

Criticón

142 | 2021

Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega

Las bizzarrias de Belisa: un borrador autógrafa de Lope de Vega

SÒNIA BOADAS

p. 27-46

<https://doi.org/10.4000/criticon.19907>

Resúmenes

Français English Español

Les 45 *comedias* autographes de Lope de Vega contiennent une série de recours formels et esthétiques communs, des traits qui confèrent aux manuscrits un caractère de produit définitif, complet et officiel, pensés pour faciliter le travail des destinataires des œuvres, les *autores de comedias*. Cependant, une minutieuse analyse de ces éléments révèle que le manuscrit autographe de *Las bizzarrias de Belisa* présente une série de caractéristiques qui le distinguent du reste des *comedias* conservées. Cet article analyse les particularités de cet exemplaire et présente une nouvelle typologie de manuscrit dramatique: le brouillon autographe en vers.

Lope de Vega's 45 autograph comedies contain a series of common formal and decorative resources, some features that gave the manuscripts the character of a definitive, complete and official product, designed to facilitate the work of the recipients of the text, the *autores de comedias*. However, a careful analysis of these common elements reveals that the autograph manuscript of *Las bizzarrias de Belisa* has some characteristics that make it different from the rest of the conserved comedies. This article studies the particularities of this testimony and presents a new typology of dramatic manuscript: the draft autograph in verse.

Las 45 comedias autógrafas de Lope de Vega contienen una serie de recursos formales y estéticos comunes, unos rasgos que otorgaban a los manuscritos el carácter de un producto definitivo, completo y oficial, pensados para facilitar la labor a los destinatarios de las obras, los autores de comedias. Sin embargo, un minucioso análisis de estos elementos revela que el manuscrito autógrafa de *Las bizzarrias de Belisa* presenta una serie de características que lo distinguen del resto de comedias conservadas. Este artículo analiza las particularidades de este testimonio y presenta una nueva tipología de manuscrito dramático: el borrador autógrafa en verso.

Entradas del índice

Mots-clés : Vega Lope de, manuscrit autographe, brouillon en vers**Keywords**: Vega Lope de, manuscrito autógrafa, borrador en verso**Palabras clave**: Vega Lope de, manuscrito autógrafa, borrador en verso**Obras estudiadas**: Bizzarrias de Belisa / Las (Lope de Vega), Mayor virtud de un rey / La (Lope de Vega), Castigo sin venganza / El (Lope de Vega), Brasil restituído / El (Lope de Vega), Officina (Ravisio Téxtor)

Notas de la redacción

Article reçu pour publication le 01/02/2021; accepté le 25/06/2021

Texto completo

[...] porque yo solo sabía
lo que de Alberto entendí.

Lope de Vega, *El castigo del discreto*, vv. 2892-2893

- 1 Meses antes de morir en junio de 1649, Manuel de Faria e Sousa estaba ultimando su obra *El gran justicia de Aragón, don Martín Baptista de Lanuza*, que no llegó a ver en letras de molde¹. En el prólogo, quiso hacer balance de su producción literaria y dio cuenta de lo que debieron de ser las prácticas habituales para la redacción de un texto en el Siglo de Oro:



Casi a los sesenta años de mi edad, hallo que he escrito más de sesenta volúmenes. [...] De ellos he condenado hasta diez y no dudo que fuera más mi acierto cuando los condenara todos. [...] De los cincuenta he estampado creo que diecisiete. Los otros tienen diferentes estados: unos, puestos en limpio; otros, en los primeros borradores; y en los segundos, otros; porque nunca fui tan feliz que pudiese escuchar a lo menos tres originales de cada uno [y] algunos me cuestan cuatro y cinco, y aun seis².

- 2 De haber podido leer las últimas palabras, es posible que Lope de Vega las hubiera suscrito. En 1634 y con casi setenta años, el ya anciano Fénix estaba, al igual que Faria e Sousa, plenamente inmerso en el proceso de creación de varias obras. En particular, durante la primavera de ese año terminó la redacción de *Las bizzarrias de Belisa*, comedia que se publicó póstumamente pero cuyo manuscrito autógrafa, como veremos, tiene una relación directa con los «diferentes estados» que mencionaba el poeta portugués.
- 3 Debido en gran parte a su naturaleza circunstancial y efímera, son escasos los borradores de textos dramáticos áureos que han llegado a nuestros días³. Excepciones son, como es sabido, los tres volúmenes de borradores poéticos de Lope de Vega, los conocidos como Códice Daza, Códice Durán-Masaveu y Códice Pidal⁴. Estos documentos son los cuadernos de trabajo del poeta y dan cuenta de la génesis de varias composiciones literarias. Demuestran cómo el Fénix tomaba notas, corregía, modificaba y reescribía los versos hasta obtener el texto definitivo. Nos presentan, al fin y al cabo, los *pentimenti* de un ingenio en plena efervescencia creadora, muestran el perfeccionamiento constante, la búsqueda del verso idóneo y permiten adentrarnos en el proceso de redacción de sus obras.
- 4 Por lo que a los textos dramáticos se refiere, parece que no hemos conservado ningún documento que atestigüe esta actividad creadora más allá de unos pocos planes en prosa⁵. A pesar de ello, hay indicios que apuntan a la existencia de un material de trabajo más elaborado que esos resúmenes prosísticos, unos borradores en verso con unas características particulares. Así, en el inventario de la biblioteca del Duque de Sessa que se realizó en 1656, ya se diferenciaba entre 'borrador' y 'comedia'⁶. El autor del catálogo consideró necesario utilizar el término específico de 'borrador' para describir unos volúmenes ya que, con probabilidad, estos códices presentaban una disposición y organización de materiales distinta a la del resto de comedias.
- 5 Siguiendo con la descripción de materiales lopescos, hay que destacar que en los folios de guarda donde se conservan el autógrafa de *La mayor virtud de un rey* y la copia manuscrita del mismo realizada por otra persona, una mano del siglo XVII anotó: «un borrador y una copia en limpio»⁷. A propósito de la particularidad de estos dos documentos, Presotto (2014, p. 65) apuntó la posibilidad de que el manuscrito autógrafa del primer acto de *La mayor virtud de un rey* fuera un borrador.
- 6 Como muy bien analizó el mismo Presotto (2000, pp. 17-60), las 45 comedias autógrafas que han llegado a nuestros días contienen una serie de recursos formales y estéticos comunes, unos rasgos que otorgaban a los manuscritos el carácter de un producto definitivo, completo y oficial, pensados para facilitar la labor a los destinatarios de los mismos, los autores de comedias. Estas características se mantuvieron prácticamente inalteradas a lo largo de toda la producción dramática del Fénix, y se concibieron para convertirse en un elemento identificativo del dramaturgo, en su propia marca personal. De esta manera, el sello «es de Lope» quedaba también inequívocamente reflejado en los manuscritos autógrafos.
- 7 Sin embargo, un minucioso análisis de estos elementos comunes revela que no todos los hológrafos conservados comparten esos estándares. El manuscrito de *Las bizzarrias de Belisa* (British Library, Add. 10329) presenta una serie de características que lo distinguen de las comedias autógrafas conservadas y que lo hacen sumamente singular⁸. Para poder valorar correctamente las particularidades de este testimonio y reflexionar sobre su verdadera naturaleza, a continuación se van a analizar distintos aspectos del mismo, desde cuestiones formales y materiales, hasta la intervención de manos ajenas en el texto, sin olvidar las propiedades relativas al proceso de composición.

Portada y portadillas

- 8 Por su propia condición material, la portada de los manuscritos es la parte que ha sufrido más daños con el paso del tiempo y la que más expuesta ha estado a deteriorarse o perderse. De las 45 comedias autógrafas conservadas, solo 25 presentan portadas originales, y todas ellas comparten una serie de características comunes (Presotto, 2000, p. 18): aparece una cruz centrada en la parte superior del folio; en el centro, con letras grandes, normalmente mayúsculas, se transcribe el título de la obra; y a continuación la especificación del género dramático y el año. La portada se cierra con la rúbrica de Lope en la parte inferior del folio (imagen 1).
- 9 Es evidente que la portada de *Las bizzarrias de Belisa* no presenta esta misma disposición gráfica (imagen 2): contiene una cruz centrada en lo alto del folio, pero el título («Comedia Famosa / De las Bizzarrias de Belisa / de Frey Lope Felix de / Vega Carpio / En Madrid a 24 de Mayo / 1634») no aparece en la posición central del mismo, ni en letras grandes ni mayúsculas. Además, la portada se conserva en un pliego diferente e independiente del resto de la obra y, como ya indicaron Serralta, 1996, p. 157, y Presotto, 2000, p. 109, la grafía, aunque antigua, no es autógrafa. Todo parece indicar que esta portada se añadió en un momento posterior a la redacción del texto. Nada sabemos acerca de la portada original y el manuscrito no presenta restos materiales que hagan suponer la pérdida de un folio inicial. O bien existió y no ha llegado a nuestros días, como ocurre con otras comedias, o bien este manuscrito nunca tuvo una hoja inicial a modo de portada.

Imagen 1: Portada de *El piadoso aragonés*

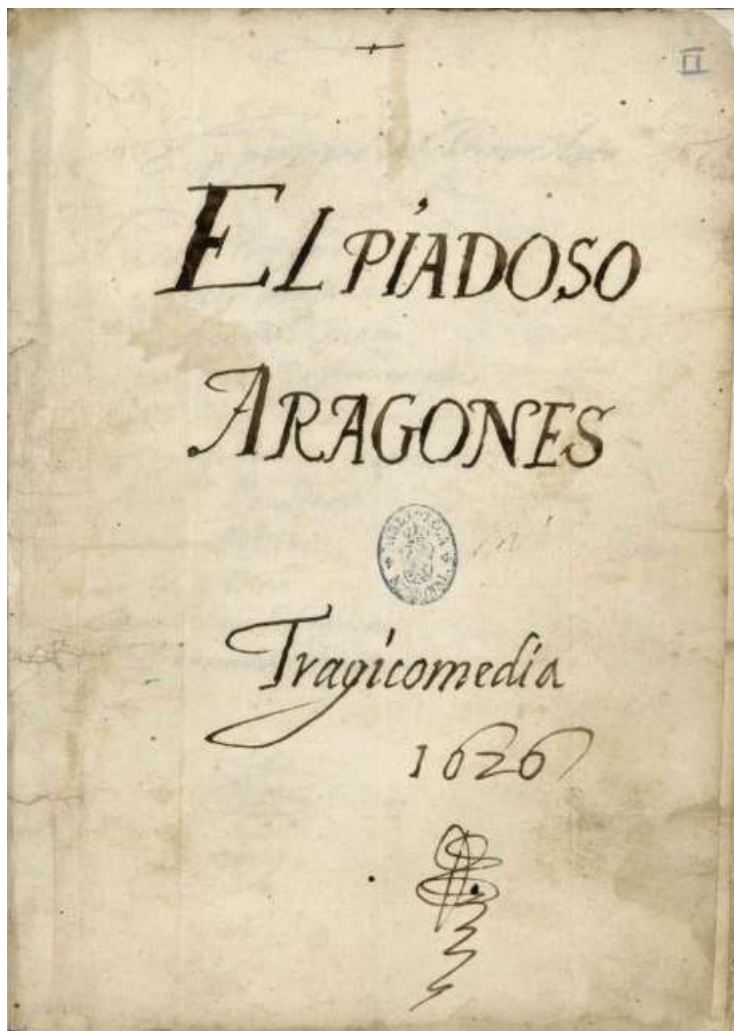
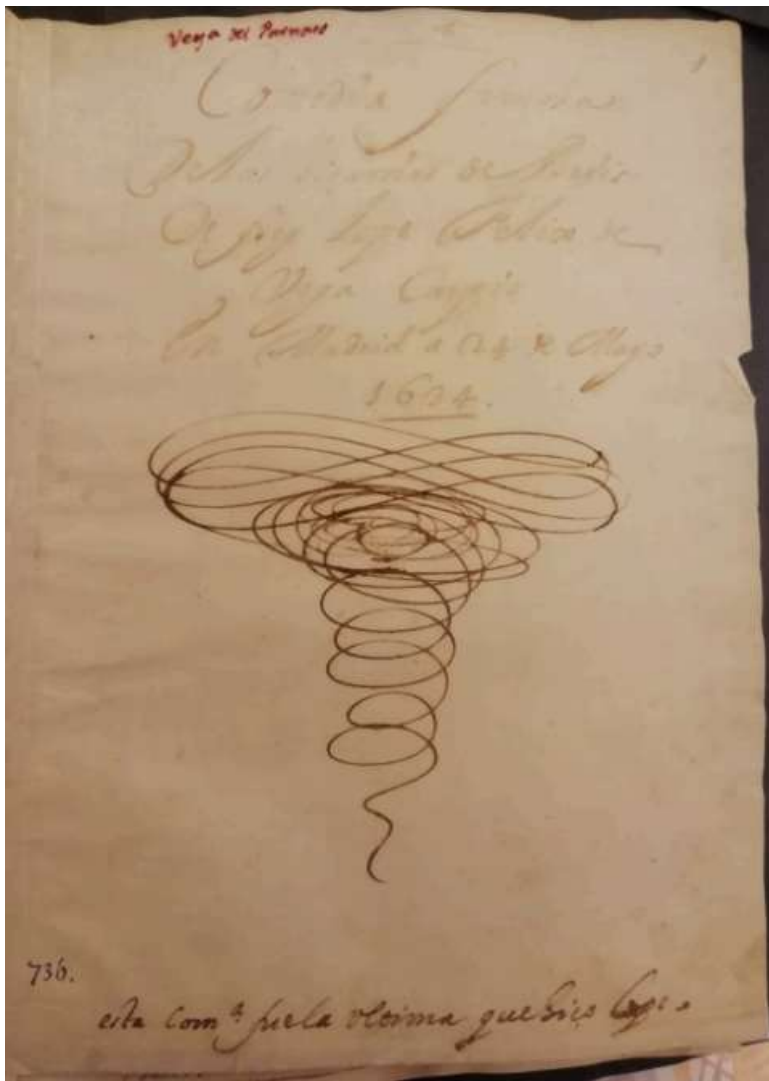


Imagen 2: Portada de *Las bazarrias de Belisa*



- ¹⁰ Las comedias autógrafas también presentan unas portadillas al inicio del segundo y del tercer acto. Para dar comienzo a esas jornadas, Lope reservaba un folio entero para escribir en grandes dimensiones el número del acto «2º» o «3º» en la parte central y a continuación añadía la palabra «acto» y su rúbrica. A partir de un determinado momento, alrededor de 1608, decidió añadir también el título de la comedia en esas portadillas. Sin embargo, *Las bazarrias de Belisa* vuelve a presentar particularidades: no tiene la portadilla del segundo acto y la del tercer acto es sustancialmente diferente a las descritas en cuanto a disposición y características gráficas. En este caso, una mano diferente a la de Lope transcribió «Acto 3º» en la parte superior del folio y lo subrayó con una línea horizontal⁹. Esta grafía es muy similar a la de la portada y, tal y como ocurría con el frontispicio inicial, la portadilla se encuentra en un pliego simple y diferente del resto del texto. Se plantea así una disyuntiva muy parecida a la de la portada: o estos materiales existieron y no se han conservado, o Lope nunca los realizó¹⁰.

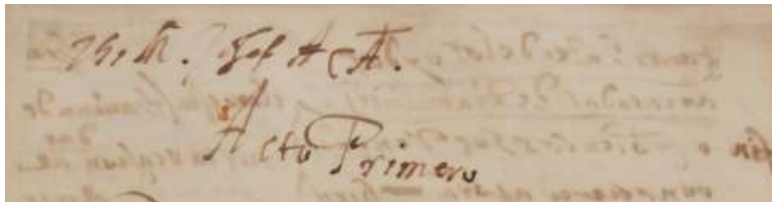
Dramatis personae

- ¹¹ Es bien sabido que, en las comedias autógrafas, las listas de las *dramatis personae* aparecen habitualmente al inicio de cada acto. Tal y como ya señaló Presotto (2000, p. 20) son dos las obras que hemos conservado íntegras que no incluyen este elemento: *El cardenal de Belén* y *Las bazarrias de Belisa*. En el caso de *El cardenal de Belén*, es relevante destacar que este manuscrito fue utilizado como original de imprenta y que conserva las marcas de la cuenta del original¹¹. Además, el reciente descubrimiento de la dedicatoria autógrafa de la comedia (Presotto, 2020) también arroja luz al asunto, ya que este paratexto se ha conservado junto a una lista completa de las *dramatis personae* tal y como aparecerían en la versión impresa («Las figuras desta comedia»). Es muy probable que el manuscrito autógrafo tuviera, al inicio de cada acto, un folio con el elenco de personajes, pero que cuando el manuscrito se utilizó como original de imprenta estos folios se tuvieran que sustituir por una lista inicial que se ha conservado junto a la dedicatoria y que contiene el elenco completo de personajes. De hecho, al inicio del segundo acto de *El cardenal de Belén*, donde debería aparecer el folio con las *dramatis personae* de esa jornada, se pueden apreciar los restos de unos folios que fueron arrancados.
- ¹² ¿Qué ocurrió en el manuscrito de *Las bazarrias de Belisa*? ¿Es posible que este manuscrito nunca tuviera listas de *dramatis personae*? Estamos ante un elemento no relacionado con el contenido ni con la estructura de la obra, pensado únicamente para la puesta en escena, para que el destinatario del manuscrito, el autor de comedias, supiera qué personajes aparecían en cada acto y pudiera distribuir mejor los papeles entre los miembros de su compañía. Se trata, pues, de un listado que debía aparecer en el manuscrito que Lope vendía a los directores teatrales pero que era totalmente prescindible en un documento no pensado para ese fin¹².

Encabezamientos e invocaciones

- 13 En el folio donde se iniciaban los actos, Lope incorporaba un título centrado en la parte superior, y en mayúsculas y en un cuerpo de letra mayor escribía: «ACTO P^o», «ACTO 2^o» o «ACTO 3^o». De esa manera elegante y sistemática otorgaba la importancia debida al principio de cada acto. A pesar de que *Las bazarrias de Belisa* no es el único autógrafo en el que estos encabezamientos aparecen en minúsculas¹³, sí que resulta relevante la poca atención que el Fénix puso en su redacción, ya que fueron escritos sin diligencia ni esmero, más bien con rapidez y precipitación (imagen 3)¹⁴.

Imagen 3: *Las bazarrias de Belisa*, f. 2r



- 14 Al igual que en todas las comedias conservadas, el manuscrito de *Las bazarrias de Belisa* presenta una cruz centrada en la parte superior de cada página. La invocación religiosa que aparece al inicio de los actos es la misma que encontramos en *El castigo sin venganza* y en *La mayor virtud de un rey* (Jhs, M. Joseph, cust.), pero al igual que en estas dos obras, la invocación no suele aparecer en el centro del folio, sino en un lateral¹⁵.

Inscripciones finales

- 15 El análisis de las inscripciones finales también constata algunas diferencias. La mayoría de autógrafos terminan los actos con una rúbrica simple que se asemeja a una «L», a veces una invocación, la inscripción «Fin del [número ordinal] Acto de» junto al título de la comedia y la rúbrica de Lope. En *Las bazarrias de Belisa*, Lope vuelve a distanciarse de esta fórmula estándar y culmina los actos con la rúbrica simple y las iniciales del *Laus Deo et Virginique Matri*: «L. d. et. V. M.».
- 16 Las variaciones más significativas se encuentran en los finales de las obras. Las comedias normalmente se cierran con una rúbrica simple, seguida de una invocación religiosa. Después aparece el lugar y la fecha de composición y, evidentemente, la firma y rúbrica de Lope, elementos esenciales e imprescindibles para certificar la autoría de la pieza. En *Las bazarrias de Belisa*, el final de la obra vuelve a ser particular. Cuando Lope terminó la comedia, realizó la habitual rúbrica simple, añadió la invocación religiosa «L. d. et M. V.», como había hecho en el primer y segundo actos, e introdujo una indicación del lugar y la fecha de redacción «En Madrid, a 24 de mayo de 1634» (imagen 4)¹⁶. Sin embargo, el manuscrito no presenta ni la firma de Lope ni su rúbrica, dos de los elementos más relevantes a la hora de vender la comedia para atestiguar la autoría y darle valor legal. De las 33 comedias que se han conservado íntegras, *Las bazarrias de Belisa* es la única que carece de la firma y la rúbrica de Lope¹⁷.

Imagen 4: *Las bazarrias de Belisa*, f. 56v

que contenían la portada o portadilla y la lista de *dramatis personae*, y culminaba con dos folios finales, que deberían quedar en blanco pero que se podían utilizar en caso de que la transcripción del texto excediera los 16 folios indicados²². Con algunas pequeñas variaciones, la mayoría de autógrafos se ciñen al esquema trazado, salvo *Las bazarrias de Belisa* que, sin contar con los folios de guarda destinados a los paratextos descritos, presenta 5 pliegos por acto, es decir, 20 folios por jornada. La composición de los tres actos es la siguiente: Acto I: f.: 2 (guarda) + 20 (sin foliar), Acto II: f.: 20 (sin foliar), Acto III: f.: 2 (guarda) + 20 (sin foliar). Los dos folios que encabezan el primer y el tercer acto forman un medio pliego y contienen respectivamente la portada con el título de la comedia y la portadilla del tercer acto y, con toda probabilidad, se añadieron en un momento posterior, es decir, que no formaban parte de los materiales preparados por Lope.

- ²⁰ Casi todos los manuscritos de comedias hológrafas conservadas presentan una foliación original arriba a la derecha e independiente en cada acto. Esta numeración empieza con la letra «P», abreviatura de «primera» (Cuenca, 1999, p. 156), que aparece siempre en el folio inicial, aunque en ocasiones se sustituyó por el dibujo de un cáliz con dos ángeles. Además, ninguna hoja en blanco está numerada, lo que según Presotto (2000, p. 27) indicaría que los dígitos se incorporaron una vez se había transcrito el texto²³. La foliación de *Las bazarrias de Belisa* vuelve a ser harto distinta, ya que no presenta una numeración por folios, sino por pliegos²⁴. Las cifras parecen autógrafas y son independientes en cada uno de los tres actos, aunque el primer pliego de cada uno de ellos carece del número correspondiente²⁵. Asimismo, también es relevante indicar que hay un error en la numeración del segundo acto, donde los pliegos 4 y 5, en vez de aparecer de manera consecutiva, uno detrás del otro, se presentan como si fueran un pliego conjugado, es decir, uno dentro del otro. Esto implica que, a diferencia de las comedias, la numeración que Lope hizo de los pliegos fue anterior a la redacción de la obra²⁶.

Marcas de segmentación

- ²¹ El exhaustivo análisis de las marcas de segmentación de las comedias autógrafas que realizó Crivellari (2013) revela que *Las bazarrias de Belisa* es uno de los hológrafos que menos marcas conserva. En realidad, es uno de los tres únicos testimonios que no contiene ninguna línea rubricada, señal con la que Lope marcaba los cambios de cuadro²⁷. Sí contiene, sin embargo, dos rayas sencillas y cinco rayas sencillas dobles, marcas que en este testimonio suelen aparecer antes y después de las acotaciones.

Anotaciones de manos ajenas

- ²² El manuscrito de *Las bazarrias de Belisa* es uno de los pocos autógrafos donde no encontramos rastro de otras intervenciones (si exceptuamos, como se ha comentado, la portada inicial y la portadilla del tercer acto). No existe huella de que el manuscrito haya pasado por las manos de un censor ni tampoco por las de una compañía teatral: no presenta licencia de representación, ni reparto de actores, ni fragmentos enjaulados, ni ningún tipo de marcas procedentes y típicas de autores de comedias. En el manuscrito no hay, por lo tanto, ningún indicio que permita afirmar que el documento pasó a formar parte del circuito teatral del momento²⁸.
- ²³ No obstante, sabemos que la comedia se escenificó en los tablados de la época. La documentación conservada registra que, el 11 de mayo de 1635, la compañía de Andrés de la Vega representó *Las bazarrias de Belisa* de Lope de Vega ante el rey Felipe IV²⁹. Así pues, para que la obra pudiera ser interpretada, Lope tuvo que vender un manuscrito a un autor de comedias, presumiblemente a Andrés de la Vega, que fue quien la representó, y este documento tuvo que pasar por las manos de un censor para obtener la correspondiente licencia de representación. Otro de los manuscritos autógrafos que conservamos, *El Brasil restituído*, fue estrenado diez años antes por la misma compañía de Andrés de la Vega, y este hológrafo conserva tanto la licencia de representación como varias marcas y señales que evidencian su adaptación para la puesta en escena. Si sabemos que *Las bazarrias de Belisa* se representó, pero el autógrafo que conservamos no tiene ninguna indicación para su puesta en escena, quizá deberíamos plantearnos, por analogía, si este testimonio fue el documento que Lope vendió al autor de comedias.

Escritura y correcciones

- ²⁴ Uno de los aspectos más interesantes y que más relevancia adquiere para poder determinar la naturaleza de este hológrafo es el análisis de la escritura y de las correcciones. A diferencia del resto de autógrafos, donde Lope era muy cuidadoso y pulcro con los aspectos formales, incluso decorativos, con su caligrafía y con las cuestiones relacionadas con la disposición del texto, en *Las bazarrias de Belisa* se aprecia una falta total de diligencia en la transcripción y presentación del texto: la letra está poco cuidada, escrita con rapidez, a veces resulta poco comprensible y con una disposición un tanto caótica. Además, sorprende la abundancia de correcciones y tachaduras, con unos 200 versos eliminados a lo largo de todo el manuscrito³⁰. También es significativa la técnica utilizada para eliminar versos. En las comedias autógrafas, Lope corrige de manera muy sistemática y emplea siempre el mismo método para cancelar palabras: unos trazos circulares encadenados que hacen ilegible el fragmento suprimido³¹. Una vez más, el manuscrito de *Las bazarrias de Belisa* difiere del resto y presenta una técnica de tachadura particular. El Fénix prácticamente no utilizó los trazos circulares y optó por tachar los versos empleando una línea horizontal simple. Aparte de ser un método que permite la lectura del fragmento descartado y, por lo tanto, una revisión y relectura del texto, también es

un procedimiento mucho más rápido y cómodo si estamos en pleno proceso de creación y constante reelaboración de la obra. De hecho, este tipo de tachado es el mismo que Lope utilizó en los códices Daza, Pidal y Durán-Masaveu.

- 25 Esta práctica de cancelación de versos nos lleva a examinar también las inserciones en los márgenes. En *Las bizzarrias de Belisa* se añaden un total de 226 líneas al texto principal, y es, con mucha diferencia, el manuscrito que más versos incluye en los márgenes³². Por otra parte, la manera de insertarlos también presenta cierta sistematicidad. Los fragmentos se redactan en los bordes del folio y, dependiendo del espacio disponible, su disposición será vertical u horizontal. A veces van acompañados de una línea vertical ondulada que los separa del texto principal, y de una línea horizontal que señala el lugar exacto donde deben incorporarse. Si bien no es usual, esta metodología se halla también en otras obras de Lope, y más particularmente en el Códice Daza o en *La mayor virtud de un rey*.
- 26 En cuanto a las correcciones, un tipo de enmienda que se ha podido documentar en distintas comedias autógrafas es la que tiene que ver con el error de copia. Como error intrínseco y característico del proceso de copia en limpio de un texto, su presencia revela indudablemente que Lope estaba realizando un traslado, parcial o total, de algún documento previo. El análisis del autógrafo de *Las bizzarrias de Belisa* no ha permitido identificar la presencia de errores de copia evidentes. Este dato, nada baladí, demuestra que no tenemos evidencias ecdóticas de que el testimonio conservado fuera una copia de un documento anterior, otro aspecto que entra en clara contradicción con la información del resto de hológrafos conservados.
- 27 Las correcciones que aparecen en *Las bizzarrias de Belisa* son muy variadas, desde correcciones *in itinere* que revelan el proceso de creación de la comedia en el momento de redacción de los versos, hasta añadidos *a posteriori*, que descubren una fase de revisión ulterior en la que se decidió desarrollar o ampliar determinadas escenas. Todas estas enmiendas nos trasladan al taller de Lope, al momento de composición de la obra, y nos permiten reconstruir paso a paso la creación del texto. Veamos, a continuación, algunos ejemplos.
- 28 A la mitad del primer acto (f. 17v y 18r), Lope incorporó una conversación entre don Juan y Belisa. El análisis de las correcciones que aparecen en este fragmento nos sumerge en la construcción del diálogo y revela de qué manera Lope intervenía, moldeaba y elaboraba el texto a medida que lo iba redactando. En esta ocasión, el poeta sabía qué situación quería plasmar en la escena: el personaje de don Juan tenía que pedir disculpas y halagar a Belisa, motivo por el cual la dama se enojaría y respondería airada. No obstante, el Fénix tuvo dudas a la hora de desarrollarla y modificó los versos a medida que los estaba escribiendo³³.

JUAN

Señora mía, no pienso
que os ha ofendido mi olvido;
falta, sí, de atrevimiento:
dos mil veces he querido,
obligado a lo que os debo,
ir a besaros la mano,
y a resolverme no acierto.
¡Qué buena ventura la mía,
pues la he tenido de veros,
esta mañana me trujo
donde tan hermosa os veo!

~~BELISA~~

~~¿Lisonjas después de olvidos?~~

~~No, señor don Juan.~~

~~¿Después de ofensas requiebros?~~

¡Qué bizzarria!, ¡qué gallarda!

¡qué talle!, ¡qué lindo aseo!

¿qué jardín le debe a mayo,

cuando abril se fue lloviendo,

tantas rosas, tantas flores?

¡Qué airosamente el sombrero

coronel de vuestros ojos,

timbre de vuestros cabellos

os hace Marte del Soto,

belicosamente Venus,

para matar y dar vida.

a los mismos que ya habéis muerto.

~~BELISA~~

~~¿Después de agravios, requiebros?~~

BELISA

¿Lisonjas después de olvidos?

~~No, señor don Juan.~~

¿Después de agravios, requiebros?

Guardadlos para Lucinda.

~~No, señor don Juan. No quiero~~

~~perd~~ ¿Después de ingrato, discreto?

¡No, señor don Juan! ¿Vos sois

de Cardona? ¿Vos, caballero

de Aragón? ...

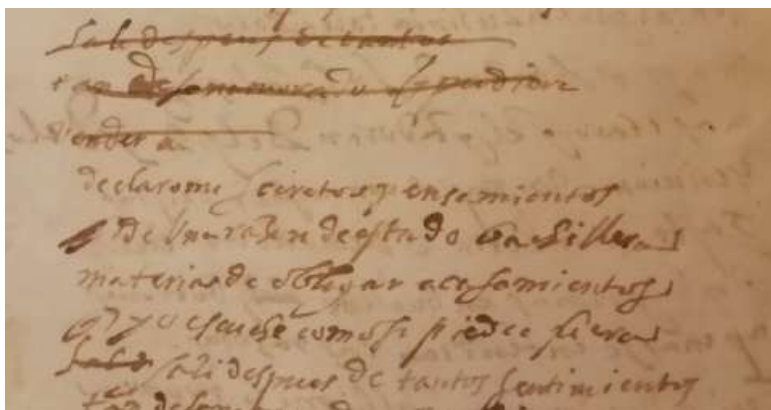
- 29 Después de un parlamento de once versos del galán, Lope decidió hacer intervenir a Belisa («Lisonjas después de olvidos? / No, señor don Juan. /¿Después de ofensas requiebros?»). Sin embargo, una vez transcrito este pasaje, debió de pensar que sería mejor retrasar la intervención de la dama y ampliar la argumentación de don Juan con una ristra de elogios desmesurados. De esta manera, ella tenía más motivos para mostrarse irritada y así quedaba justificada su réplica enojada. Fue precisamente en el inicio de esta

respuesta, donde Lope volvió a reflejar sus dudas, escribiendo, tachando y volviendo a escribir varias veces algunos versos. Claramente no estamos ante unos errores de copia, sino que este fragmento permite situarnos en pleno proceso de elaboración creativa, momento en el cual Lope esbozaba versos, los modificaba y pulía a medida que avanzaba en la composición del texto. Así lo demostrarían, por ejemplo, las variaciones que presentan algunos de ellos: «¿Después de ofensas requiebros?», «¿Después de agravios, requiebros?» o «No, señor don Juan»³⁴, «No, señor don Juan. No quiero», «No, señor don Juan. ¿Vos sois...?».

- 30 Otro caso parecido lo encontramos en el folio 26v, en un parlamento de don Juan en octavas reales. En ese momento, Lope empezó a redactar una estrofa. Cuando había escrito dos versos y medio, decidió eliminarlos con una línea horizontal simple y modificar el inicio de la octava (imagen 6). No deja de ser sorprendente que el dramaturgo dejara el primer endecasílabo de la octava sin terminar («Salí después de tantos [...]»). Es evidente que aquí faltaba un sustantivo, que Lope sin duda hubiera transcrito si estuviera copiando de un borrador previo. Esta omisión parece debida a la búsqueda de la palabra exacta que le permitiera, por una parte, completar métricamente el verso y, por otra, encontrar la rima para el tercer y el quinto verso de la octava. Es posible que antes de tachar los versos, Lope ya supiera qué sustantivo podía utilizar para completar ese endecasílabo, pero pensó que la estrofa mejoraría si reorganizaba la información. Decidió, pues, modificar el inicio de la composición, y empezó con cuatro endecasílabos nuevos, para incorporar después los tres versos que había eliminado. Allí, no solo incluyó el sustantivo «sentimientos», en rima con los anteriores «pensamientos» y «casamientos», sino que alteró la forma «pudiere» por «pudiera» para que rimara con «bachillera» y «fuera».

~~Salí después de tantos
tan desenamorado que pudiere
vender~~
Declarome secretos pensamientos
de una razón de estado bachillera,
materias de obligar a casamientos,
que yo escuché como si piedra fuera.
Salí después de tantos sentimientos
tan desenamorado que pudiera
vender olvido a la mayor constancia
gran cosa levantarse con ganancia.

Imagen 6: *Las bazarrias de Belisa*, f. 26v



- 31 En el autógrafo encontramos varios *loci* más con correcciones *in itinere* (f. 4r, 7v, 16r, 17r, 22v, 25v, 26r, 31r, 38v, 44r, 51r), que son, de nuevo, el testimonio gráfico de las vacilaciones y rectificaciones del poeta. Estas enmiendas muestran las dudas del dramaturgo ante el papel en blanco y revelan el proceso de creación de la comedia, cómo iba componiendo los versos, cómo construía las estrofas, de qué manera decidía dar intensidad a una secuencia y cómo mantenía y acentuaba la tensión entre los personajes para conseguir el clímax deseado. En definitiva, nos muestran de qué manera, palabra a palabra y verso a verso, Lope moldeaba y daba forma a la comedia.
- 32 El manuscrito presenta también un considerable número de correcciones *a posteriori*, que son el resultado de una revisión del texto y que reflejan una voluntad de matizar, desarrollar o intensificar determinados pasajes o intervenciones. Se trata de unas enmiendas fácilmente identificables porque, a diferencia de las anteriores, suelen insertarse en los márgenes³⁵. Así ocurre, por ejemplo, en el folio 4v, cuando interviene el personaje de Belisa. Una vez ya había redactado esta secuencia, Lope decidió completarla añadiendo cuatro versos en el margen con *exempla* históricos (imagen 7).

mujeres celebra el mundo
que han gobernado escuadrones.
Semíramis y Cleopatra
poetas e historiadores
celebran, y fue Tomiris
famosa por todo el orbe.
¿No has visto, cuando dos juegan,
que, sin conocerse, escoge
uno de los dos quien mira,
sin que el provecho le importe...

Imagen 7: *Las bazarrias de Belisa*, f. 4v



33 Lope insertó así las referencias a tres reinas de la antigüedad, respetadas por ser buenas gobernantes y apasionadas guerreras. Este añadido en el margen aporta información relevante: en primer lugar, que no se redactó en origen, y que se incorporó en una revisión posterior. Es cierto que Lope podía conocer la información en un primer momento y pudo decidir incorporarla *a posteriori*, aunque me parece más probable que este añadido fuera el resultado de haber leído una obra de referencia. Es bien sabida la predilección que tenía Lope por la utilización de determinadas misceláneas y compendios de saber, a los que recurría con frecuencia para empedrar sus textos de erudición prestada, y no sería descabellado pensar que la inserción de estos versos respondiera precisamente a la consulta de una poliantea³⁶. De hecho, una mera búsqueda a las páginas de una de las obras que debía de tener en su taller de escritura, la *Officina* de Ravisio Téxtor, demuestra que las tres reinas mencionadas aparecen debidamente referenciadas en el capítulo titulado *Mulieres bellicosae et masculae virtutis*.

34 Un caso muy parecido y que refuerza la hipótesis expuesta lo encontramos unos folios más adelante (f. 10r), donde Lope incrustó de nuevo unos versos en el margen. En esta ocasión, los personajes de Tello y Juan mencionaban a Lucrecia en su conversación. Utilizando los márgenes del folio, Lope volvió a insertar cuatro versos e indicó con una línea vertical el lugar exacto donde debían introducirse. Al igual que en el ejemplo anterior, el añadido aportaba los nombres de personajes históricos, en este caso, de mujeres que encarnaban el ideal de buena esposa y que habían sido símbolo de fidelidad conyugal. De esta manera, Lope agregó unos atributos a Lucrecia, símbolo por antonomasia de la castidad que se suicidó después de ser ultrajada por Sexto Tarquinio, y complementó el pasaje con la referencia a Porcia, que se quitó la vida tragándose carbones encendidos al conocer la muerte de su marido Marco Bruto, y a Artemisia de Caria, esposa de Mausolo, a cuya muerte le hizo construir un magno monumento sepulcral, el Mausoleo de Halicarnaso.

TELLO

Pues yo, señor, ¿qué he dicho de Lucrecia?
la casta, y en camisa;
de Porcia y Artemisa;
una, avestruz de hierros encendidos,
y otra, sepultura de maridos?

JUAN

¡Ay, puerta! ¡Ay, dulces rejas!
A Lucinda llevad mis dulces quejas.

De nuevo, se trata de unas referencias muy concretas que sacaban a relucir la erudición del dramaturgo y que con toda probabilidad se espigaron de algún compendio de saberes. De hecho, no sería extraño que Lope hubiera consultado de nuevo la *Officina* de Ravisio Téxtor y, más concretamente, el apartado titulado *Amor coniugalis*, donde aparecen tanto Porcia como Artemisia³⁷.

35 Estos dos casos de correcciones *a posteriori*, que podrían ampliarse con muchos más (f. 4v, 5r, 12r, 18r, 20r, 14r, 18r, 19r, 31v, 34v, 36v, 37r, 38r, 41v), constatan la existencia de una fase exhaustiva de revisión y ampliación del texto, en la que el dramaturgo aspiraba a mejorar, pulir y perfeccionar la obra. En esta fase se corregían o modificaban pasajes en relación con la preferencia de determinados recursos léxicos o estilísticos, se desarrollaban ideas que habían sido apuntadas o bien se echaba mano de la consulta de fuentes secundarias para demostrar el dominio de referencias clásicas.

36 Aunque aquí solo se han analizado unos pocos casos, las intervenciones que aparecen en *Las bazarrias de Belisa* determinan que Lope hizo una serie de correcciones *in itinere*, en el mismo momento de redacción, unas vacilaciones que nos trasladan al proceso compositivo y a las dudas que tuvo durante la elaboración creativa. Al mismo tiempo, también hay claras evidencias de unas enmiendas *a posteriori*, que serían el resultado de una revisión exhaustiva del texto. Si bien estos no son rasgos exclusivos de un documento de trabajo, ya que también aparecen en algunas copias en limpio, sí que resulta significativa la cantidad y la concentración de correcciones que aparecen en este documento.

37 Los argumentos expuestos hasta aquí son lo suficientemente sólidos como para determinar que el testimonio de *Las bazarrias de Belisa* reúne las características para constituir una nueva tipología de manuscrito dramático: el borrador autógrafo en verso. Con él, disponemos de la prueba material que confirma la existencia de un documento de trabajo en el que Lope de Vega desarrollaba en verso el argumento previamente definido en el plan en prosa³⁸. Este era el lugar donde creaba, dudaba, corregía, ampliaba, perfeccionaba y pulía su obra dramática y, solo cuando daba por bueno el resultado, procedía a elaborar un

nuevo documento: la copia en limpio. El traslado era un producto con una finalidad diferente, ideado para ser vendido y, por lo tanto, allí se añadían unas particularidades gráfico-estéticas comunes y unos elementos pensados específicamente para la representación.

38 El análisis de los elementos formales y estructurales de *Las bazarrias de Belisa* permite distinguir cuáles de ellos se encontraban en los borradores lopescos y cuáles se incorporaban en la copia en limpio³⁹. La división por actos, las invocaciones religiosas o la fecha de redacción parecen para el Fénix elementos imprescindibles en el proceso de composición de la obra. Sin embargo, todos aquellos elementos gráficos o decorativos, pensados para otorgar al documento una presentación y disposición unitarias y para facilitar el trabajo al destinatario de la obra, como la portada y portadillas, las *dramatis personae*, las cruces potenciadas, las inscripciones finales de acto, la numeración de los folios o las tachaduras que hacían ilegible el texto cancelado, seguramente no estaban presentes en sus borradores⁴⁰. Tampoco la firma de Lope era necesaria en un borrador, en un documento de trabajo, pero su presencia se convertía en inexcusable cuando se trataba de un manuscrito destinado a la venta.

39 El descubrimiento de este borrador autógrafo corrobora, además, que la mayoría de comedias hológrafas que hemos conservado resultan ser copias en limpio, es decir, 'originales autógrafos' en la terminología empleada por el maestro Blecua⁴¹. Es relevante subrayar que la existencia de este borrador no impide, que, en el traslado, Lope no pudiera seguir innovando. De hecho, así lo hizo en numerosas ocasiones. El análisis textual de varios autógrafos indica que a menudo el Fénix no se limitaba a transcribir fielmente el texto de un borrador previo, sino que su afán creativo y perfeccionista lo impulsaba a innovar y a seguir elaborando nuevos versos de manera paralela al proceso de copia⁴². Aunque en menor medida, la copia en limpio siguió siendo para el dramaturgo el lugar donde continuar el proceso creativo, lo que ha dificultado poder definir las características y particularidades de un borrador.

40 A mediados de 1634, además de finalizar *Las bazarrias de Belisa*, Lope también debió de ultimar las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, que se estamparon en la imprenta real a finales de ese año. En uno de los sonetos allí incluidos, «Livio, yo siempre fui vuestro devoto», Lope reivindicaba la claridad y la sencillez de sus versos, pero a la vez, en el último terceto, reflejaba su particular concepción sobre la génesis poética:

En la sentencia sólida reparo,
porque dejen, la pluma y el castigo,
oscuro el borrador y el verso claro.

41 Estos versos describen la existencia teórica de un borrador, un documento emborronado, confuso y caótico en el que se castigaban, corregían y enmendaban versos, un manuscrito que precedía el traslado, una copia en limpio del texto definitivo, presentado de forma clara y comprensible. Al igual que Manuel Faria e Sousa, Lope de Vega describió poéticamente los «distintos estados» de redacción de su obra literaria, pero, a diferencia del portugués, del Fénix conservamos material textual que certifica la existencia real de estas fases y que permite adentrarnos en el complejo y «oscuro» proceso de creación de la comedia áurea.

Bibliografía

BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Barcelona, Castalia, 1984.

BOADAS, Sònia, «Lope ante la puesta en escena: las acotaciones en las comedias autógrafas», en «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Biblioteca di Rassegna Iberistica, 10, 2018, pp. 91-116.

BOADAS, Sònia, y Laura FERNÁNDEZ, «Los títulos de comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta», en *Veinte años de Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, ed. Laura Fernández y Rafael Ramos, *Studia Aurea*, 14, 2020, 14, pp. 163-212.

BOUZA, Fernando, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Cada uno para sí*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.

CASARIEGO, Paula, «Procesos de composición en los folios autógrafos de *Cada uno para sí*», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 53-70.

CATCOM: Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700), dir. Teresa Ferrer Valls, en línea, <http://catcom.uv.es>.

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*, 23, 2017, pp. 366-421.

CONDE PARRADO, Pedro, y Sònia BOADAS, «Las *Sententiae* de Andrés Eborense (Lyon, 1557) en las dedicatorias de comedias y en otras obras de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 71/1-2, 2019, pp. 21-47.

CONDE PARRADO, Pedro, y Sònia BOADAS, «La erudición jurídica en Lope de Vega: el *De methodo* de Matteo Gribaldi», *e-Spania*, 38, 2021 [en línea].

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.

CRIVELLARI, Daniele, «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*». *Revista de Literatura*, 77/153, 2015, pp. 75-91.
DOI : 10.3989/revliteratura.2015.01.003

CRIVELLARI, Daniele, «Autor vs. Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega», *Criticón*, 140, 2020, pp. 117-140.

CUENCA, Paloma, «Estudio paleográfico de algunos autógrafos teatrales de Lope de Vega y edición del entremés de Melisandra (Res. 88)», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 24, 1999, pp. 149-194.

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*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 198-215.

- FARIA E SOUSA, Manuel, *El gran justicia de Aragón, don Martín Baptista de Lanuza*, Madrid, s.n., 1650.
- FICHTER, William L., «New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, 9, 1941, pp. 79-90.
DOI : 10.2307/469687
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- PRESOTTO, Marco, «Lope en sus manuscritos teatrales», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. M. Rodríguez Cáceres, E. E. Marcello y F. B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 55-69.
- PRESOTTO, Marco, «La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, 26, 2020, pp. 500-533.
- RENNERT, Hugo A., «Notes on some of the Comedias of Lope de Vega», *Modern Language Review*, 3, 1915, pp. 46-57.
DOI : 10.2307/3713755
- SERRALTA, Frédéric, «La problemática textual de *Las bizzarrias de Belisa*», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, 153-169.
- Tabla de diferentes papeles curiosos fecha por mandato del Duque de Sessa y Vaena mi señor en Madrid*, Año de 1656, Biblioteca Zabálburu, Altamira, 49, D. 1.
- TRUEBLOOD, Alan S., «The Officina of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, 26, 1958, pp. 135-41.
DOI : 10.2307/471003
- VEGA, Lope de, *La batalla del honor*, ed. Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, 3 vols., I, pp. 65-292.
- VEGA, Lope de, *La buena guarda*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., II, pp. 427-667.
- VEGA, Lope de, *Carlos V en Francia*, ed. Arnold Reichenberger, edited from the Autograph Manuscript with Introduction and Notes, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1962.
- VEGA, Lope de, *El castigo del discreto*, ed. Enrico di Pastena y Giulia Poggi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., I, pp. 201-326.
- VEGA, Lope de, *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafa*, eds. Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal, Palacio de Hevia, Asturias, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.
- VEGA, Lope de, *La hermosa Ester*, ed. José Aragüés Aldaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte xv*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, 2 vols., II, pp. 1-269.
- VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y Titelmans (cómo el Fénix se representaba el universo)», *Revista de Literatura*, 21/41-42, 1962a, pp. 5-33.
- VOSTERS, Simon A., «Lope de Vega y Hadriano Junio. La geografía como expresión del ansia de mandar», *Revista de Literatura*, 22/43-44, 1962b, pp. 29-47.
- 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, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. II, pp. 785-818.

Notas

- 1 El presente trabajo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto *TheaTheor* (794064) financiado por las Marie Skłodowska-Curie Action Individual Fellowships (MSCA-IF) del programa Horizon 2020 de la Comisión Europea, del proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (PGC2018-094395-B-I00, FEDER) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y del proyecto «LT&T: Literary Traditions and Texts of the Early Modern Period: Iberia and Italy» (2017 SGR 00390) financiado por la Generalitat de Catalunya.
- 2 Faria e Sousa, 1650, prólogo, ¶¶¶ 3r. Véase Bouza, 1999, p. 86.
- 3 Un testimonio insólito sería el manuscrito de *Cada uno para sí* de Pedro Calderón de la Barca. Véase Ruano de la Haza, ed. de *Cada uno para sí*, y Casariego, 2015.
- 4 El códice Daza se conserva en la Biblioteca Nacional de España, mientras que el Durán-Masaveu pertenece a la sociedad Corporación Masaveu S.A. y se custodia en la Biblioteca del Palacio de Hevia. El códice Pidal actualmente se encuentra en paradero desconocido pero en la biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha se conserva una reproducción fotográfica del mismo.
- 5 Es comprensible que hayan llegado a nuestros días tan pocos manuscritos de esta índole si tenemos en cuenta que eran documentos de trabajo, que seguramente se destruían una vez el poeta había realizado el original. Existen tres planes en prosa lopescos, *La palabra vengada*, *La historial Alfonsina* y un tercer documento, sin título, del cual solo se ha conservado un acto. Véase el artículo de Marco Presotto en este número.
- 6 En el catálogo aparece una entrada que reza: «dos borradores de comedias de Lope de Vega» (n. 43 y 44). De la descripción se infiere que había dos volúmenes, aunque no sabemos si cada uno contenía una o más comedias. Si damos credibilidad a los datos del inventario, podríamos decir que en 1656, en la biblioteca del Duque de Sessa, se custodiaban, como mínimo, dos borradores de comedias de Lope. Véase la *Tabla de diferentes papeles curiosos* y el artículo de Carlos Peña en este número.
- 7 Los manuscritos se conservan en la Biblioteca Zabálburu (Ms. 212-29 y 212-30).
- 8 Presotto (2000, p. 61) ya indicó algunas de las particularidades que presentaba el manuscrito de *Las bizzarrias de Belisa*.
- 9 Presotto (2000, p. 109) ya indicó que la grafía no era autógrafa.
- 10 De las comedias autógrafas conservadas, solo dos, *Carlos V en Francia* (UPenn Library, Ms. Codex 63) y *¿De cuándo acá nos vino?* (BNE, Res. 110), no presentan ninguno de los elementos formales aquí descritos.
- 11 Sobre la utilización de este manuscrito como original de imprenta, véase el artículo de Laura Fernández en este número.
- 12 Es posible que lo mismo ocurriera en el caso de *La mayor virtud de un rey*, texto del cual solo hemos conservado el primer acto autógrafa, pero del que tampoco han pervivido ni la portada ni la lista de *dramatis personae*.
- 13 En *La mayor virtud* y *El castigo sin venganza* tampoco aparecen en mayúscula, así como tampoco es habitual la mayúscula en los primeros autógrafos conservados. En *Las bizzarrias de Belisa* los encabezamientos de acto rezan: «Acto Primero», «Acto 2º», «Acto Terzera».
- 14 Los folios indicados en el artículo se corresponden con la foliación moderna del manuscrito.
- 15 Para las invocaciones en los autógrafos de Lope, véase Fichter, 1941 y Presotto, 2000, pp. 21-26, 111. La misma invocación que aparece en *Las bizzarrias de Belisa* la encontramos también en algunos de los documentos conservados en el Códice Durán-Masaveu, como los planes en prosa (f. 45-55; 59-63v). Como analizaron García de la Concha y Madroñal

(Vega, *Códice Durán-Masaveu*), este cuaderno de trabajo se fue completando entre los años 1629 y 1631, fechas que coinciden con las de las comedias autógrafas que presentan las mismas invocaciones.

16 Expreso aquí mis dudas sobre si esta anotación es íntegramente autógrafa, ya que se aprecia cierta diferencia de tintas y de caligrafía. Me inclino a pensar que quizá una mano ajena a la del dramaturgo añadió la referencia al lugar de redacción «en Mad.» y el subrayado de la fecha.

17 En este caso, consideramos que *¿De cuándo acá nos vino?* se trata también de una obra inacabada, ya que no conservamos el folio donde seguramente estaban la firma y la rúbrica de Lope.

18 Para las acotaciones en los manuscritos autógrafos de Lope de Vega, véase Boadas, 2018.

19 El cálculo varía en función de la comedia ya que, por ejemplo, *El príncipe despeñado* (RAE, Ms. 392) cuenta con 55 cruces potenciadas y *Amor con vista* (BNE, Res. 85) con 62.

20 Encontramos tres en el acto primero (f. 2v, 12r; 17r), y dos en el acto tercero (f. 43r, 55r).

21 Esta característica la comparte con el manuscrito autógrafo conservado de *La mayor virtud de un rey* (Zabálburu, Ms. 212-29) que solo presenta dos cruces simples.

22 Véase, por ejemplo, la composición de *El piadoso aragonés*, que sigue rigurosamente el esquema descrito.

23 Lejos de ser nimio, este dato es importante porque puede ayudar a detectar fragmentos que han sido modificados *a posteriori*, es decir, después de la redacción del texto, ya que se encontrarán en folios no numerados. Así ocurre, por ejemplo, en los añadidos autógrafos del final del segundo y del tercer acto de *El castigo sin venganza* (Boston Public Library, D. 174.19), y del añadido al final del tercer acto de *El Brasil restituído* (New York Public Library, Ms. P2 B, R 14).

24 En tres folios del primer acto se distingue una numeración antigua en la parte superior derecha, que señala los folios 6, 7 y 8 con estos respectivos números, pero que no encontramos en ningún otro folio del manuscrito. La numeración es correcta si el cómputo se inicia en el primer folio del primer pliego.

25 El manuscrito presenta también una foliación moderna consecutiva (1-56) en la parte superior derecha de los folios.

26 Seguramente la atipicidad de esta foliación propició el desconcierto y las afirmaciones de Serralta (1996, p. 157): «Sólo unos pocos folios exhiben un intento de numeración por parte del autor. Estos intentos son en su mayor parte garabatos ininteligibles, y cuando se entienden no corresponden a la numeración correcta, que viene corregida y completada por una pluma más moderna».

27 Tampoco aparecen en *Pedro Carbonero* (BNE, Res. 166) y en *La niñez del padre Rojas* (BNE, Res. 248). Véase Crivellari, 2013, p. 47.

28 Aunque el manuscrito no presente marcas o indicaciones vinculadas con los censores y las compañías teatrales, sí contiene unas intervenciones muy particulares que no está claro si proceden de la pluma de Lope. Se trata de unas mínimas correcciones en el texto que se realizaron con una tinta más oscura. Estas enmiendas pretenden, por una parte, reescribir algunas grafías un tanto desvanecidas para asegurar la buena lectura de las mismas, y por otra, corregir y unificar cuestiones ortográficas, como determinadas mayúsculas.

29 Así lo afirma Rennert, 1915, p. 55. Sobre los errores a la hora de consignar la fecha de representación de esta comedia en la orden de pago de palacio, véase Catcom.

30 Encontramos unos 63 versos tachados en el primer acto, 72 en el segundo y 64 en el tercero.

31 La técnica lopesca fue descrita por Reichenberger (ed. de *Carlos V en Francia*, p. 16) y posteriormente por Presotto (2000, p. 28). En el corpus de autógrafos son muy pocos los versos que aparecen tachados de manera diferente a la descrita, y suelen corresponderse a correcciones que no provienen de la pluma de Lope.

32 Le siguen los 134 versos insertados en el primer acto de *La mayor virtud de un rey* (Zabálburu, Ms. 212-29) y las 121 líneas de *El castigo sin venganza* (Boston Public Library, D. 174.19). Véase Presotto, 2000, p. 31.

33 Transcribo los versos del autógrafo modernizando la ortografía y regularizando la puntuación.

34 Una nueva prueba de que Lope estaba redactando estos versos *in itinere* es, precisamente, el hecho de haber dejado este verso inacabado. El dramaturgo no terminó el verso y decidió iniciar uno nuevo retomando un octosílabo que había escrito con anterioridad.

35 Hay determinados versos en los márgenes que no son correcciones *a posteriori*, como ocurre, por ejemplo, en el folio 11v, donde se añaden cinco versos y una acotación al final de la hoja para terminar la escena en ese mismo folio y comenzar una nueva en la hoja siguiente. Este procedimiento también es recurrente en otras comedias autógrafas conservadas.

36 Para la utilización lopesca de las polianteas, véanse los trabajos de Vosters, 1962a, 1962b; Conde Parrado y Boadas, 2019 y 2021. Para el caso particular de Ravisio Téxtor, véase Trueblood, 1958; Vosters, 1982; Egido, 1988; Conde Parrado, 2017 y el artículo de Giada Blasut en este número.

37 Nótese aquí que Lope se tomó la licencia de transcribir «Artemisa» en vez de «Artemisia» para mantener la rima con el verso anterior.

38 Aunque no disponemos de pruebas para afirmarlo, es verosímil pensar que Lope podría haber utilizado más documentos de trabajo y que incluso podría haber elaborado un borrador previo al que hemos conservado. Así lo indicaba Faria e Sousa en el fragmento que encabeza este artículo: «unos, puestos en limpio; otros, en los primeros borradores; y en los segundos, otros».

39 Es posible que no todos los borradores de Lope tuvieran las mismas características o incluso que trabajara con distintos borradores antes de pasar el texto a limpio, documentos que, en este caso, reflejarían distintos momentos redaccionales de una misma creación literaria.

40 También es relevante constatar que en el autógrafo de *Las bazarrias de Belisa* Lope nunca transcribió el título de la obra: no realizó ni portada ni portadillas, no aparece en las inscripciones finales de acto y tampoco lo transcribió en los últimos versos de la comedia. Para las oscilaciones de títulos en los autógrafos de Lope, véase Boadas y Fernández, 2020.

41 «Llamaremos original autógrafo a una copia hecha sobre el borrador, una copia en la que, como es lógico, el autor pone especial cuidado –aunque no siempre». Bleuca, 1984, p. 39.

42 Así se explica por qué en muchos autógrafos se alternan errores de copia con errores no relacionados con el proceso de copia. Véase, al respecto, los estudios ecdóticos de Valdés (ed. de *La batalla de honor*, pp. 95-100); Aragüés Aldaz (ed. de *La hermosa Ester*, pp. 54-62); Boadas (ed. de *La buena guarda*, pp. 450-455) y Crivellari (2020).

Índice de ilustraciones

	Título	Imagen 1: Portada de <i>El piadoso aragonés</i>
	URL	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19907/img-1.png
	Ficheros	image/png, 353k
	Título	Imagen 2: Portada de <i>Las bazarrias de Belisa</i>
	URL	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19907/img-2.png
	Ficheros	image/png, 495k
	Título	Imagen 3: <i>Las bazarrias de Belisa</i> , f. 2r
	URL	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19907/img-3.png
	Ficheros	image/png, 317k
	Título	Imagen 4: <i>Las bazarrias de Belisa</i> , f. 56v
	URL	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19907/img-4.png
	Ficheros	image/png, 604k
	Título	Imagen 5: <i>Las bazarrias de Belisa</i> , f. 12r
	URL	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19907/img-5.png
	Ficheros	image/png, 172k
	Título	Imagen 6: <i>Las bazarrias de Belisa</i> , f. 26v
	URL	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19907/img-6.png
	Ficheros	image/png, 444k
	Título	Imagen 7: <i>Las bazarrias de Belisa</i> , f. 4v
	URL	http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/19907/img-7.png
	Ficheros	image/png, 764k

Para citar este artículo

Referencia en papel

Sònia Boadas, «*Las bazarrias de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, 142 | 2021, 27-46.

Referencia electrónica

Sònia Boadas, «*Las bazarrias de Belisa*: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón* [En línea], 142 | 2021, Publicado el 20 septiembre 2021, consultado el 26 febrero 2026. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/19907>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.19907>

Este artículo es citado por

- Boadas, Sònia. (2024) Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca and the End of El castigo sin venganza . *Rassegna iberistica*. DOI: 10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/001
- Crivellari, Daniele. (2024) «Las figuras de esta comedia»: hacia una fenomenología de las dramatis personae en los autógrafos teatrales de Lope. *Bulletin hispanique*. DOI: 10.4000/11xyh
- Gutiérrez Gil, Alberto. (2024) Rojas Zorrilla a través de sus autógrafos: rasgos de escritura y composición dramática. *Bulletin hispanique*. DOI: 10.4000/11xyc
- Boadas, Sònia. (2024) La incorporación de los sonetos en los autógrafos teatrales de Lope de Vega. *Bulletin hispanique*. DOI: 10.4000/11xyg
- Presotto, Marco. (2024) Apuntes sobre los manuscritos autógrafos de Lope de Vega y sus editores modernos. *Bulletin hispanique*. DOI: 10.4000/11xyb
- Vaccari, Debora. (2024) El laboratorio creativo de Juan Bautista Diamante, entre la escritura en solitario y la escritura en colaboración. *Bulletin hispanique*. DOI: 10.4000/11xyf
- Fernández García, Laura. (2024) *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro* . DOI: 10.30687/978-88-6969-819-4/005
- Pezzi, Sara. (2025) *El teatro clásico español y su traducción entre texto literario y práctica escénica*. DOI: 10.30687/978-88-6969-948-1/005
- Boadas, Sònia. (2026) La composición material de las comedias autógrafas de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega Texto literatura cultura*, 32. DOI: 10.5565/rev/anuariolopedevega.619
- Rodríguez-Gallego, Fernando. (2026) La reescritura incesante de Calderón y el proceso de composición de sus autógrafos: el caso de «El gran príncipe de Fez». *Anuario Lope de Vega Texto literatura cultura*, 32. DOI: 10.5565/rev/anuariolopedevega.607

Autor

Sònia Boadas

-  IDREF : <https://idref.fr/165324287>



- ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-5616-1872>

VIAF

ALF

- VIAF : <http://viaf.org/viaf/294753577>



• **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000399674189>



• **BNF** : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb16662039s>

Sònia Boadas es profesora de Literatura Española en la Universitat Autònoma de Barcelona y miembro del grupo de investigación PROLOPE. Sus líneas de investigación se centran en la prosa culta del siglo XVII, los textos dramáticos áureos y las Humanidades Digitales. Se ha dedicado al estudio de figuras como Gracián y Saavedra Fajardo, abordando temas relacionados con el pensamiento y la literatura en el Renacimiento, el tacitismo político, el laconismo o la sátira menipea, y también ha abordado el estudio de la obra dramática de Lope de Vega. En 2018 empezó a dirigir el proyecto *Theatregor*, financiado por las acciones Marie Skłodowska-Curie (MSCA-IF), y su investigación actual se centra en el análisis de los manuscritos autógrafos de Lope de Vega y en el proceso de composición de la comedia áurea.
sonia.boadas@uab.cat

Artículos del mismo autor

Introducción [Texto completo]
Publicado en *Criticón*, 142 | 2021

Derechos de autor



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.