ya había terminado de transcribirlas. Eso es lo que ocurrió en el tercer acto del autógrafo de *Amor, pleito y desafío*. Este acto está formado por un cuaderno con una extensión un tanto atípica, diecinueve folios, una cifra que supera los dieciséis que solían conformar cada uno de los tres cuadernillos de una comedia.²³ Más allá de este dato, lo que llama la atención son los errores de numeración que presentan sus hojas. A partir del f. 3, la numeración está corregida en todos los folios del cuaderno, excepto en el 8 y en el 9. Las correcciones son más que evidentes en varias hojas, y permiten apreciar con claridad que originariamente el último folio numerado del cuaderno era el 16, cifra que tras una modificación acabó convirtiéndose en el 19.²⁴

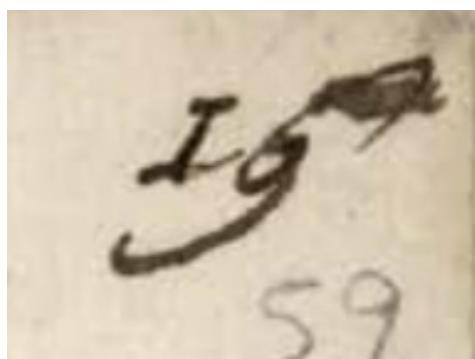


Figura 8. *Amor, pleito y desafío*, acto III, f. 19r.

23. Conviene recordar aquí el archiconocido verso que Lope dedicó a la extensión de los actos en su *Arte nuevo*: «Tenga cada acto cuatro pliegos solos» (v. 338).

24. Crivellari [2013:24-26] ya advirtió de la curiosa tachadura de estos folios.

El origen y la explicación de estos cambios reside en la importante reestructuración de la obra que decidió hacer Lope, añadiendo hojas adicionales a un texto que ya estaba escrito. En primer lugar, todo parece indicar que el primer folio que incrustó fue el número 3. En cuanto a lo material, esta hoja presenta diferencias relevantes con el resto de folios del manuscrito: el margen superior ha sido seccionado por un instrumento cortante y es ligeramente más pequeña que el resto de folios del cuadernillo.²⁵ Además, el estudio de la composición física del manuscrito revela, sin ningún tipo de duda, que el folio se añadió *a posteriori* porque se corresponde con la rebaba que aparece entre los ff. 17v y 18r,²⁶ es decir, que se cortó la hoja sobrante del medio pliego que se añadió.

En cuanto al contenido también hay evidencias que demuestran que el folio fue añadido. El texto de la hoja incorporada tiene una función muy clara dentro de la acción dramática: provocar el enojo de don Juan de Aragón ante las palabras de don Juan de Padilla y hacer que el caballero prometa venganza. A lo largo de sesenta versos repartidos en quince redondillas,²⁷ don Juan de Padilla promete pedirle licencia al Rey para que pueda llevar a cabo su matrimonio. A continuación, Lope aprovechó para poner en boca de Padilla un ferviente alegato a favor del cumplimiento de su palabra («que en mi vida prometí / cosa que no la cumpliese / como la dije, aunque fuese, / señor don Juan, contra mí», vv. 2042-2045), que don Juan interpreta como un reproche a la actitud que él había tenido anteriormente. De esta manera se origina la cólera de don Juan y surge su deseo de venganza («¡Vive Dios!, que he de vengarme / como honrado caballero», vv. 2078-2079).

Por otra parte, si eliminamos este fragmento y juntamos los versos del final del f. 2v con los del inicio del reenumerado 4r, dos folios que supuestamente eran consecutivos antes de la inserción de la hoja, nos daremos cuenta de que, tanto por lo que se refiere al contenido como a la métrica, la escena funcionaba a la perfección. Así se puede apreciar en el siguiente cuadro:

25. Mide 220 milímetros de largo, mientras que los demás folios miden 240 mm.

26. Como hemos visto, cada acto estaba formado por 4 pliegos que se disponían uno dentro del otro, es decir, una vez guillotinados, el resultado eran 8 medios pliegos que, al doblarlos por la mitad, se convertían en un cuadernillo de 16 folios.

27. El fragmento insertado empieza con el verso «de no solo procurar» (v. 2034) y termina en «de mi verdad y de mi amor» (v. 2093).

	F. 2v	F. 3r original, f. 4r renumerado
PADILLA	¿Casado? Para bien sea.	que no solo en la licencia
ARAGÓN	Con doña Ana me he casado.	hablaré, que es justa paga,
PADILLA	Habéis, don Juan, acertado como quien tan bien se emplea; es lo mejor de Castilla en calidad y en hacienda.	pero en que merced os haga.
ARAGÓN	Quiero que de vos lo entienda el Rey.	ARAGÓN Pues no sea en mi presencia. Adiós.
PADILLA	A fe de Padilla, (vv. 2026-2033)	PADILLA Confiad de mí; mas oíd.
		JUAN Decid.
		PADILLA Yo iré, y al Rey se la pediré, y no será para mí. (ed. Presotto, vv. 2094-2101)

Una modificación de estas características repercutía directamente en la foliación del cuaderno, por lo que, una vez añadido el nuevo f. 3, se tuvieron que renumeralas hojas siguientes, convirtiendo los primitivos ff. 3, 4, 5 y 6 en los nuevos 4, 5, 6 y 7 respectivamente.

Pero la inserción de este folio no fue el único cambio de calado que el Fénix introdujo en la obra, porque decidió transformar todavía más el texto utilizando la misma técnica. Así que, un poco más adelante, encajó dos folios nuevos, el 8 y el 9. Si bien el tamaño y el tipo de papel de estos folios no presentan diferencias respecto del resto del manuscrito, la composición material del cuaderno revela que fueron insertados *a posteriori* porque entre los ff. 13v y 14r reenumerados (10r y 11v de la numeración original) se aprecian dos rebabas, como resultado de haber cortado los dos folios sobrantes de los dos medios pliegos añadidos. A diferencia del resto de hojas, estas dos no presentan ninguna corrección en la foliación. No fue necesario retocar los números porque eran hojas añadidas y, por lo tanto, no existían en la versión primigenia de la jornada. Para poder insertarlos de manera coherente dentro de la acción dramática y aprovechar al máximo las hojas que ya estaban escritas, el Fénix modificó el inicio del folio que los sucedería, el que originariamente era el número 7 y que acabaría convirtiéndose en el número 10. Para ello, eliminó las últimas líneas de la escena que aparecían al inicio de este folio, dos versos y una acotación, y los trasladó al inicio del nuevo f. 8r. De esta manera, pudo concluir la escena y había ganado dos folios enteros para ampliar la trama a su gusto. En las

figuras 9 y 10 se aprecia cómo Lope tachó el final del diálogo de Leonor y Martín del inicio del f. 7r original y cómo volvió a escribirlos en el nuevo f. 8r:

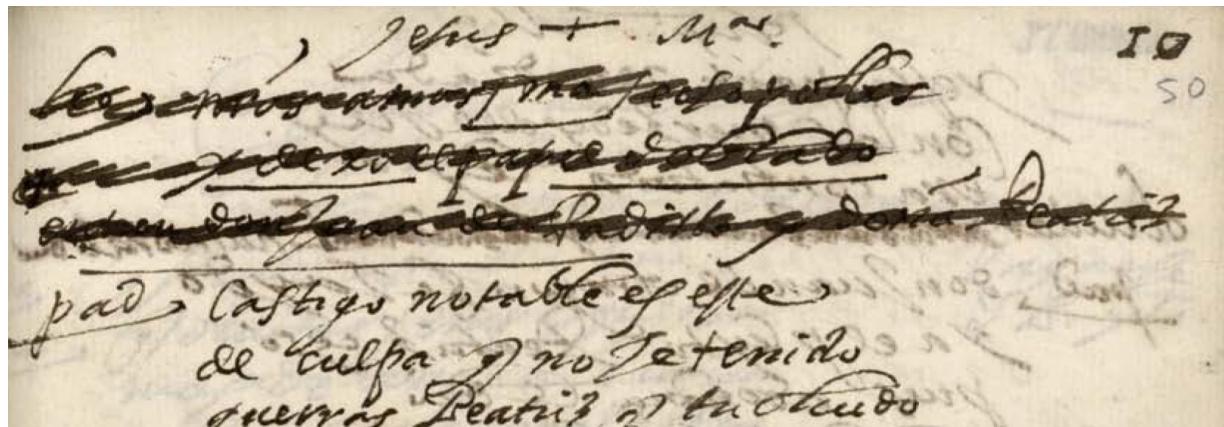


Figura 9. *Amor, pleito y desafío*, acto III, f. 10r (originariamente 7r).

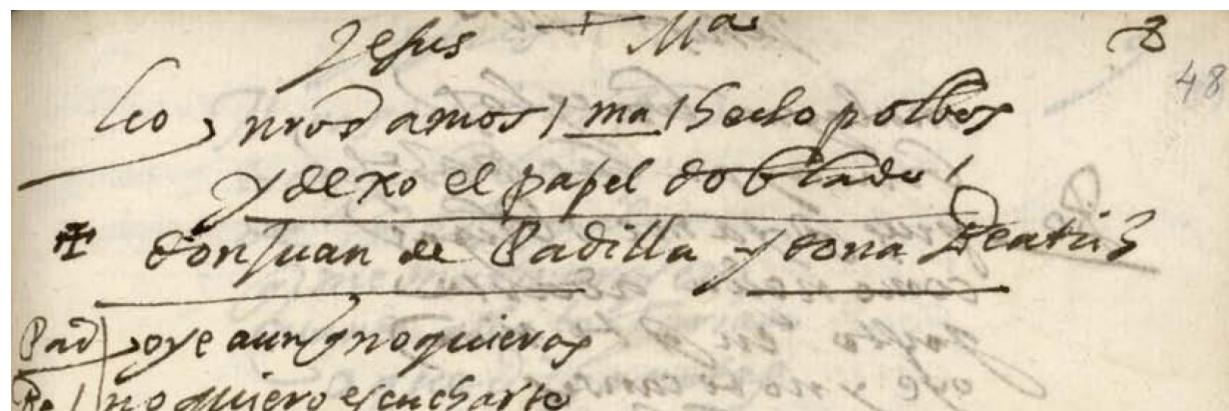


Figura 10. *Amor, pleito y desafío*, acto III, f. 8r.

LEONOR	¡Nuestros amos!
MARTÍN	Echo polvos,
	y dejo el papel doblado.

Don Juan de Padilla y doña Beatriz

(vv. 2334-2335)

En los dos folios añadidos insertó una tirada en romancillo (116 versos) que dilataba la discusión entre Padilla y Beatriz (vv. 2336-2451). En ella, la dama se

mostraba celosa y enojada con su amado porque había cortejado a otra mujer. A pesar de haber puesto en escena el enfado de Beatriz al final del segundo acto, Lope consideró necesario ampliar aquí el parlamento entre los dos personajes y añadir, en boca de la dama, un largo pasaje en el que resumía los sacrificios que había hecho para salvar su relación.

A modo de síntesis, adjunto la siguiente tabla, en la que he intentado plasmar los cambios que sufrió el cuadernillo de la tercera jornada, señalando en la primera fila cuál fue la extensión y numeración original del acto, y en la segunda, dónde se añadieron los folios (en color verde), dónde aparecen las rebabas cortadas (asterisco rojo) y cómo se procedió a la renumeración de todo el cuadernillo.

P	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
		↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
P	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	*	*	18	19

Para modelar a su gusto el tercer acto de *Amor, pleito y desafío*, Lope insertó tres medios pliegos en un acto que ya había escrito, es decir, añadió seis folios, de los que cortó tres. Con esta manipulación material, y con una renumeración del cuaderno original consiguió añadir tres folios donde le convenía y convirtió un acto que originariamente tenía 16 folios en uno de 19.

4. ESPACIOS EN BLANCO

El control y la revisión posterior de las piezas lopescas no solo se pueden atestigar a través de elementos detectables con más o menos facilidad ojeando un manuscrito. Un análisis minucioso de los autógrafos conservados revela que el Fénix utilizó otros métodos para modificar y corregir el contenido de sus textos una vez los había pasado a limpio.

Sabemos que Lope no se limitaba a copiar los textos que tenía en los borradores, sino que, en un constante proceso de perfeccionamiento de la obra, combinaba la transcripción de texto ya escrito con la redacción de fragmentos *ex novo*. La producción de nuevos versos no siempre era fácil, y a menudo provocaba *pentimenti*, tachones y correcciones *in itinere*, que sin duda afeaban una copia en limpio. Otras

veces, la creación de versos acarreaba la necesidad, no siempre manifiesta, de recurrir a textos ajenos de donde extraer información.

Ante situaciones análogas, el Fénix empleó un *modus operandi* particular: podemos aseverar que, en ocasiones, detenía la transcripción del texto, dejaba un espacio en blanco más o menos extenso, y continuaba con la copia. El hecho de reservar una determinada área en blanco implicaba tener que volver necesariamente a ese *locus* en un momento posterior para llenar el espacio. Así ocurre, por ejemplo, en el autógrafo de *Lo que pasa en una tarde*. El análisis paleográfico del manuscrito desvela que Lope utilizó la técnica del espacio en blanco en el tercer acto de la comedia para incorporar *a posteriori* los catorce versos de un soneto.

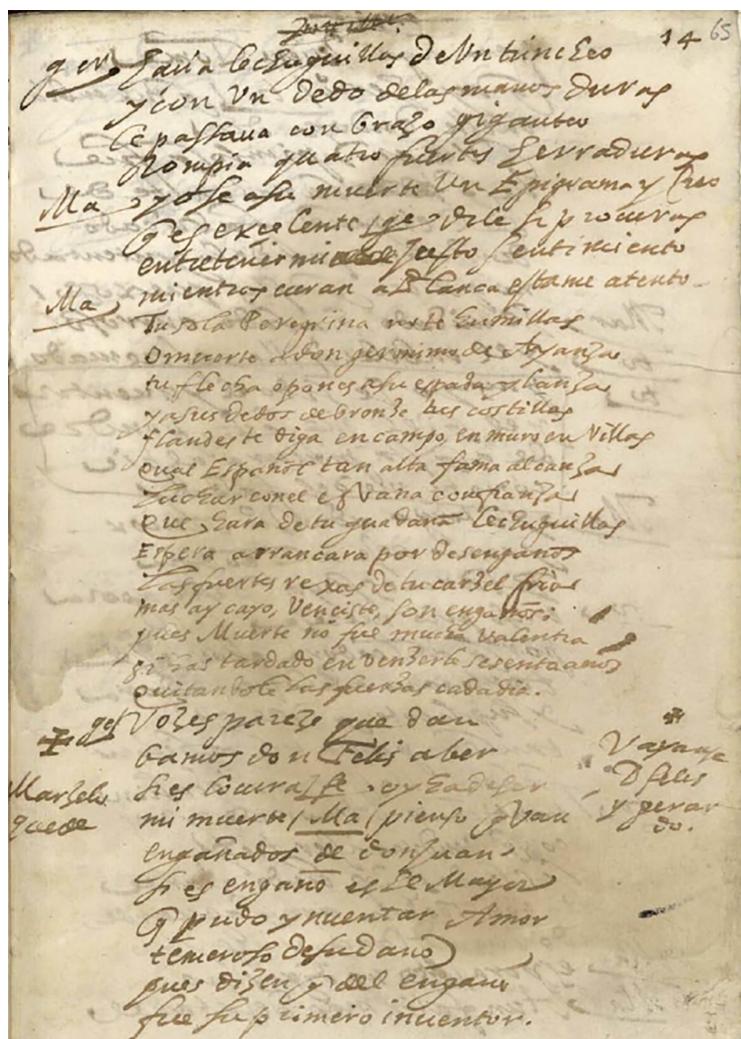


Figura 11. *Lo que pasa en una tarde*, acto III, f. 14r.

En la figura 14 se puede apreciar una clara diferencia en la disposición del texto. El soneto que aparece en la parte central del folio presenta una *mise en page* muy cuidada y atenta, con poca separación entre las líneas y con unas letras juntas y pequeñas. Esta descripción no se corresponde con los versos inmediatamente anteriores y posteriores, que han sido realizados con un trazo fluido y relajado, y con un espacio mucho más amplio entre líneas y también entre letras. Las diferencias vuelven a ser evidentes si se compara el color de la tinta, más diluido en el soneto, o el instrumento de escritura utilizado. Estas cuestiones paleográficas apuntarían a que Lope transcribió los versos de este folio en dos momentos diferentes: en primer lugar copió los versos iniciales y finales y, en un segundo momento, trasladó las estrofas centrales.

Esta teoría viene avalada también por la presencia de unos puntos al inicio de los versos del soneto, que desde la Edad Media era la forma habitual de marcar el pautado de la página, ya fuera con lápiz o a punta seca. Son unas pequeñas marcas, casi imperceptibles, que el Fénix utilizó para calcular el espacio que ocuparía cada uno de los versos añadidos, y saber así el área exacta que tenía que dejar en blanco para la posterior inserción de la composición. Cuando incorporó los versos, procuró disimular estos puntos e intentó que coincidieran con el trazo de las letras iniciales de cada línea.

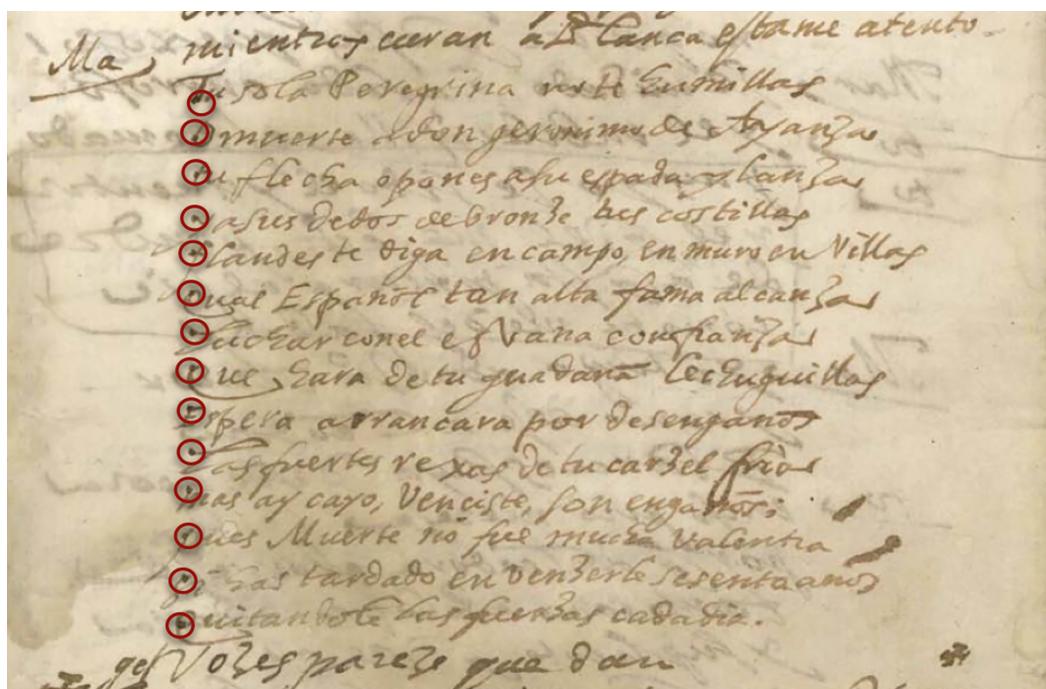


Figura 12. *Lo que pasa en una tarde*, acto III, f. 14r.

Las evidencias expuestas demuestran que con toda probabilidad Lope detuvo la copia después de haber transscrito los versos iniciales del f. 14r, calculó a través de los puntos el espacio que necesitaba para poder insertar allí un soneto, y después continuó con la transcripción del borrador. Este *modus operandi* revela que el soneto no se encontraba escrito en el borrador del que Lope estaba copiando, y que el dramaturgo no lo improvisó en ese momento, es decir, que no lo redactó *in itinere*, como sabemos que hacía con frecuencia. Prefirió dejar un espacio en blanco y volver al pasaje en un momento posterior para completarlo.

En cuanto al desarrollo dramático, estamos casi al final de la obra. Los personajes que aparecen en escena, Gerardo, Marcelo y Félix, están conversando mientras esperan que un médico examine la salud de doña Blanca. El diálogo que mantienen sirve para amenizar al público y gira en torno al tema de la fuerza y la prudencia. Así, los protagonistas recuerdan el ejemplo de Jerónimo de Ayanz, lo comparan con Alcides por su fuerza extrema y mencionan la existencia de un epigrama con motivo de su muerte («MAR. Yo sé a su muerte un epigrama, y creo / que es excelente. GER. Dile, si procuras / entretener mi justo sentimiento, / mientras curan a Blanca», vv. 2817-2820). Y, después de la demanda, Marcelo recita la composición que Lope añadió:²⁸

Tú sola, peregrina, no te humillas,
¡oh, Muerte!, a don Jerónimo de Ayanza.

Tu flecha opones a su espada y lanza,
y a sus dedos de bronce, tus costillas.

Flandes te diga en campo, en muro, en villas,
cuál español tan alta fama alcanza.

Luchar con él es vana confianza,
que hará de tu guadaña lechuguillas.

Espera, arrancará por desengaños
las fuertes rejas de tu cárcel fría.

Mas ¡ay! cayó. Venciste. Son engaños.

Pues, Muerte, no fue mucha valentía,
si has tardado en vencerle sesenta años,
quitándole las fuerzas cada día. (vv. 2821-2834)²⁹

28. Es muy posible que estos versos, que forman parte de una octava real, tampoco estuvieran en el borrador. Lope los debió de componer *in itinere* para introducir el soneto que posteriormente incorporó.

29. Cito por la edición de Picerno [1971], regularizando ortografía y puntuación.

El poema laudatorio está dedicado a Jerónimo de Ayanz y Beaumont, militar e inventor español fallecido en 1613, que destacó por su valor y audacia en varias contiendas militares, como en la toma de Túnez, en la batalla de San Quintín, en las guerras de Flandes, bajo las órdenes de Alejandro Farnesio, o en la conquista de Portugal.³⁰ A pesar de las hazañas bélicas de Ayanz, la verdad es que ni su mención ni la composición fúnebre que le dedican los personajes resultan relevantes para el desarrollo de la acción y más bien parece una inclusión fortuita, motivada por la necesidad de elaborar un diálogo liviano entre los tres personajes mientras transcurría la acción principal, la visita médica de doña Blanca, fuera de la vista del espectador.³¹ El contenido del soneto tampoco ofrece datos acerca de su momento de composición: lo podía haber redactado *ad hoc* para insertarlo en la obra o también podía haberlo escrito en una fecha próxima a la muerte de Ayanz y recuperarlo para su incorporación en la pieza. Sea como fuere, su inclusión podría tener relación con unos versos que aparecían en el primer acto, cuando, en una conversación entre don Juan y Marcelo, este último refiere la muerte de don Alonso de Pimentel y Zúñiga en la guerra de Milán:³²

De las guerras de Milán
vengo, donde he sido alférez.
Murió don Alonso, gloria
y honor de los Pimenteles,
mozo de grande esperanza,
heroico, invicto, valiente,
a manos de su fortuna,
que solo pudo vencerle.
Perdí su amparo; perdió

30. Lope ya se había referido las cualidades de Ayanz en *El peregrino en su patria* («grandes fuerzas tiene / y ingenio don Jerónimo de Ayanza», ed. Avallé Arce, p. 381).

31. El soneto se publicó dentro de *La Filomena* (Madrid, 1621), bajo el epígrafe: «A la muerte de don Jerónimo de Ayanza, el de las grandes fuerzas» y se reprodujo parcialmente en «Guzmán el Bravo», una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, incluida en *La Circe* (Madrid, 1624): «Todos conocimos a don Jerónimo de Ayanza. Hércules español, de quien hay una alabarda en la recámara del marqués de Priego, en Montilla, cuya punta hizo lechuguillas, y lo dice el soneto a su muerte: Luchar con él es vana confianza / que hará de tu guadaña lechuguillas...» (ed. J.M. Blecua, pp. 1163-1164). También lo cita en *La Dorotea* (acto V, escena V): «Tirar puedes la barra con don Jerónimo de Ayanza o con el valiente don Félix Arias» (ed. J.M. Blecua, p. 448).

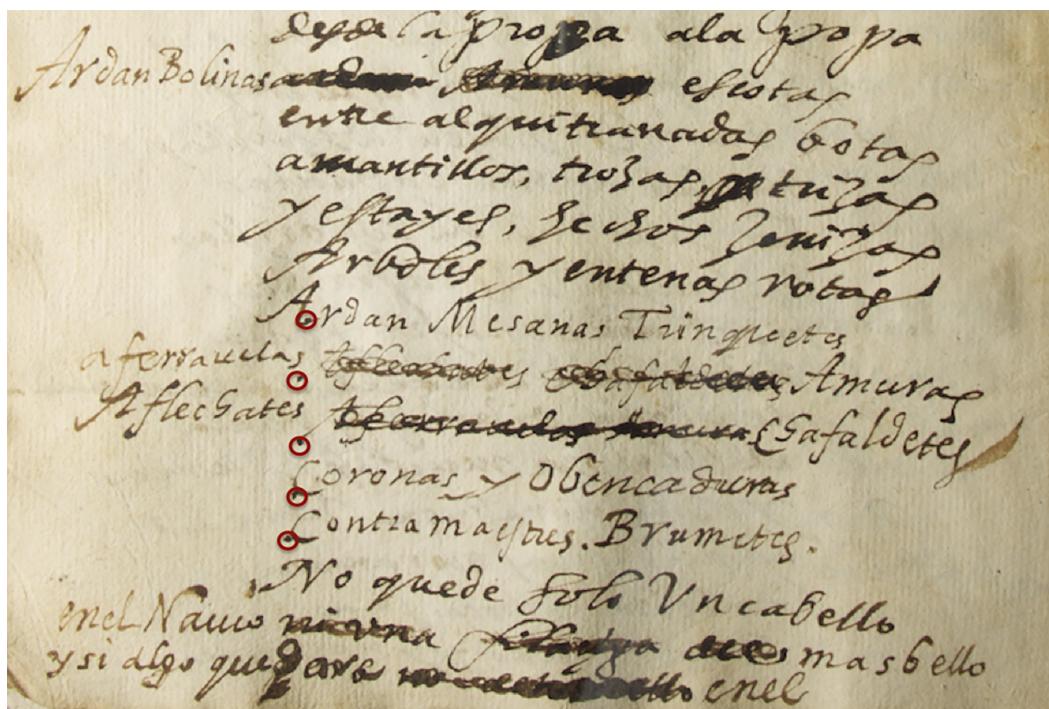
32. Alonso de Pimentel y Zúñiga, hijo del VII conde de Benavente, fue capitán general de la caballería del Estado de Milán y murió en combate durante el asedio de Vercelli en julio de 1617.

España un Hétor, un fuerte
 Aquiles la guerra, en años
 tiernos un viejo prudente,
 a quien temblaba la mar,
 los bajeas y bajeles
 del turco, asombrada Italia.
 Pero estas cosas merecen
 la pluma del cordobés
 Góngora, ingenio eminentе,
 no la rudeza del mío. (vv. 831-849)

Hay que tener en cuenta que *Lo que pasa en una tarde* fue redactada «un mes después de la publicación de la *Parte IX* de comedias, en plena guerra contra Góngora y los preceptistas aristotélicos» (Cornejo 2017:183) y contiene numerosas alusiones implícitas a las fiestas de Lerma, que tuvieron lugar en ese mismo año de 1617. En este contexto, la mención de Góngora no es casual, y debe entenderse como una sátira en contra del cordobés, que asistió a las celebraciones como parte del séquito del cardenal Sandoval. El personaje de Marcelo afirma que él –entiéndase Lope– no era lo suficientemente ilustrado y diestro para hacer un elogio fúnebre, y consideraba más conveniente que de ello se encargara el «ingenio eminentе» de Góngora.

Es difícil saber a ciencia cierta qué sucedió, pero, teniendo en cuenta las circunstancias de composición de la obra y la mención de Góngora en los versos precedentes de la misma comedia, la inserción de un soneto laudatorio por la muerte de otro gran militar español, Jerónimo de Ayanz, en boca precisamente del personaje de Marcelo, cobra significado y podría interpretarse como el intento lopesco de defender su valía literaria en la redacción de este tipo de composiciones. Además, si esta interpretación fuera correcta, podríamos corroborar que la decisión de reivindicarse como buen «ingenio eminentе», al lado del cordobés, no estaba inicialmente en los planes del Fénix, sino que la incorporación del soneto fúnebre fue una decisión que tomó a última hora.

El mismo procedimiento del espacio en blanco lo empleó Lope en el manuscrito autógrafo de *El caballero del Sacramento*. Durante la copia en limpio del primer acto de la comedia, el Fénix detuvo la copia, dejó un espacio en blanco y continuó la transcripción del antígrafo. En un momento posterior volvió sobre el fragmento para incorporar los versos que faltaban y así completar el pasaje:

Figura 13. *El caballero del Sacramento*, acto I, f. 4v.

Analizando con detalle el fragmento, hay muchos indicios que apuntan a que el Fénix detuvo la copia al terminar de transcribir el verso 212 («árboles y entenas rotas»),³³ que dejó el espacio necesario para poder introducir una quintilla, calculando con los puntos iniciales el lugar que ocuparían los cinco versos, y que continuó la transcripción del borrador a partir del verso 227 («No quede solo un cabello»). De nuevo, son evidentes los cambios en la punta de la pluma: mientras que la escritura de los fragmentos anteriores y posteriores es pesada (con un trazo más grueso dentro de la caja de renglón, que solo se estiliza en astiles y caídos), probablemente elaborada con una pluma más desgastada, la de la quintilla añadida es mucho más ligera, lo que denota que se realizó con una pluma más afilada, con una punta más fina. Y también son innegables las diferencias con respecto a la velocidad de ejecución: todos los versos del folio tienen un *ductus* cursivo, mientras que la estrofa añadida presenta un *ductus* pausado, lo que justificaría de nuevo que el fragmento se insertó de forma aislada e independiente.

33. Cito por la edición crítica de Trambaioli [2016].

Llegados a este punto, y si tenemos en cuenta que la estrofa no estaba en el borrador, nos podemos preguntar por qué no la redactó *in itinere*, como había hecho en otras ocasiones, y, en su lugar, optó por dejar un espacio en blanco e incrustar la quintilla en un momento ulterior. Es muy probable que la respuesta a esta cuestión resida en el contenido de los mismos versos, ya que para proseguir con la enumeración iniciada en la estrofa precedente, los insertados comprenden una acumulación de términos náuticos muy específicos, que seguramente requirieron de la consulta de alguna fuente. Transcribimos a continuación el fragmento donde se inserta la quintilla:

Ardan bolinas, escotas
entre alquitranadas botas,
amantillos, trozas, trizas
y estayes hechos cenizas,
árboles y entenas rotas.
Ardan mesanas, trinquetes,
aferravelas, amuras,
aflechates, chafaldetes,
coronas y obencaduras,
contramaestres, brumetes.
No quede solo un cabello
en el navío más bello,
y, si algo quedare en él,
reserve el cielo un cordel
para que me sirva al cuello. (vv. 217-231)

Lope decidió introducir un pasaje específico repleto de términos relativos al mundo de la navegación (mesanas, trinquetes, aferravelas, amuras, etc.), un fragmento que no estaba en el borrador pero que tampoco podía escribir sobre la marcha seguramente por su limitado conocimiento de un vocabulario tan específico.³⁴

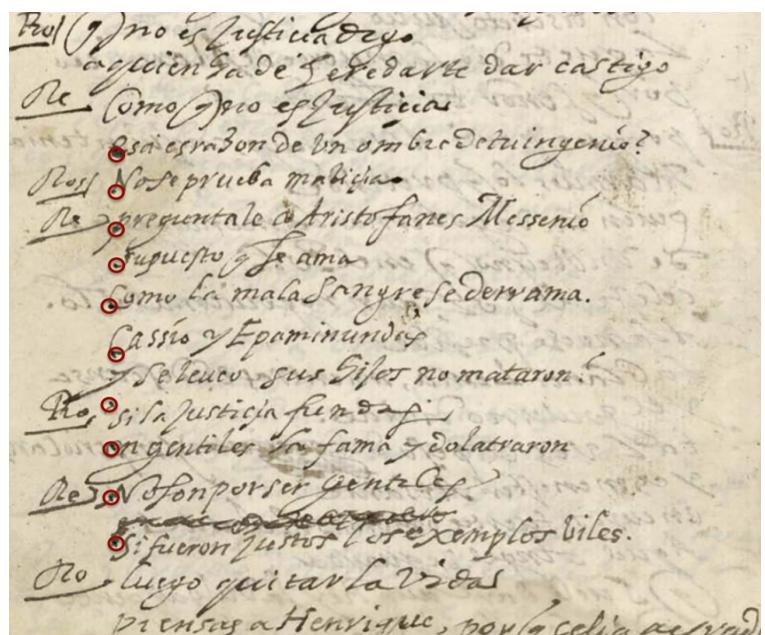
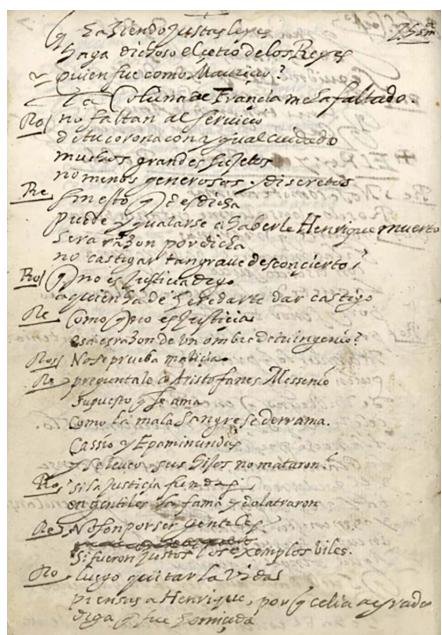
34. La inserción de la estrofa provocó algunas enmiendas en los versos anteriores y posteriores, así como en los mismos versos introducidos, correcciones cuyo instrumento de escritura y *ductus* coinciden con el de la quintilla añadida. El dramaturgo decidió modificar el sujeto del verso 217, «amuras», por «bolinas», un retoque cuya finalidad seguramente era reservar el término «amuras» para una posición de rima en la quintilla incorporada («amura», «obencadura»). Es probable, además, que la inversión del segundo y el tercer verso de la estrofa añadida tuviera alguna relación con los cambios rimáticos de la quintilla posterior (vv. 228-229), aunque no podemos asegurarlo.

La inserción del fragmento demostraría la maestría naval del personaje, Luis de Moncada, que, furioso por la inminente boda de su amada con el rey de Sicilia, imagina el incendio de las naves del séquito del monarca. Es muy posible, pues, que para completar el pasaje recurriera Lope a algún libro de consulta, y no sería descabellado pensar que hubiera acudido a la *Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos* de Diego García de Palacio (Pedro Ocharte, México, 1587). Esto es así porque, además de exponer en cuatro capítulos el arte de navegar, empezando por la descripción de la esfera terrestre, los fenómenos astronómicos, los movimientos del sol y la luna, y las características que debía tener un buen barco y una buena tripulación, el libro contenía un «Vocabulario de los nombres que usa la gente de la mar», es decir, un índice de vocablos náuticos (ff. 129r-156v). Las últimas páginas de la obra, por tanto, se podían utilizar como un diccionario específico de términos marítimos, donde las entradas estaban ordenadas alfabéticamente. De hecho, todas las voces navales que Lope incorpora en la quintilla aparecen reseñadas en el vocabulario de García de Palacio.³⁵ Sabiendo, como sabemos, lo avezado que era Lope en el uso de los compendios de saberes y las polianteas, no sería de extrañar que en esta ocasión optara por hacer uso de esta u otra fuente similar para extraer la terminología necesaria para redactar esta quintilla y colmar así el espacio en blanco que había dejado en el folio.

Encontramos otro caso análogo en el manuscrito de la comedia *Del monte sale*. En el acto tercero de la obra, cuando Lope estaba transcribiendo un diálogo entre el Rey y el marqués Roselo, detuvo la transcripción del antígrafo, dejó el espacio necesario para introducir dos liras y concluyó la escena entre ambos personajes copian-

35. El único término que no aparece como tal es *brumetes*, que García de Palacio transcribe como *grumetes* (f. 145r). De hecho, Corominas documenta *brumete* como variante de *grumete* en varias lenguas y Lope lo utilizó en varias de sus obras, como en *La hermosura de Angélica*: «Huye el brumete, escápase el piloto» (ed. M. Trambaioli, p. 410), en *El leal criado* («o el brumete en la gavia de la nave», ed. A. González Roldán, v. 1009) o en la *Jerusalén conquistada* («Algunos corren ya como brumetes», ed. J. de Entrambasaguas, I, p. 340). De hecho, es posible que Lope acudiera al compendio de García de Palacio porque lo había utilizado con anterioridad, tal y como quizás apunte un pasaje similar que encontramos en la *Jerusalén conquistada* («Algunos corren ya como brumetes / los aflechates de la obencadura, / otros cuelgan en vez de gallardetes, / de los penoles, y otros de la amura: / muchos por las mesanas y trinquetes / haciendo una espantosa arquitectura, / otros por el timón, gobierno cierto, / si fuere Lete el mar y infierno el puerto», ed. J. de Entrambasaguas, I, p. 357) y otro en el *Isidro* («Y el que sin alas y pies / hizo en el mar un Pegaso / de tan loco vuelo y paso, / árbol, mesana, bauprés, / proa y popa, y todo el vaso. / Las jarcias para grumetes, / trizas, trozas, chafaldetes, / brandales, aferravelas, / cornas, escotas y velas, / racamantes y trinquetes», ed. A. Sánchez Jiménez, p. 423).

do la última estrofa, que muy probablemente se encontraba en el borrador. Como ocurría en los casos comentados, las diferencias en el *ductus* y en el instrumento de escritura indican que el texto que aparece en el f. 7v no fue copiado en el mismo momento. Además, todavía se puede apreciar la colocación de varios puntos al inicio de algunos versos, con los que Lope calculó el espacio que necesitaba para completar el fragmento *a posteriori*.



Figuras 14 y 15. *Del monte sale*, acto III, f. 7v (folio entero y detalle).

Estamos en un momento de la trama en el que el Rey está conversando con el marqués Roselo. El monarca quería impartir justicia y castigar a su sobrino y heredero al trono, Enrique, acusado de la muerte del Gobernador de París, mientras que el Marqués intentaba impedirlo. Es muy probable que, mientras transcribía en limpio este fragmento, Lope pensara que era el momento idóneo para incorporar *exempla* históricos de aquellos que no dudaron en hacer valer el peso de la ley sobre sus seres queridos. Sin duda, un pasaje de esas características reforzaría la potencia dramática de la escena y, a la vez, le permitiría hacer gala de su cultura clásica. Sin embargo, y como bien sabemos, mucha de la erudición que aparecía en sus obras solía ser prestada. Muestra de ello es que no fue capaz de redactar esos versos *in itinere*. Tuvo que dejar un espacio en blanco, consultar la información y volver al *locus* para completar el fragmento con las siguientes liras:

REY ¿Cómo que no es justicia?
 ¿Esa es razón de un hombre de tu ingenio?
 ROSELO No se prueba malicia.
 REY Pregúntale a Aristófanes Mesenio,
 supuesto que se ama,
 *cómo la mala sangre se derrama.*³⁶
 Casio y Epaminundas
 y Seleuco, ¿sus hijos no mataron?
 ROSELO Si la justicia fundas
 en gentiles, la fama idolatraron.
 REY No son por ser gentiles
 si fueron justos los ejemplos viles. (ed. Porteiro Chouciño, vv. 2360-2371)

Lope sabía perfectamente dónde encontrar los datos que precisaba para componer las estrofas y consultó su poliantea de cabecera, la *Officina* de Ravisio Téxtor.³⁷ Del capítulo sobre filicidas (*Parentes liberorum interfactores*) sacó los nombres de Epimiondas y Casio, en el apartado dedicado a los severos y tétricos (*Severissimi et Maxime Tetrici*) encontró el ejemplo de Zaleuco, y probablemente se inspiró en el capítulo de los que tienen una gran fuerza física (*Fortissimi vel Robustissimi*) para espigar el ejemplo de Aristómenes, rey de Mesenia, que derramó la sangre de trescientos lacedemonios.³⁸ Probablemente la rápida consulta de esta fuente y el limitado conocimiento que Lope tenía de los personajes históricos elegidos provocó que cometiera varios errores en la transcripción de sus nombres. Así, el Fénix transcribió Aristófanes en vez de Aristómenes y Seleuco por Zaleuco, ya que tanto el comediógrafo griego como el general de Alejandro Magno resultaban ser nombres mucho

36. Transcribo correctamente este verso, que resulta hipométrico en la edición citada.

37. En este caso, la deuda de Lope con la *Officina* la señaló, muy acertadamente, Conde Parrado [2010:186]. Lope cita explícitamente a Téxtor en *La prueba de los ingenios*: «Altamente ha respondido, / nadie arguya ni se meta / en contradecir verdades / tan bien probadas y ciertas / y si no, desenvolved / las antiguas y modernas / historias, o ya en Textor, / en Estobeo y en Séneca / y veréis si las mujeres / son en la paz y en la guerra / y en el gobierno famosas» (ed. J. Molina, vv. 2643-2653).

38. No podemos precisar con exactitud de qué lugares exactos sacó la información Lope, porque a pesar de que el capítulo centrado en los filicidas parece una fuente evidente, hay que constatar que los ejemplos de Casio y Epaminondas aparecen también en el apartado *Severissimi et Maxime Tetrici*. Lo mismo ocurre con Aristómenes, el sacrificio del cual aparece en tres capítulos distintos (*Fortissimi vel Robustissimi, Miracula quead am naturae y Sacrificorum et victimarum genera diversa*). Unos ejemplos muy parecidos utilizó Lope en *El marqués de Mantua* (ed. F. Pedraza, vv. 789-795) donde citó directa o indirectamente a Zaleuco, Virginio y Manilo, estos últimos extraídos también del capítulo *Parentes liberorum interfactores* de la *Officina* de Téxtor.

más conocidos. Estamos, pues, ante errores del propio autor, que se comprenden y resultan fácilmente enmendables si se conoce el *modus operandi* de Lope en cuanto a consulta de fuentes se refiere.

Los tres casos traídos a colación podrían ampliarse con otros ejemplos porque he podido detectar el uso de esta estrategia en más de la mitad de las comedias autógrafas conservadas, aunque los presentados aquí sirven ya como botón de muestra de lo que fue una estrategia sistemática del autor. La utilización asidua de la técnica demuestra que el Fénix volvió sobre sus textos para mejorarlos y complementarlos. La extensión de estos espacios en blanco dependía de las circunstancias y del contexto, y he podido registrar inserciones *a posteriori* de pocas palabras, de algunos versos o incluso de varias estrofas.³⁹ Por otra parte, el marco cronológico que abarcan las comedias en las que Lope utiliza esta práctica es dilatado y se extiende desde principios del siglo XVII hasta inicios de la década de los treinta. La primera comedia donde se ha podido registrar es *El príncipe despeñado* (1602) y la última es *El castigo sin venganza* (1631). Se trata, por lo tanto, de un procedimiento recurrente en la práctica totalidad de la producción dramática del Fénix.

En todos los casos documentados destaca el cuidado y la rigurosidad del empleo de la técnica, lo que revela la conciencia que tuvo el dramaturgo de estar realizando una copia en limpio del texto, un producto que estaba destinado a otra persona. Lope procuró insertar todos los fragmentos posibles dentro de la caja de escritura para facilitar la posterior lectura y puesta en escena de sus comedias, evitando introducir añadidos en los márgenes, supresiones y tachaduras que podían ocasionar futuros errores. Parece claro que la utilización de este recurso tenía un doble objetivo: mejorar la calidad de la obra sin perjudicar su legibilidad. El dramaturgo quería ofrecer al autor de comedias un producto definitivo, con unas características estéticas uniformes y con una disposición textual lo más inequívoca posible.

La importancia que Lope otorgaba a la calidad poética de sus obras explica por qué, a pesar de las estrategias aquí descritas, muchos de sus autógrafos presentan correcciones y añadidos en los márgenes. Siempre que era posible, intentaba preservar la legibilidad y la correcta disposición del texto pero, sin duda, su prioridad siempre fue la perfección literaria.

39. Para una inserción de palabras, véase el interesante caso Lucano-Argentaria que registra Blasut [2021:73-77].

CONCLUSIONES

Las evidencias textuales expuestas apuntan, sin duda, a que Lope revisó sus manuscritos después de haberlos pasado a limpio y que utilizó distintos recursos y procedimientos para modificar el texto: a veces, le bastó con insertar versos en los márgenes; otras, decidió interpolar fragmentos de texto más amplio al inicio, al final o en medio de un acto; mientras que en otras ocasiones, optó por dejar espacios en blanco que rellenaría en un momento posterior. Son elementos, todos ellos, que permiten atestiguar la existencia de un proceso de revisión de las comedias.

Sin embargo, no disponemos de datos objetivos que indiquen cuándo ni cómo se produjo esta fase de corrección. No sabemos si Lope revisaba íntegramente el texto una vez había terminado la transcripción, si examinaba cada acto después de copiarlo, o incluso si el repaso se hacía por escenas o por fragmentos. Cabe la posibilidad de que el proceso no fuera sistemático ni igual de riguroso en todas las comedias. En todo caso, y como se ha intentado probar, la finalidad de la fase de revisión no solo fue la corrección de errores, parte de los cuales se ocasionaron durante el proceso de copia, sino que sirvió para modificar sustancialmente el contenido de las obras, ya fuera mejorando o ampliando escenas.

Durante el proceso de copia en limpio, además de transcribir los versos del borrador, Lope era capaz de redactar material poético *in itinere*, inexistente en el antígrafo; y durante el proceso de revisión, el Fénix demostró, una vez más, su espíritu de perfeccionamiento. En ese momento, no se limitó a revisar pequeños detalles, a añadir un verso que había olvidado transcribir o a recolocar algunas didascalías, sino que fue capaz de añadir referencias o *exempla* para hacer gala de su erudición, reescribir fragmentos y ampliar determinadas escenas incorporando folios enteros de versos. Todo ello con especial esmero y diligencia, procurando cuidar al máximo los detalles para no entorpecer la comprensión del texto. Es muy probable que estas estrategias hubieran pasado desapercibidas a ojos del destinatario de los manuscritos, del autor de comedias de turno, como también lo han sido a ojos de aquellos que más recientemente se han interesado por los autógrafos. Mérito hay que reconocerle al Fénix, ya que su pulcritud y desvelo han provocado que parte de su *modus operandi* haya permanecido en secreto durante más de cuatrocientos años.

BIBLIOGRAFÍA

- BLASUT, Giada, «Enmiendas autógrafas y realización de didascalías en *Amor con vista* de Lope de Vega», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 65-84.
- BOADAS, Sònia, «*Las bizarrias de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 27-46.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Reseña de Ana María Porteiro Chouciño, *Del monte sale quien el monte quema*, de Lope de Vega. Edición crítica y estudio», *Hispania Félix: revista hispano-rumana de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, I (2010), pp. 180-187.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 366-421.
- CONDE PARRADO, Pedro, y Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, «Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, 4 (2002), s.p.
- CONTI, Natale, *Mitología*, eds. R.M. Iglesias y M.C. Álvarez, Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- CORNEJO, Manuel, «Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617: la teatralización de “las fiestas de Castilla” en *Lo que pasa en una tarde*», *Mélanges de la Casa Velázquez*, XXXVII 1 (2007), pp. 179-198.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- CRIVELLARI, Daniele, «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*», *Anuario Calderoniano*, VIII (2015), pp. 93-111.
- CRIVELLARI, Daniele, «Notas sobre el proceso de composición y representación de *La niñez del Padre Rojas* de Lope», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 85-117.
- ECHAVARREN, Arturo, «Espejo de falsarios: menciones de Sinón en el teatro español del Siglo de Oro», *Silva. Estudios de humanismo y tradición clásica*, V (2006), pp. 85-104.
- ECHAVARREN, Arturo, «Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, XXVII 1 (2007), pp. 135-160.
- EGIDO, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Téxtor y la creación del mundo como obra de

- arte», en *Fronteras de la poesía en el barroco. Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, pp. 198-215.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Lope de Vega y los libretos de lugares comunes: su lectura particular de Ravisio Téxtor», *Anuario Lope de Vega*, XIII (2007), pp. 51-72.
- GREER, Margaret, «Calderon, copyists, and the problema of endings», *Bulletin of the comediantes*, 36 (1984), pp. 71-81.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares», en Lope de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. M. Menéndez Pelayo, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902, vol. XIII, pp. ix-cxlviii.
- PICERNO, Richard Angelo, *Lope de Vega's «Lo que pasa en una tarde»: a critical, annotated edition of the autograph manuscript*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.
- PRESOTTO, Marco, ed., con la colaboración de S. Boadas, E. Maggi y A. Pessarrodona, *La dama boba: edición crítica y archivo digital*, Lope de Vega, PROLOPE-Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, CRR MM, Barcelona-Bolonia, 2015, en línea, <<http://damaboba.unibo.it/>>. Consulta del 9 de octubre de 2022.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PRESOTTO, Marco, «La puntuación de Lope en sus textos teatrales», en *El punto y la voz: la puntuación del texto teatral (ss. XVI-XVIII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Pisa University Press, Pisa, 2020, pp. 43-64.
- PRESOTTO, Marco, «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», *Criticón*, CXLII (2021), pp. 11-26.
- REICHENBERGER, Arnold G., «Notes on Lope's *El piadoso aragonés*», *Hispanic Review*, XXI 4 (1953), pp. 302-321.
- RICO, Francisco, *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Destino, Barcelona, 2005.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1982.
- USANDIZAGA, Guillem, «*El Brasil restituído* y el régimen del Conde Duque de Olivares», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. P. Civil y F. Crémoux, Iberoamericana, Madrid, 2010, vol. 2, s.p.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amor, pleito y desafío*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte XXII*, coords. M. Presotto y F. Antonucci, Gredos, Barcelona (en prensa).

- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. A. Carreño, en *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 545-568.
- VEGA CARPIO, Lope de, en *El Brasil restituido, Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1902, vol. XIII, pp. 75-106.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero del sacramento*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias. Parte XV*, coord. L. Sánchez Lailla, Gredos, Madrid, 2016, vol. I, pp. 535-688.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, eds. A. García-Reidy y R. Valdés, en *Comedias. Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Madrid, 2013, vol. I, pp. 787-1016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Del monte sale*, ed. A.M. Porteiro Chouciño, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. J.M. Blecua, Cátedra, Madrid, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Isidro*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*, ed. J. de Entrambasaguas, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1950-1951, 3 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El marqués de Mantua*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, en *Comedias. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. II, pp. 1-153.
- VEGA CARPIO, Lope, *La niñez del Padre Rojas. Edited from the Autograph Manuscript with Introduction, Study and Notes*, ed. D.L. Bastianutti, Peter Lang, Nueva York, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle Arce, Castalia, Madrid, 1973.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prueba de los ingenios*, ed. J. Molina, en *Comedias. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. I, pp. 39-164.
- VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y Juan Ravisio Téxtor; Nuevos datos», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. E. de Bustos Tovar, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, vol. II, pp. 785-818.