

## EDITAR EL TEATRO DEL FÉNIX DE LOS INGENIOS

MARIA GRAZIA PROFETI

Università degli Studi di Firenze

### Los textos teatrales y los problemas ecdóticos

#### *La edición crítica: "summa" interpretativa*

Puede parecer superfluo, y hasta ingenuo o poco elegante retomar delante de especialistas el tema de la necesidad de ediciones críticas dignas de este nombre; un tema al cual me he dedicado varias veces.<sup>1</sup>

Pero es indudable que el patrimonio textual del teatro áureo nos sigue apareciendo como un *mare magnum* con muy pocas cartas de navegación, y hasta rodeado de un general desinterés. De la falta de aprecio, y de reflexión teórica, que me parece evidente en España, deriva una carencia de instrumentos ecdóticos lamentable.<sup>2</sup> Hemos visto a menudo ediciones que nada tienen de "crítico": que no efectúan una correcta *recensio*, ni se preocupan por una *collatio* cuidadosa, así que eligen el texto base de edición de forma caprichosa; ediciones que con desenvoltura atribuyen textos de paternidad segura a otros autores más prestigiosos o desprestigiados;<sup>3</sup> que transcriben sin fijar criterios adecuados, ediciones con una puntuación (es decir una interpretación) extravagante y rara, que dificulta (y no ayuda) la lectura del texto; o bien se propone la reproducción mecánica de textos de forma diplomática, cuando uno de los primeros deberes del crítico es la "lectura" del texto mismo, y la interpunción resulta ser un instrumento básico de "interpretación".<sup>4</sup>

Acaba ahora de aparecer una intervención de Ignacio Arellano que empieza su análisis con palabras de esperanza:

Todavía hay colegas que oponen el trabajo de la crítica o interpretación al de la edición y pretenden considerar a ésta una ocupación filológica menor, pero es una postura que cada día se revela más insostenible. Editar críticamente es ya interpretar y, además, ninguna interpretación válida puede salir de un texto deficientemente fijado.<sup>5</sup>

Pero después, en su "Inventario", amontona menciones de ediciones de mérito muy dispar, algunas francamente malas, lo que no ayuda a aclarar qué entendemos por "edición crítica".

Es decir: en tiempos más recientes se ha intentado por lo menos sentar las bases de una discusión acerca de asuntos tan fundamentales para nuestro quehacer crítico,<sup>6</sup> pero hay que confesar que no siempre se ha llegado a soluciones acertadas; ni se ha modificado el menosprecio ibérico hacia el trabajo ecdótico: un estudioso de categoría me ha dicho recientemente que no necesitamos ediciones críticas, que son muy "aburridas", que exhiben un "aparato" que "ninguno lee"; y que al contrario, lo que hace falta son ediciones comentadas. Obviamente un texto comentado no puede apoyarse sino en lecturas correctamente establecidas, como nota Arellano, y establecer el texto no es una operación mecánica, sino que constituye su primera interpretación y su primer comentario; pero el problema es más sutil aún: hacia la misma elección de un texto base, de una variante, de una lectura (de un acento, de una u otra puntuación) tiene que converger una *summa* de conocimientos históricos, biográficos, literarios, lingüísticos, métricos, retóricos; el trabajo ecdótico prevé un análisis tan cuidadoso y advertido que es necesario considerar esta tarea como la cumbre de un proceso crítico e intelectual, a la cual no todos los comentaristas pueden acceder.

Para apoyar esta reflexión, más digna de un manual para estudiantes que de un trabajo para estudiosos, propongo un lugar de Lope. En la *Dama boba*, Liseo llega a la casa de Otavio para conocer a su prometida Finea; asistimos a un intercambio de cumplidos entre el viejo padre y el pretendiente:

Otavio ¿Cómo venís del camino?  
Liseo Con los deseos enoja,  
que siempre le hacen más largo (vv.935-37)

Esta es la lectura, basada en el ms. autógrafo, que todas las ediciones modernas repiten.<sup>7</sup> Ya resulta evidente cómo los editores han interpretado el fragmento: el camino parece más largo, y "enoja", "aburre", cuando se tienen deseos de llegar. De la primera oración a la segunda el sujeto cambia: el de la primera es "camino" (el camino enoja con los deseos), derivado de la interrogación anterior; el de la segunda es "deseos" (los deseos hacen más largo el camino); existen dos verbos distintos, "enojar" y "hacer"; el "que" tiene valor

causal: "pues los deseos hacen siempre el camino más largo". Con esto Liseo aparece como un novio impaciente. Pero en el texto que nos transmite la *Parte IX* de Lope el fragmento reza:

Otavio ¿Cómo venís del camino?  
Liseo Con los deseos en hoja,  
que siempre le hacen más largo.

Y el significado cambia radicalmente: los deseos que están naciendo (es decir, que no han llegado a su cumbre, que no han florecido, ni han dado fruto) hacen el camino más largo. El "que" es ahora relativo; la puntuación tendrá por lo tanto que cambiar, y bastará una coma para separar la relativa de la oración principal, que se tendrá que interpretar como regida por un verbo implícito, consiguiente del verso anterior y de la pregunta de Otavio: "Yo vengo con los deseos en hoja". Con esta afirmación el prometido se muestra bastante tibio hacia Finea; y en efecto le vemos arrepentido de su pacto matrimonial desde que se entera, en los vv. 117-184, de que se trata de una dama muy poco inteligente. Así, bajo un fórmula de cumplido y con una evidente dilogía, Liseo sugiere lo que había afirmado rotundamente en los vv. 175-176: "Que me ha de matar, sospecho / si es necia". No hace falta que subraye que esta segunda lectura, la más refinada desde un punto de vista interpretativo, desde el ecdótico tiene carácter de *difficilior*.

Resumiendo: no sólo antes de comentar tendremos que escoger entre las variantes posibles; más aún: la propia elección de una lectura es el resultado de un proceso de interpretación. Lo cual no siempre resulta fácil: algunas reflexiones nos pueden ayudar a tomar conciencia de una serie de problemas, en busca no tanto del fantasma del arquetipo,<sup>8</sup> sino de un fantasma más evanescente aún, el del texto teatral.

#### *Las intervenciones de las compañías*

He repetido varias veces que la historia ecdótica de la comedia áurea se centra en la relación entre texto para la representación y texto para la impresión.<sup>9</sup> una dicotomía que no siempre la crítica ha tenido en cuenta.

Todos conocemos ya muy bien el proceso que va de la creación a la difusión del texto literario del Siglo de Oro: el comediógrafo escribe la comedia para una compañía, que la

compra e inmediatamente después la representa; el *autor de comedias* (el director-empresario de la compañía) adquiere todos los derechos sobre el texto: lo puede reducir, arreglar, le puede añadir fragmentos, etc. El hecho mismo de que al director-empresario se le defina "*autor de comedias*" subraya, con la fuerza de la semántica, el carácter decisivo de sus operaciones sobre el texto literario. Sólo después de que la comedia se haya utilizado en el tablado se puede vender de nuevo a un impresor para su impresión. Proceso harto conocido, repito, pero que durante largas temporadas no se ha valorado adecuadamente, ni en el momento de editar el texto, ni en el momento de analizarlo.<sup>10</sup>

No tendremos por lo tanto que maravillarnos, ni escandalizarnos, por los cambios que las compañías teatrales introducen en el texto literario para adecuarlo a sus exigencias. Los manuscritos reflejan a menudo estas intervenciones, que pueden pasar al texto impreso en el caso de borradores vendidos por las compañías a los impresores, y publicados fuera del control de los escritores.

De ello deriva que nos es muy útil saber el porqué y cómo llegaron a formarse las reuniones de doce piezas que constituyen los varios volúmenes de las *Partes*, y qué relaciones pueden guardar con *corpora* manuscritos. Recuerdo un ejemplo conocido que se refiere a la llamada *Primera parte* de Lope: cinco comedias de las aquí presentes aparecen también manuscritas en el fondo de Palacio señalado por Stefano Arata.<sup>11</sup> ¿Los manuscritos palatinos de este *corpus* tienen características comunes? ¿Su tratamiento en la *Parte primera* es homogéneo? Os señalo el problema: hasta ahora el análisis que Presotto ha dedicado a *Los donaires*, y el de Bastianelli en relación con *La amistad pagada* llegan a resultados opuestos: Bastianelli utiliza como base de edición un ms. de la Nacional hermano del de Palacio (es decir, la tradición manuscrita); Presotto toma (yo creo que acertadamente) como base la *Parte primera* en su impresión zaragozana.<sup>12</sup> Claro que el valor de los diversos manuscritos puede ser dispar, y por lo tanto su evaluación distinta; pero creo que el estudio comparativo que aquí va a efectuar Stefano Arata nos podrá ser muy útil en nuestras operaciones ecdóticas.

Os propongo otro ejemplo: no sabemos con toda seguridad si Lope tuvo o no parte en la publicación de la *Parte IV* de sus comedias; lo que sí sabemos es que probablemente los textos provienen del repertorio de Gaspar de Porres:<sup>13</sup> por lo tanto se tendrían que

estudiar las doce piezas en sus aspectos peculiares y en sus relaciones con la compañía que las representó.

Análogamente el pleito entre Lope y Francisco de Avila, relativo a la edición de las *Partes VII y VIII*,<sup>14</sup> nos permite saber que casi todas las comedias de los dos volúmenes provienen de los repertorios de Baltasar de Pinedo y María de la O, viuda de Luis de Vergara, por medio de Juan Fernández; la *Parte VII* reúne ocho comedias del primero y dos del segundo; la *Parte VIII*, ocho del segundo y dos del primero.<sup>15</sup> Lo que significa unas peculiaridades literarias comunes a los dos grupos de piezas (por ejemplo presencia de niños actores --los hijos de Pinedo--, del personaje de la mujer fuerte --Juana de Villalba--, etc., según las características de los textos confeccionados para la compañía del primero);<sup>16</sup> y probablemente unas normas comunes en los arreglos, según las costumbres de Pinedo o de Vergara. Sin embargo no me consta que el examen de las compañías poseedoras de los textos se haya utilizado nunca para establecer rasgos distintivos de la transmisión textual.

Es indudable que análisis parecidos, que reúnan series orgánicas de datos, pueden ayudarnos a comprender la trasmisión de *corpora* de textos y por lo tanto nos servirán como término de referencia en el momento de establecer el texto más fiable, el texto-base de edición, primera operación para nuestra obra de restauración.

#### *Los manipulaciones de los impresores*

Los impresores mismos aparecen responsables de otros cambios, a veces muy acusados. Cuando Timoneda reúne y publica las obras de Lope de Rueda, efectúa una interesante operación de censura. En la "Epístola al lector" que precede *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias (Eufemia y Armelina)*, Valencia 1567, afirma:

Por este respecto se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de Lope [de Rueda] habrán oído.<sup>17</sup>

Y en la "Epístola... al considerado lector" que precede *Las segundas comedias (Los engañados y Medora)*, Valencia 1567, advierte de nuevo:

Escribiéndolas [es decir preparándolas para la impresión](como su autor no pensasse imprimirlas), por hallar algunos descuidos, o gracias, por

mejor decir, en poder de simples, negras o lacayos, reiterados, tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos veces en alguna d'ellas, y poner otros en su lugar. Después, de ir las a hacer leer al teólogo que tenía deputado para que las corrigiesse y pudiesen ser impresas.<sup>18</sup>

La intervención, por lo tanto, es de dos tipos: la primera de tipo moralizante, a la cual contribuye también el censor oficial, encargado de la aprobación necesaria para la impresión ("después de ir las a hacer leer al teólogo..."). Pero más interesante aún es el segundo tipo de intervención, que procura eliminar las repeticiones, en distintos textos, de gracias y donaires, reiteración que las varias representaciones, distanciadas en el tiempo, toleraban perfectamente, pero que chocarían en el momento de la lectura de las piezas reunidas. Timoneda aparece ya muy consciente de que se trata de dos distintos medios (representación-lectura), y del recorrido que efectúa el texto literario, hacia el tablado y de aquí a la prensa: el texto impreso aparece muy claramente post-texto.

Pero sin llegar a estos extremos de reelaboración por parte de los editores, a veces los recopiladores se dan cuenta, al imprimir los textos, de desajustes y lagunas, e intentan sanarlos, a lo mejor manipulando aún más los textos.

Bien conocidas son las quejas de los autores,<sup>19</sup> que llegan a ser lugar común, y que se pueden imaginar interesadas: exagerar el estado de desajuste textual sirve para subrayar la necesidad de imprimir directamente sus textos. Pero os recuerdo también otros tipos de testimonios, como la dedicatoria que el impresor Bidelli de Milán dirige en 1619 a Don Juan de Figueroa y Villegas:

Las Comedias de Lope de Vega, aun estampadas en Madrid, tan cerca de su original, estan llenas de errores, y en tanta escuridad, solo espero que les ha de dar luz, la protección y fauor de V.S. Illustriss.<sup>20</sup>

Y volveré a llamar la atención<sup>21</sup> sobre las declaraciones de un "Amigo de Lope", que se dirige "al lector" en los preliminares de la *Parte XXII* espuria, impresa en Zaragoza por Pedro Verges en 1630.<sup>22</sup> Dice el prologuista: ya que Lope "príncipe de los poetas" "no solamente [en] España, sino también [en] lo restante del Orbe", "Minero rico y fértil Vega" produce "en vez de versos oro acrisolado", "varias y tan divinas flores", si en el texto aparece "algún yerro ...sea en la variación del concepto, o ya en lo elegante del verso, que aquello no

es culpa de Lope... y assí es forzoso conceder que ha sido (si acaso alguna huviere) culpa del que trasladó los originales":

Y que assí como es casi imposible a una perfecta imagen faltándole algún miembro (por más supremo que sea el Artífice) poder restituírle sin adelantarse a más o quedarse en menos, assí en el reparo que en algunas cosas se han ofrecido por el discurso de estas doze será forzoso conocerse no digo adelantado, porque es imposible, pero diferente: con que quedará disculpado el que lo ha hecho, sabiendo el que lo leyere que para llegar a lo perfecto es tan dificultoso que apenas hay quien pueda sin grandísimo trabajo. El que en esto he tenido lo tengo por tan bien empleado, que no hallo ponderación con que dezirlo.

### *Las variantes de transmisión*

Hasta aquí nos hemos encarado con los problemas de reelaboración, problemas más evidentes de los que habitualmente interesan al texto literario, ya que *nuestro texto*, el teatral, tiene un estatuto muy especial, que orienta su mismo arreglo literario, y que afecta y casi determina su proceso de transmisión.

Los cambios introducidos por las compañías y por los recopiladores, que algunos ms. pueden documentar, se sitúan en una etapa anterior al momento en que el texto llega a imprimirse. Pero existen, como sabemos, ms. que derivan de impresiones,<sup>23</sup> y que a su vez pueden presentar omisiones acusadas: menos frecuente es el caso de manipulaciones y arreglos en estos ms. derivados. Habrá que considerar, además, las consuetas variantes de transmisión en el paso de impresión a impresión; este proceso resulta evidente en textos que han tenido un número muy alto de ediciones, como en el caso de la *Parte primera*.<sup>24</sup> Y aquí el trabajo del editor se tendrá que apoyar en el del bibliógrafo: saber cómo y por qué se editó una *Parte* o una *suelta* nos ayuda a comprender la génesis de los eventuales cambios: es un poco la línea que seguí en mi intervención en las jornadas de bibliografía que se celebraron en Madrid en 1988; y reputo sumamente útiles análisis como el de Moll relativo a *Los editores de Lope*.<sup>25</sup>

Es obvio que es inútil recoger en aparato las variantes de transmisión, que no nos sirven para la restitución; se proporcionarán sólo en la introducción algunos casos interesantes para atestiguar cómo funciona la línea de derivación.

*Las reelaboraciones de autor*

Y muy seriamente tendremos que reflexionar sobre los cambios que puede introducir el propio autor al publicar directamente su texto literario.

Un primer dato que hay que considerar es que entre el momento de la redacción y puesta en escena de la obra y el momento de su impresión, generalmente pasan varios años. Un dramaturgo no podía publicar un texto que se siguiese representando para no quitarle su novedad e interés al espectáculo. Buena prueba de esto es el caso de *La confusa* de Cervantes. En 1614, en la adjunta en prosa al *Parnaso*, Cervantes afirma haber redactado varias comedias:

Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.<sup>26</sup>

Y en efecto en 1627 *La confusa* formaba parte todavía del repertorio de Juan Acacio.<sup>27</sup> Así que al reunir en el mismo año de 1614 sus textos para imprimirlos, Cervantes no incluye la comedia en su recolección, condenándola al olvido.

Segundo dato de gran interés: los autores que se dedican a imprimir sus comedias saben muy bien que el texto impreso es un texto parcial y desviado, un texto que ha cambiado de categoría. Os recuerdo el prólogo que Juan Pérez de Montalbán redacta en 1635 para su *Tomo primero de comedias*:

Para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios me reduje a imprimir las mías, empeçando por estas doze, que es el tomo, lectores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruydo de los consonantes, la suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dizen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento.<sup>28</sup>



Montalbán subraya aquí la oposición *sentidos / entendimiento* que corresponde a dos lugares de fruición distintos (*tablado/aposento*); imprimir el texto literario, por lo tanto, implica un tipo de operación donde se pierde el texto-espectáculo, cuyas características el escritor áureo dibuja muy bien, con una metodología parecida a la establecida hoy por la semiótica de la representación: véanse los que hoy llamamos *signos kinésicos* ("ademán de la dama, representación del héroe"), la dicción ("la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes"), y la interacción del destinatario ("la suspensión de los afectos"); mientras al imprimir la pieza se trata de hablar al *entendimiento*: el cambio de categoría del texto queda bien evidente. Otro ejemplo: Calderón, al imprimir sus autos, nota que parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas.<sup>29</sup>

No puede parecer raro, por lo tanto, que los autores retoquen sus textos, o para darles mayor dignidad literaria, o obedeciendo a estrategias que el estudioso tendrá que identificar.<sup>30</sup> Delante de versiones distintas ¿qué criterio tendrá que guiarnos? Obviamente el de la voluntad del autor, principio que siempre ha fundado las operaciones ecdóticas; podremos a lo mejor distinguir entre "variantes sustitutivas" y "correcciones instaurativas", según una acertada distinción de Contini.<sup>31</sup>

Naturalmente --ya que conocemos muy bien las profundas reelaboraciones de las compañías-- consideraremos "versiones primitivas" de autor sólo las que estén atestiguadas sin la menor duda, por ejemplo a través de un manuscrito autógrafo. Lo digo porque veo que se ha puesto de moda considerar cada versión, distinta de la recogida en *Partes acreditadas*, como versión de autor "anterior" o "primitiva". Os propongo el caso de *La vida es sueño*: se tendrá que afirmar muy claramente que la única versión canónica es la impresa por Calderón en la *Parte Primera*, Madrid, 1636. Ruano de la Haza sostiene que la versión impresa en la *Parte 30 de Diferentes Autores*, Zaragoza, 1636, reproduce una primera redacción, hecha para la representación; pero se trata, de todas formas, de una copia cortada y muy manipulada por una compañía.<sup>32</sup>

Doy un único ejemplo de las razones sobre las cuales me fundo para pensar en una reelaboración hecha por unos actores. En la *Parte primera*, como se sabe, al "Hipogrifo violento" se le llama "bruto sin instinto / natural" (vv. 5-6); en efecto, el caballo carece del

instinto natural de la conservación, ya que se "despeña", buscando la muerte. Y Calderón, alumno de los jesuitas, conocía muy bien la teoría del "instinto natural": no puedo por lo tanto aceptar que escribiera, ni en una muy primeriza versión, "bruto sin instinto", como reza la versión zaragozana, frase que carece en absoluto de sentido; pero unos cómicos poco doctos bien hubieran podido borrar el adjetivo. Aun admitiendo que al texto de Zaragoza va a parar una redacción primitiva, las manipulaciones, indudables, le quitan gran parte de su valor de testimonio. ¿Cómo podremos, en efecto, distinguir con seguridad las lecturas debidas al autor de las modificaciones introducidas sucesivamente? Esto por lo que se refiere a los criterios ecdóticos, es decir de comparación diacrónica de dos testimonios.

Pero creo que aquí también puede ser útil el método que he sugerido y que podríamos llamar sincrónico: el estudio del *corpus* reunido para la impresión. ¿Cómo llegó a formarse la *Parte XXX de Diferentes Autores*, impresa en Zaragoza por el Hospital de Nuestra Señora de Gracia? La operación comercial tuvo un éxito notable: cuatro impresiones en cuatro años (1636-39).<sup>33</sup> A esta *Parte* van a parar dos piezas que Juan Pérez de Montalbán había publicado directamente en su *Tomo primero* (Madrid 1635): *Lo que son juicios del cielo* y *La doncella de labor*;<sup>34</sup> mientras que Lope había preparado *El guante de doña Blanca* para *La Vega del Parnaso*.<sup>35</sup> Estudiar comparativamente las tres piezas tal como aparecen en la *Parte XXX* y en las ediciones autorizadas nos puede proporcionar informes interesantes acerca de los criterios de manipulación textual al cual el *corpus* de Zaragoza se pudo hallar expuesto.<sup>36</sup>

No me parece necesario subrayar que el análisis se tendrá que basar en una *collatio* rigurosa, que mida cuáles son las variantes *faciliores*, cuáles las que tienen aspecto de conjeturas de los copistas o de los *cajistas*, cuáles las adióforas, cuáles las que reflejen evidentes errores de copia, o intentos de arreglo, etc. Pienso en un trabajo de Varey, por cierto muy puntilloso por lo que se refiere a las circunstancias históricas, dedicado, según reza el título, a la "transmisión" de *Casa con dos puertas*, también contenida en la *Parte primera* de Calderón y en la *Parte XXIX de Diferentes*.<sup>37</sup> En el trabajo falta por completo un análisis ecdótico, y tenemos que contentarnos con lapidarias afirmaciones, como "A comparison of QCL (*La primera parte de Calderón*, Madrid 1636) with P29 (*XXIX de Diferentes*) and of the latter with the manuscript, reveals interesting similarities and differences... The version in

P29 is generally much superior...<sup>38</sup> Nos fiamos, obviamente, del juicio de Varey, pero preferiríamos asistir a una demostración filológica; además el *stemma* que él propone se podría cambiar sólo leyendo de forma distinta los datos que nos proporciona. Yo pienso, por ejemplo, que el texto recogido en la *Parte XXIX de Diferentes* ha sufrido algunos cortes; menos evidente me parece la hipótesis de una redacción sucesiva del propio Calderón; pienso además que no es necesario conjeturar una versión intermedia entre la redacción del autor y la *Parte primera* para justificar la corrupción del texto.<sup>39</sup> En efecto, todas las comedias de la *Parte primera* de Calderón presentan muchos desajustes; y yo creo que se pueden atribuir a un trabajo de copia muy descuidado por parte de los cajistas. No hay que olvidar que la parte aparece, por María de Quiñones, después de que había caído la prohibición de "imprimir libros de comedias, novelas, ni otros deste género";<sup>40</sup> toda la editoría madrileña se pone otra vez en marcha: un editor muy activo como Alonso Pérez imprime inmediatamente el *Tomo primero* de su hijo, por ejemplo, y siempre en 1635, Madrid, Imprenta del Reyno, aparecen la *Parte segunda* y la *Parte cuarta* de Tirso (del año anterior sería la *Parte tercera*, otro pequeño misterio); en 1636 la *Parte Quinta* del mismo Tirso. Es lógico pensar en un trabajo tipográfico apresurado; el análisis del tipo de las variantes me parece fundamental.

Pero, aunque la impresión zaragozana nos conservase una primitiva versión de autor, Calderón nos deja como legado o redacción definitiva la que publica en su *Parte primera*; y como tal la única que tendremos hoy que leer o representar, con las debidas enmiendas que el descuido de la impresión nos recomiendan. Porque en el caso de redacciones anteriores a las impresas por los mismos autores, es la definitiva versión impresa la que merecerá ser reproducida; y se tendrán que considerar como borradores las versiones primitivas, dignas naturalmente de estudio como todas las variantes de autor, pero sólo como una etapa intermedia hacia el texto definitivo, logrado por el autor con la última reelaboración. Y es el último caso que os propongo como materia de reflexión, apoyándome en el episodio bien conocido de *La dama boba*.<sup>41</sup>

### **El caso de "La dama boba"**

*Lope escribe "La dama boba"*

Cuando escribe *La dama boba*, al inicio de 1613, Lope ha llegado a una plena madurez teatral, que le permite mover con acierto personajes y situaciones, para adaptar los textos a las exigencias de las compañías que se los encargan; en nuestro caso la de Jerónima de Burgos con la cual Lope había mantenido relaciones estrechas y probablemente íntimas. Como se sabe es Jerónima que interpreta el papel de la docta y refinada Nise; los demás papeles están destinados a actores de la compañía de Jerónima y del marido Pedro de Valdés.<sup>42</sup>

El ms. autógrafo nos propone un aspecto textual que es espejo fiel de los problemas literarios del momento y personales de Lope: justo en abril de 1613 habían llegado a la Corte, desde Córdoba, las *Soledades*: y Dámaso Alonso pinta, en una brillante estampa, el ambiente de la capital y la actitud de Lope, su "situación psicológica";<sup>43</sup> su deseo de competir con la "oscuridad" gongorina y a la vez su intento de satirizarla dejan en la comedia rastros evidentes: el soneto "La calidad elemental resiste" (vv. 525-38) revela la primera intención; la descripción del parto de la gata (vv. 413-16), la segunda. En los textos literarios que Lope considera fundamentales para una dama de buenas lecturas (vv. 2117-2132) no deja de insertar sus propias obras: las *Rimas* (1604), *El peregrino en su patria* (1604), *Los pastores de Belén* (1612); es evidente el intento de autopromoción que las citas adquieren: Lope hace referencia a una impresión del año anterior, en el caso de los *Pastores*,<sup>44</sup> o recuerda dos textos suyos que considera fundamentales: la summa del *Peregrino* y sus *Rimas*, cuya divulgación cuida siempre de modo especial, desde la primera edición de Sevilla 1604.<sup>45</sup> El fragmento se cierra con la referencia a *Don Quijote*, ya clásico de la literatura cómica: Nise, con sus alardes culturales podrá llegar a ser "un don Quijote mujer / que dé que reir al mundo" (vv. 2147-48).

En el fragmento figuran, al lado de autores sumos como Camoens o Herrera, amigos personales de Lope como Juan de Arguijo o Liñán, o Vélez de Guevara, y no faltan comedias como las de Guillén de Castro:<sup>46</sup> su consumo a través de la lectura aparece, pues, siempre más habitual, y poco después Lope manifestará la intención de imprimir directamente las suyas.

En 1617 Lope aparece ya determinado a llevar a cabo esta operación. Tiene 55 años, se le reconoce universalmente como el mayor autor teatral de su tiempo y sus ingresos son más que respetables. De la venta de sus comedias a los *autores* puede obtener hasta 500 reales;<sup>47</sup> sus gastos son siempre notables, y continuas sus quejas al Duque de Sessa, sin embargo puede contar con una renta constante, que su facilidad de escritura, y una fórmula dramática ya consagrada, le aseguran.

Pero ya desde hace varios años, desde 1603, exactamente, tiene que ver sus textos, impresos fuera de su control, enriquecer a los impresores, que compran a un precio muy bajo las comedias "ya usadas" en el tablado.

Puesto que en España, como bien sabemos, hasta fechas bastante tardías la praxis no prevé que los comediógrafos impriman directamente su obra,<sup>48</sup> la edición de las comedias de Lope empieza de forma bastante problemática, hacia 1603-1604.<sup>49</sup>

Así se expresa el *Prólogo al lector* de la *Primera parte*:

Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica, y son tan recibidas las comedias, que habiendo llegado a mis manos estas doze de Lope de Vega, las quise sacar a luz y comunicarlas con los que por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dexan de oyrlas en los públicos teatros, para que, ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino. Recibe pues, o lector, mi ánimo; y si viere que este volumen fuere bien recibido, ofrezco otro de todos los más graves autores que en esta materia han escrito.<sup>50</sup>

En los comienzos de su difusión editorial, pues, el texto impreso se propone como sustituto del texto espectáculo. Pero en ediciones sucesivas de la misma *Parte primera* este prólogo desaparece:<sup>51</sup> indicio de que se empieza a apreciar de por sí el texto impreso. El éxito de las ediciones de textos teatrales es impresionante: de la misma *Primera parte* contamos once ediciones y diversos estados; y Moll ha llamado la atención sobre el contrato, relativo a la *Parte V* de Lope, que Antonio Sánchez firma con el librero Miguel Martínez: éste

que conocería el éxito de las partes de comedias que había editado, piensa vender en su librería de la calle Mayor, en las gradas de San Felipe, nada menos que doscientos ejemplares de la nueva edición en los dos meses y medio que durará su exclusiva de venta.<sup>52</sup>

Cuando Lope se da cuenta de que la impresión del texto literario para el teatro puede contar con un buen mercado, intenta publicar directamente sus comedias, y para hacerlo tiene que efectuar una serie de operaciones.

La primera: la definición de su propio *corpus*. Ya en 1604, como sabemos, en el *Peregrino en su patria*, Lope proporciona la lista de sus comedias; y el *Peregrino* llegará a ser así, con sus múltiples ediciones, una especie de biblia de los aficionados de Lope.<sup>53</sup> Ni por cierto resultan neutrales las alabanzas que el Fénix dirige a los varios "autores de comedias" en la despedida del *Peregrino* mismo; alabanzas numerosas y convencionales: Lope aparece interesado en establecer buenas relaciones con los poseedores de sus "originales".<sup>54</sup>

Después Lope tiene que valorar desde un punto de vista literario el texto de la comedia, y así redacta el manifiesto teórico de su manera teatral, el *Arte nuevo*, que yo leo desde este punto de vista como reivindicación de la naturaleza "literaria" del texto, como afirmación de su dignidad "artística", como su proyección en el marco de la tradición clásica, a pesar de los cambios de estructura literaria; características todas que sustraen el texto al dominio definitivo y absoluto de los "autores de comedias".<sup>55</sup>

No se trata de una batalla fácil; resulta bien conocido el juicio entablado, y perdido, por Lope contra el impresor Francisco de Ávila: Lope en su memorial subraya cómo "ha venido a su noticia que Pedro [sic] de Ávila ha pedido licencia y privilegio para imprimir veinticuatro comedias" (las *Partes VII y VIII*) y "Suplica a V. Alteza sea servido de mandar que este ni otros no impriman las dichas comedias y obras, sin que él por lo menos las vea y corrija, señalando las que son de su mano".<sup>56</sup> Ávila replica que él ha comprado los textos, en su debido tiempo vendidos por Lope a Baltasar de Pinedo y Luis de Vergara; que las comedias son seguramente de Lope y los textos fiables; y exhibe las escrituras (muy baja la cifra que los dos "autores" reciben por las dos docenas de comedias "viejas": Pinedo 50 reales; Juan Fernández, 72). Se notifica a Lope el "auto" el 14 de agosto de 1616; pero él se halla en Valencia "a recibir al conde de Lemos", como refiere su criada Lucía Rodríguez; delante de los contratos de venta Lope insiste: "Dixo que él no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros"<sup>(57)</sup>. Sin embargo se concede la licencia de impresión a Francisco de Ávila.

Pero Lope logrará por fin publicar directamente sus comedias a partir de 1617, cuando aparece en Madrid la *Parte IX*, bajo el título orgulloso de *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo*;<sup>58</sup> y después se hará cargo de la impresión de sus *Partes*, desde la IX a la XX.<sup>59</sup>

Lope aparece siempre muy satisfecho de su empresa editorial: recordaré cómo se alaba en *La desdicha por la honra*, incluida en la *Circe* (1624), de que sus *Partes* llegan hasta la corte de Constantinopla:

Comprándolas en Venecia a algunos mercaderes judíos para llevárselas, de que yo vi carta de su embajador entonces para el conde de Lemos, encareciendo lo que este género de escritura se extiende por el mundo después que con más cuidado se divide en tomos.<sup>60</sup>

Y con el texto literario llega a Constantinopla el espectáculo mismo: poco después Lope describe la representación delante de la sultana de su *Fuerza lastimosa*: se invierte así el proceso que coloca el espectáculo antes de la impresión. Al final de su vida, en la *Dorotea* (1632), disfrazado bajo el nombre de su amigo Francisco López de Aguilar, Lope llegará a afirmar "que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de agradar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder";<sup>61</sup> dándole así la preeminencia al texto escrito.

Por supuesto el Fénix está jugando una apuesta importante en 1617, con la impresión directa de sus textos; en el *Prólogo* de la misma *Parte IX* reaparece el recuerdo amargo del juicio perdido, y Lope vuelve a subrayar que los textos pasados por las manos de las compañías resultan muy adulterados:

Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleytos desta defensa siempre me condenavan los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentados, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Este será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y assí irán prosiguiendo los demás.<sup>62</sup>

Esta autenticidad de los textos que ahora Lope imprime la afirma hasta su amigo Juan de Piña, que redacta la *Aprobación* del volumen el 28 de abril de 1617: "Ninguna de sus comedias mejor merecen salir a luz, por ser de sus mismos originales".<sup>63</sup>

Sin embargo, y no comprendo el porqué, los estudiosos de Lope parecen pensar en una reunión casual de comedias remedadas, y esto contra las declaraciones del propio Lope, que en su dedicatoria asegura que los textos provienen de las copias apógrafas o autógrafas conservadas por el Duque de Sessa:

De los papeles que Vuestra Excelencia tiene míos saqué estas doze comedias, que le restituyo impressas, porque se verifique que no le puedo dar cosa mía que no sea suya, y aunque en ellas no hay más que pensamientos míos, por lo menos servirán de que todos sepan que Vuestra Excelencia es dueño mío, hasta de los pensamientos.<sup>64</sup>

En efecto, durante el verano de 1617, Lope venía tratando con el Duque los pormenores del uso de las copias apógrafas. Como en esta carta:

*El ejemplo de cassadas* no la imprimí porque estaba impresso, y crea V. Ex<sup>a</sup>. que no le faltará un verso de lo que llevare, si se junta el cielo con la tierra. Con esto iré a V. Ex<sup>a</sup>. si me da su buena licencia, y a suplicarle se sirva de que pasemos adelante con la impresión, porque esta gente ruin imprime mis comedias lastimosamente: fío de la generosidad de V. Ex<sup>a</sup>. será servido desta deffensa de mi opinión.<sup>65</sup>

Las doce comedias que Lope reúne para esta operación en la que tanto confiaba, y de la cual esperaba beneficios económicos, ejemplifican varias maneras de escritura teatral: el cuento proyectado en un fondo turco en la *Doncella Teodor*, que vuelve a proponer el tema de la mujer sabia y docta que vence a los más importantes estudiosos; un truculento hecho de crónica, protagonizado por un corsario turco esclavo y rebelde por la crueldad de su amo en *El Hamete de Toledo*; una serie de intrigas amorosas en comedias de capa y espada como *La niña de plata*, *Los melindres de Belisa*, *El ausente en el lugar*; el fresco pseudo-histórico del *Animal de Hungría*; el cuento fantástico de episodios de la Edad Media en la *Varona castellana*; o la línea puramente novelesca de la peripecia en la *Hermosa Alfreda* y *Del mal lo menos*.

Si se excluyen aquellas comedias cuya fecha es puramente conjetural,<sup>66</sup> figuran dos cuyo autógrafo conservamos: *La doncella Teodor*, lamentablemente no fechado (la comedia sería de 1610-15 o 1610-12), y la propia *Dama boba*, de 1613, como hemos visto; más la



primera jornada de *Los melindres de Belisa*. De una, *La hermosa Alfreda*, sabemos que es anterior al 2 de marzo de 1601; y de la *Varona castellana* poseemos un manuscrito de copia, datado 2 de noviembre de 1599. Esta comedia se la había encargado Baltasar de Pinedo; y Lope, como de costumbre, la corta a la medida de su compañía (presencia de niños, y del personaje de la mujer varonil), utilizando en este caso fuentes de historia nacional para construir un fondo creíble para los casos de personajes tan diferentes.

Es decir, Lope retoma y publica comedias escritas casi veinte años antes, como *La hermosa Alfreda* o *La varona castellana*;<sup>67</sup> y comedias encargadas por compañías como la de Pinedo (*La varona castellana* y *El ausente en el lugar*, que como hemos visto formaba parte del repertorio de Pinedo vendido a Francisco de Ávila, pero que no fue integrada en la *Parte VII* ni en la *VIII*). Es lógico pensar por lo menos en una lectura de los viejos "originales", y una adaptación de textos tan lejanos en el tiempo y tan ligados a las necesidades de encargos específicos.<sup>68</sup> Y sin embargo, también en este caso, falta un estudio sistemático de las doce comedias que Lope elige para su exordio editorial, y falta un estudio comparativo de los tres manuscritos autógrafos con el texto publicado en la *Parte IX*.

#### *Las variantes de "La dama boba"*

Vamos a examinar someramente la *Dama boba*. Como se ha dicho, Lope escribe la comedia para la compañía de Jerónima de Burgos<sup>69</sup> y le entrega "el original". Así escribe al duque de Sessa:

En razón de las comedias, nunca Vuestra Excelencia tuvo *La dama boba*, porque ésta es de Jerónima de Burgos, y yo la imprimí por una copia, firmándola de mi nombre.<sup>70</sup>

Ahora bien, esta "copia" apógrafa, firmada "de mi nombre", como dice el propio autor, y por lo tanto fiable, se cambia en palabras de García Soriano en una "mala copia";<sup>71</sup> y las diferencias entre manuscrito y texto impreso se juzgan así:

Las variantes y cambios son tan grandes y numerosos, que no pueden atribuirse a simples errores de una copia *visual*, sino a correcciones deliberadas o, lo que ahora sabemos, a los vicios inherentes a una reproducción *auditiva*.<sup>72</sup>

García Soriano parece menospreciar tácitamente la primera hipótesis (la de las "correcciones deliberadas"), y en cambio identifica la fuente de la impresión, fuente que reputa

muy adulterada, en un ms. de la Nacional, firmado por Luis y Juan Ramírez de Arellano, cuyas variantes coincidirían con la impresión. Sin embargo Victor Dixon, que está estudiando la tradición textual de la comedia, ha llegado a la conclusión de que el ms. Arellano no coincide ni con el autógrafo, ni con la *Parte*; se tendrá por lo tanto que volver a analizar las relaciones de los tres textos.<sup>73</sup>

García Soriano completa su reconstrucción novelesca con el fragmento de Cristóbal Suárez de Figueroa que menciona la memoria prodigiosa del joven Luis Ramírez de Arellano:

Hállase en Madrid al presente un mancebo grandemente memorioso. Llámase Luis Ramírez de Arellano, hijo de nobles padres y natural de Villaescusa de Haro. Este toma de memoria una comedia entera de tres veces que la oye, sin discrepar un punto en traza y versos. Aplica el primer día a la disposición; el segundo a la variedad de la composición y el tercero a la puntualidad de las coplas. Deste modo encomienda a la memoria las comedias que quiere. En particular tomó así *La dama boba*, *El Príncipe perfecto*, y *La Arcadia*, sin otras.<sup>74</sup>

Merece citarse la conclusión de las suposiciones de García Soriano como prueba de la poca estimación en que los estudiosos de Lope parecen tener a su autor:

El propio Lope, para la impresión de *La dama boba*, no teniendo a mano su mismo "original", que paraba en poder de Jerónima de Burgos, hubo de utilizar un traslado de la copia de los Ramírez, que alguien le proporcionaría. El hecho es bien elocuente, y nos da la medida del crédito que merecen algunas de las ediciones que el propio Lope hizo de sus comedias.<sup>75</sup>

Será ahora oportuno examinar, aunque a través de un muestrario mínimo, dichas "variantes y cambios tan grandes y numerosos".<sup>76</sup> Es obvio que las acotaciones en la impresión resultan más exactas; lo cual no nos parece extraño, ya que el texto tiene que conformarse a su nueva destinación, y por lo tanto tiene que informar a los lectores de los movimientos de los personajes, que en el manuscrito se confían a la inteligencia de los actores. Doy como ejemplo la acotación inicial de la tercera jornada, donde la impresión dice "Sale Finea sola con otro vestido" (f.269v): y este "vestido distinto" hace visible el cambio que se ha producido en el alma de la protagonista. Una mayor exactitud es una preocupación constante en las acotaciones de la *Parte*: obviamente se tendrán que preferir estas indicaciones más puntuales, atribuibles a Lope, porque no se ve cómo puedan derivar de una "reproducción *auditiva*".

Observaré también que todos los editores suplen las carencias del ms. con sus propias intervenciones conjeturales, y seguir la *Parte* parece mucho más acertado. Pero el atractivo del ms. es tan grande que orienta las opciones críticas; y así se menosprecian las lecturas de la impresión, incluso las evidentemente *meliores*. Un sólo ejemplo: en el v. 357 el ms. lee "Ay, que me mata" y la *Parte* "Ténganla añ"; y se puede adivinar en la lectura de la impresión un intento de *variatio* respecto al anterior v. 354 ("ella le mata").

Es evidente que en el examen de las variantes el juicio puede depender de las propensiones personales del crítico. La impresión por ejemplo suprime los vv. 81-87. Las argumentaciones pueden ser divergentes: el defensor del manuscrito dirá que se trata de versos esenciales, que aclaran lo que desea y espera Liseo: unos buenos dineros de dote; pero si se defiende la teoría de la relectura por parte de Lope se podrá argumentar que alusiones al dinero tan repetidas podían resultar adecuadas durante una representación, y que ahora el autor, confiando su texto a la "censura de los aposentos", suprime alusiones tan descaradas y tan poco elegantes. Lo mismo puede repetirse a propósito de los vv. 125-128, que la *Parte IX* omite: demasiado esquemática la contraposición entre Nise ("es mujer tan discreta,/ sabia, gallarda, entendida") y Finea, "encogida,/ boba, indigna y imperfeta".

Piénsese en la escena de los vv. 185-274, completamente suprimida en la *Parte*: aquí se podrá sensatamente argumentar que se trata de un coloquio entre dos personajes, una escena pesada, estática y hasta inútil, donde se repiten informaciones que el destinatario ya conoce, o que va a aprender a través de las acciones sucesivas. Una escena que propone de nuevo la presentación contrapuesta de las dos damas, ambas connotadas de forma muy negativa; y que insiste con la referencia al dinero.<sup>77</sup>

Un caso muy significativo lo constituye la canción del baile (vv.2221-2318), que la *Parte* (y parcialmente el ms. Arellano) omite: obviamente muy importante para la representación, pero que resultaría aburrida en el momento de la lectura, y a lo mejor ya demasiado difundida y conocida en 1617.<sup>78</sup> Notaré que se trata de un caso en que la repetición ayudaría a la memoria, así que no se explica, desde este punto de vista, su ausencia.

Pero si la ecdótica tiene sentido os propongo un único lugar que nos puede probar tajantemente la derivación de la *Parte* de un ms. copiado del original: a la copia impresa pasa el *error calami* que aparece en el v. 2323 del autógrafo: "Hagamos este concierto / de

Duardo con Finea". Obviamente aquí se tiene que leer "con Nise", como enmiendan todos los editores modernos, y como corregirían los actores de la compañía de Jerónima de Burgos al darse cuenta de un error tan evidente. Con lo cual quiero afirmar otra vez que la ciencia filológica es antigua y sabia, y ha resuelto muchas veces casos parecidos. El *corpus* teatral áureo tiene sus propios problemas, como también estas pocas notas han venido subrayando, pero antes de enfrentarse con él, armados ahora de nuevos conocimientos acerca de sus peculiaridades, habrá que recurrir a aquella sabiduría antigua, que demasiadas veces veo ignorada o menospreciada.

Concluyendo: yo creo que las omisiones de la *Parte* no se deben a deficiencia de la memoria del tal Ramírez de Arellano, porque en este caso caerían las partes finales de las escenas, por ejemplo. En cambio se adivina en las omisiones una estrategia muy consciente: y así se borra siempre la referencia demasiado evidente al dinero,<sup>79</sup> o los largos pasajes acerca del amor platónico (ejemplo: los vv. 2063-72). Y se omiten las referencias episódicas a casos contingentes, como el fragmento acerca del desván (vv. 2939-62, 2967-74, 2983-86): así el análisis resemantiza las variantes de la *Parte*, que a un ojo distintamente orientado parecían lecturas degradadas.

Es obvio que también la impresión tiene sus problemas; por supuesto la praxis coeva no prevé una "corrección de pruebas"; y mencionaré como ejemplo el comentario al soneto, donde la impresión presenta algunos lugares que tienen aspecto de verdaderas erratas:<sup>80</sup> lugares todos donde la ayuda de la primera redacción manuscrita resulta imprescindible. Y aprovecho la ocasión para recordar que las ramas incluso no fiables de la tradición pueden servir adecuadamente para corregir las erratas de los textos impresos directamente por los autores, como en el caso de *Entre bobos anda el juego*, que he estudiado en otro lugar: el texto de la *Segunda parte* de las comedias de Rojas se puede subsanar con el de una suelta que integra la así llamada *Parte 57 de Diferentes autores*.<sup>81</sup>

Pero de ninguna manera creo en la mitología de un Lope desaliñado, que no conserva ni una copia de sus textos, así que tiene que recurrir para imprimirlos a la ayuda de un joven prodigio que los transcribe de memoria; estampa romántica, que la estrategia promocional del Fénix desmiente por completo.<sup>82</sup>

Será necesario añadir un corolario, quizás pleonástico, pero no inútil. Si se toma como texto base de edición la impresión, considerándola espejo de la voluntad del autor, el autógrafo no pierde su importancia. Por el contrario, la redacción primitiva nos permite marcar el recorrido de una reelaboración, nos introduce en el "taller" de Lope, con su juego de supresiones y cambios.

Un solo ejemplo: apuntando las divergencias entre los dos textos, Schevill las comenta siempre en favor del manuscrito. Así en relación al v. 1, que dice: "qué buenas" en la *Parte* y "qué lindas" en el ms.: el estudioso americano subraya que Lope usa constantemente la segunda dicción, llegando a justificarla en la dedicatoria de la *Viuda Valenciana*, ya que su preferencia había sido objeto de críticas:<sup>83</sup> el "usus scribendi" otorgaría así autoridad a la lectura del manuscrito. Pero, si Lope prefería la lectura "lindas", ¿por qué no la restituyó en la copia Arellano, antes de pasarla a la tipografía? Por el contrario la impresión ¿no atestiguará un arrepentimiento del autor, después de las ironías por el abuso de "lindo"? Y notaré que también en el v. 368 la *Parte* cambia otro "lindo" en "gentil": evidente prueba en favor de la hipótesis de una relectura.

Hasta hoy el carisma del autógrafo ha sido tan fuerte que no existe una edición crítica, y tampoco una reciente edición normal y corriente, que utilice la *Parte* como base, es decir que nos proponga una edición fiable de la redacción reelaborada de la comedia, la que Lope entregó impresa a la lectura meditada de sus contemporáneos y de la posteridad. Es otra de las ediciones que faltan; ediciones que nos restituyan, o por lo menos examinen, todos los casos análogos.

He repetido muchas veces que yo juzgo escandaloso que España carezca de un *corpus* sistemático de ediciones fiables y científicas; hecho que no tiene paralelo en ninguna otra literatura europea, cuyos estudiosos se han preocupado en editar de manera digna a sus clásicos. Pero el hecho mismo que se empiece a discutir y a proponer soluciones me parece una señal positiva: quizás podamos dentro de pocos años ver colmado este vacío, y, a través de dudas y aciertos, conseguir formar el *corpus* de ediciones críticas que necesitamos.

---

<sup>1</sup>Véase la presentación para la edición de *Los donaires de Matico*, de Lope de Vega, cuidada por Marco Presotto, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. IX-XVII, reimpresa con cambios, ampliada, y bajo el título de "Comedias representadas /textos literarios: los problemas ecdóticos", en *Teatro, historia y sociedad*, Seminario internacional sobre teatro del Siglo de Oro, Universidad de Murcia- Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 207-216. Sobre los problemas relativos a la transcripción y la interpunción interpretativa reflexioné hace años: M.G. Profeti, "L. Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico", *Quaderni di lingue e letteratura*, 5 (1980), pp. 49-94; después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 289-341.

<sup>2</sup>En Italia a ninguno se le ocurriría poner esta labor tan refinada y tan sumamente útil en tela de juicio; a valorarla se han dedicado los maestros sumos, no sólo críticos del texto puros, por decirlo así, sino lingüistas, historiadores de la lengua y de la cultura, etimologistas, estudiosos de estilística, de teoría de la literatura, etc. Algunos nombres: Devoto, Nencioni, Folena, Pasquali, Contini, Roncaglia, Corti, De Robertis, Raimondi, Terracini, Segre; recuerdo sólo el volumen *Studi e problemi di critica testuale* (Commissione per i testi in lingua, Bolonia, 1961) en que colaboraron estos estudiosos y muchos más. Todos han dado su aporte, ayudando a los jóvenes a llegar a la acribia filológica y a la completa maduración necesaria para esta difícil, pero imprescindible tarea. Repito que dedicarse a la edición crítica es un deber --el deber de la conservación de un patrimonio-- al cual el estudioso no puede sustraerse. Ni se puede argumentar que se trata de un trabajo demasiado largo y que no lleva a grandes novedades: es cierto que los restauradores de la Capilla Sixtina han empleado en su labor muchos años más de los que Miguel Ángel dedicó a su creación, pero ninguno podrá afirmar que el trabajo de estos humildes técnicos ha sido inútil, puesto que la obra maestra del pintor ya la conocíamos.

<sup>3</sup>. Recuerdo el caso del *Sufrimiento premiado*, que V. Dixon sustrae a Juan Pérez de Montalbán y atribuye a Lope, en su edición Tamesis, Londres, 1967; y mis objeciones en *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, 1976, pp.504-505; y *Addenda e corrigenda*, Verona, 1982, pp.76-78. Emblemático también el caso muy conocido del *Burlador* que A. Rodríguez López Vázquez atribuye a Claramonte, Reichenberger, Kassel, 1987 y L. Vázquez restituye a Tirso, Estudios, Madrid, 1989.

<sup>4</sup>. Recuérdese la enseñanza de C. Dionisotti, reseña de E. Mandowsky y Ch. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, *Rivista Storica Italiana*, LXXV (1963), p. 892: "E' inutile cercar riparo dietro la cortina fumogena della cosiddetta edizione diplomatica, quasi che l'astinenza da ogni intervento e la riproduzione meccanica, inferiore sempre alla copia fotografica, ... siano segni di religiosa osservanza e di filologica scaltrezza. Sono invece procedimenti che ottundono e frastornano nell'editore stesso, prima ancora che nei lettori, la facoltà d'intendere e fin di leggere con meccanica esattezza, dato e non concesso che leggere si possa senza intendere". Y con gran elegancia G. Contini, Introducción a Bonvesin da la Riva, *Le opere volgari*, Società Filologica Romana, Roma, 1941, p. XXI, subraya cómo la edición crítica "fosse pure quella di un autografo" es "interpretazione e ipotesi scientifica (cioè fatto spirituale), non riproduzione materiale".

<sup>5</sup>. I. Arellano, "La edición de textos teatrales del Siglo de Oro. Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)", en *La comedia*, ed. J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 13-50.

<sup>6</sup>. *Editing the "Comedia"*, ed. F.P. Casa- M. D. McGaha, Michigan Romance Studies, 1985; *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, ed. J. Cañedo -I. Arellano, Ediciones de la Universidad de

---

Navarra, 1987; *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, D. Noguera, A. Rey, Tamesis Books, Londres, 1990; *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991.

<sup>7</sup>. Cfr. la ed. D. Marín, Cátedra, Madrid, 1987, p. 100; aquí y más abajo haré referencia a la numeración de los versos tal como aparece en esta edición

<sup>8</sup>. Me gusta recordar otra vez las palabras de C. Segre, "Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema", en *Semiotica filologica*, Einaudi, Turín, 1979, pp. 67-69: "...Mistificante è ... l'illusione, ammantata con scientificità di procedimenti, di "ricostruire" un originale, o un archetipo... Tutte le volte che il sistema è in gioco, tutte le volte che non si può ricorrere all'opposizione errore/lezione corretta, anche l'operazione ecdotica dev'essere portata nell'ambito del virtuale... Vi sono insomma due binarismi da distruggere: il binarismo lezione corretta/lezione corrotta; e il binarismo: testo critico definitivo /apparato di lezioni rifiutate. Occorre insomma rendersi conto che la certezza dell'operazione filologica si pone al limite estremo di tutta una gamma di possibilità dimostrative".

<sup>9</sup>. Ya en 1965, con mi primera edición de *Virtudes vencen señales* de Vélez de Guevara, se me habían presentado en toda su evidencia los rasgos que los arreglos teatrales dejan en el texto impreso; y más allá de la línea lachmanniana, por aquel entonces dominante, con los pocos instrumentos que mi juventud me proporcionaba, intenté sentar una verdad que me parecía evidente. La *collatio* demostraba en efecto que uno de los dos testimonios de la comedia había sido drásticamente cortado, quizás para adaptarlo a las necesidades de una compañía teatral poco numerosa; para la otra redacción, más completa, se podía sospechar una intervención en el momento de imprimirla: L. Vélez de Guevara, *Virtudes vencen señales*, ed. M.G. Profeti, Pisa, 1965, pp. 9-39. Más recientemente véase A. Hermenegildo, "Texto literario vs. texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español", en *El escritor y la escena*, III (1995), pp. 109-118.

<sup>10</sup>. Como sabéis yo hasta pienso que el mismo olvido del teatro de Lope se determinó por la "duda del texto", es decir, por el aspecto textual oscuro, lábil, parcial, que la pieza teatral presenta por su naturaleza misma (texto escrito / texto representado). En cambio el teatro de Calderón, menos afectado por el olvido, se presenta mucho más homogéneo, por la existencia de pocas *Partes*, y bien caracterizadas.

<sup>11</sup>. S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini Editori, Pisa, 1989: se trata de *Los donaires de Matico*, *La amistad pagada*, *El hijo de Reduán*, *El Molino*, *El nacimiento de Ursón* y *Valentín*.

<sup>12</sup>. L. de Vega, *La amistad pagada*, edición por E. Bastianelli, Opus, Florencia, 1993; y L. de Vega, *Los donaires de Matico*, edición de Marco Presotto, pp. 24-29.

<sup>13</sup>. G. Haley, "Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606", en *Homenaje a William L. Fichter*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 257-268.

<sup>14</sup>. A. González Palencia, "Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III (1921), pp.17-26; M. de los D. Salazar Bermúdez, "Querrela motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega", *Revista de Bibliografía Nacional*, 3 (1942), pp. 208-216.

<sup>15</sup>. De las 12 vendidas por Baltasar, van a parar a la *Parte VII: Las pobrezas de Rinaldos, San Isidro Labrador, Las paces de los Reyes, El castigo del discreto, La hermosura aborrecida, Los porceles de Murcia, El gran duque de Moscovia, La serrana de la Vera*; 2 formarán parte de la sucesiva *Parte VIII (El anzuelo de Fenisa y El niño inocente de la Guarda)*; y dos se descartarán: *El ausente en el lugar* (Lope la va a utilizar en la *Parte IX*), y *Los Palacios de Galiana*, que aparecerá póstuma en la *Parte XXIII*. Integran la *Parte VII* otras dos comedias que provienen de la venta de Juan Fernández: *El primer Fajardo y Viuda, casada y doncella*. Inversamente en la sucesiva *Parte VIII* aparecen dos comedias del repertorio de Pinedo (*El anzuelo de Fenisa y El niño inocente de la Guarda*, como se ha visto), y ocho del de Luis de Vergara: *Los locos por el cielo, El esclavo de Roma, La prisión sin culpa, El postrer godo de España, Angélica en el Catay, La imperial de Otón, El Argel fingido, El anzuelo de Fenisa*. Se descarta *El leal criado*, que Lope utilizará en la *Parte XV*. Dos comedias figuran en los dos repertorios: *El anzuelo de Fenisa y Los porceles de Murcia*. No figuran en los dos repertorios: de la *Parte VII*, *El villano en su rincón, El príncipe despeñado*; de la *Parte VIII*, *El despertar a quien duerme, El más galán portugués, El vaquero de Morana*. Cfr. M.G. Profeti, *La collezione "Diferentes autores"*, Reichenberger, Kassel, 1988, pp. 184-186.

<sup>16</sup>. M.G. Profeti, "I bambini di Lope: tra committenza e commozione", *Quaderni di Lingue e Letterature*, 16 (1990), pp. 187-206; después en *La vil quimera*, pp. 173- 195.

<sup>17</sup>. Lope de Rueda, *Eufemia. Armelina*, ed. F. González Ollé, Salamanca 1967, p. 50.

<sup>18</sup>. Lope de Rueda, *Los engañados. Medora*, ed. F. González Ollé, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, n. 181, p. 4.

<sup>19</sup>. Algunas de las de Lope reúne A. Restori, *Saggi di bibliografia teatrale spagnola*, Ginebra, 1927, pp. 47-50. Para Rojas cfr. *Segunda parte de las comedias de F. de Rojas Zorrilla*, F. Martínez, Madrid, 1645, f. q2+2r de los preliminares. Las menciona también J. Moll, "Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107. Y Calderón, presentando en su *Parte IV* una lista de comedias que le habían atribuido falsamente, vuelve a insistir sobre las erratas, los cortes, los "hurtos de la prensa": *Parte IV de las comedias de Calderón de la Barca*, J. Fernández de Buendía, Madrid, 1672, ff. qq2r-v de los preliminares.

<sup>20</sup>. *Las comedias de Lope de Vega...*, Bidelli, Milán, 1619, ff. 3-4 de los preliminares.

<sup>21</sup>. M.G. Profeti, "Un 'amigo de Lope' parla 'al lector' nel 1630", *Quaderni di lingue e letterature*", 13 (1988), pp. 156-158; y después en la presentación citada de la edición de Presotto.

<sup>22</sup>. *Parte Veinte y dos de las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio*, En Zaragoza, por P. Verges, 1630, f. 3+1v de los preliminares.

<sup>23</sup>. Cfr. el ms. P, derivado de la *Parte tercera*, que señalé en L. Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda*, ed. M.G. Profeti, Pisa 1970, p. 24.

<sup>24</sup>. M. G. Profeti, "La *Parte primera* di Lope", en *Anuario de Lope de Vega*, I (1995), pp. 137-188.



- 
- <sup>25</sup>. M.G. Profeti, "Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos", en *Trabajos de la Asociación española de bibliografía*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1993, pp. 261-274; J. Moll, "Los editores de Lope de Vega", *Edad de Oro*, XIV (1995), pp.213-222.
- <sup>26</sup>. M. de Cervantes, *El viaje del Parnaso*, ed. de V. Gaos, Castalia, Madrid, 1990, p. 183.
- <sup>27</sup>. V. Ezquerdo Sivera, "Acerca de *La Confusa* de Cervantes", en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, 1981, pp. 243-247.
- <sup>28</sup> J. Pérez de Montalbán, *Prólogo largo*, en *Tomo primero de las comedias*, A. Pérez, Madrid, 1635, f. qqr.
- <sup>29</sup>. P. Calderón de la Barca, *Autos*, Imprenta Real, Madrid, 1677, f. q4+4r.
- <sup>30</sup>. Repito un ejemplo que ya he presentado en otra ocasión: hacia 1601 Lope escribe una comedia que titula *La comedia de los jacintos o el celoso de sí mismo*, la vende a una compañía y la comedia va a parar a Córdoba, donde Antonio Sánchez la "recopila" junto a otras dos del mismo Lope y a las *Firmezcas de Isabela* de Góngora; el librero Francisco Cea imprime las cuatro piezas en 1613. Pero algunos años después, en 1623, Lope decide publicar directamente la comedia, y la reelabora profundamente para incluirla, bajo el título *La pastoral de Jacinto*, en la *Parte XVII*: le añade fragmentos de más esmerada elaboración literaria, incluye sonetos, es decir *cambia* el texto escrito ya representado (y a lo mejor *adaptado* por las compañías teatrales que lo habían puesto en escena): véase la edición efectuada por P. Ambrosi, Edition Reichenberger, Kassel, 1997.
- <sup>31</sup>. G. Contini, "La critica degli scartafacci", en *Rassegna d'Italia*, 3 (1948), pp. 105 sgg.
- <sup>32</sup>. *La primera versión de "La vida es sueño"*, de Calderón, edición crítica, introducción y notas de J.M. Ruano de la Haza, Liverpool University Press, Liverpool, 1992.
- <sup>33</sup>. Profeti, *La collezione "Diferentes autores"*, pp. 85-97.
- <sup>34</sup>. M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, 1976, pp. 107-111.
- <sup>35</sup>. La *Vega*, como sabemos, va a aparecer póstuma dos años después de la muerte de Lope (Madrid, 1637): M.G. Profeti, "La Vega di Lope", en *Varia hispanica. Homenaje a A. Porqueras Mayo*, Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 443-453. Se puede opinar que las comedias no formaran parte del proyecto original del volumen; sin embargo yo creo que su inclusión fue motivada por la imposibilidad de publicar "libros de comedias" (en consecuencia de la prohibición de la Junta de Reformación: cfr. *infra*, nota 40). En 1632 Juan Pérez de Montalbán había tenido un éxito impresionante con una obra miscelánea de narración, verso y textos teatrales como el *Para todos* (cfr. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, pp. 71-95); se puede pensar que Lope intentó la misma operación.
- <sup>36</sup>. Integra la *Parte XXX* otra comedia de Calderón, *La dama duende*, que con *La vida es sueño* aparece en la *Primera parte* de Calderón; pero también en la casi contemporánea *Parte XXIX de Diferentes autores*, Valencia, 1636 (Profeti, *La collezione "Diferentes autores"*, pp.79-85). Fausta Antonucci se está dedicando a la edición de la pieza: su *Contribución al estudio de la historia textual de "La dama duende"*, en prensa, nos puede proporcionar informaciones útiles también para una evaluación de la versión zaragozana de *La vida es sueño*.

---

<sup>37</sup>. J. Varey, "The transmission of the text of *Casa con dos puertas*: a preliminary survey", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro, Homenaje a K. y R. Reichenberger*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 49-57.

<sup>38</sup>. *Ibid.*, p. 53.

<sup>39</sup>. "After the detailed examination of the variants has taken place (y es una lástima que el autor no nos proporcione ni una), it may be necessary to postulate the existence of an intermediary version... in which some deterioration of the text has taken place", *ibid*, p. 57.

<sup>40</sup>. Se recordará que la Junta de Reformatión, instituida por Felipe IV en 1621 para aconsejar medidas económicas adecuadas, en su reunión del 6 de marzo de 1625 propone que el Consejo de Castilla suspenda las *licencias* para la impresión de libros de comedias y novelas: J. Moll, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla", *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 97-103.

<sup>41</sup>. Repito aquí algunas de las argumentaciones que he propuesto en la introducción a L. de Vega, *La dama boba*, Marsilio, Venecia, 1996.

<sup>42</sup>. El reparto de los papeles se lee en el f. 3r del manuscrito: "Lisseo Cauallero\_\_\_\_ Ortiz / Turin lacayo \_\_\_\_ / Leandro cauallero\_\_\_\_ Almontes [borrado y sustituido con] Caruajal / Otavio viejo\_\_\_\_ Quiñones / Misseno su amigo\_\_\_\_ Viullanueba / Duardo\_\_\_\_ Guebara / Laurenzio \_\_\_\_ Benito / Feniso caualleros \_\_\_\_ Simon / Rufino maestro\_\_\_\_ Aguado / Nise dama\_\_\_\_ Jeronima / Finea su hermana \_\_\_\_ Maria / Çelia, criada \_\_\_\_ Ysabel / Clara criadas [sic]\_\_\_\_ Ana Maria / Pedro lacayo \_\_\_\_"

Ninguna nueva información puede deducirse de *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. de N.D. Shergold y J.E. Varey, Tamesis, Londres, 1985; tenemos por lo tanto que seguir acudiendo a las hipótesis de R. Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega Together with "La dama boba"*, Berkeley, 1918, p. 251: él pensaba que Liseo era Cristóbal Ortíz de Villazán; Finea sería María de Córdoba o María de Argüello; pero me parecen identificaciones poco certeras, ya que los actores formaban parte de compañías distintas. Las mismas dudas manifiesta García Soriano: J. García Soriano, *Prólogo* a la Nueva edición Académica de las *Obras* de Lope, Madrid, 1929, XI, p. XXXII. Para el estudio de los ms. de Lope es imprescindible la tesis doctoral de M. Presotto, que permite comparar los varios testimonios e identificar la praxis de redacción seguida por el Fénix.

<sup>43</sup>. D. Alonso, *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1950, pp. 447-510. Para las relaciones entre Lope y Góngora cfr. E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.

<sup>44</sup>. Lope aparece siempre sensible a operaciones de autopromoción editorial: cfr. M.G. Profeti, *Strategie redazionali ed editoriali del "Fénix de los Ingenios"*, en *Omaggio a Rinaldo Froldi*, en prensa.

<sup>45</sup>. Cfr. Profeti, "Le *Rimas*: prime tessere per la Bibliografia delle opere non drammatiche di Lope, *Quaderni di lingue e letteratura*, 16 (1991), pp. 183-209. Y en efecto el éxito fue vivaz, como prueban las muchas ediciones: véase la edición crítica de F. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla la Mancha, 1993-1994, 2 vols.

<sup>46</sup>. A propósito de estas comedias existe un problema bibliográfico, ya que el autógrafo de la *Dama boba* es del 24 de abril de 1613; y la primera edición conocida de las *Comedias* de Guillén de Castro es de Valencia, 1618: cfr. G. de Castro, *Los mal casados de Valencia*, ed. L. García Lorenzo, Castalia, Madrid, 1976, p.44. Se pueden sentar dos hipótesis: o Lope se refiere a comedias que circulaban manuscritas, o bien a las *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de...Valencia*, Valencia, 1608, o Barcelona, 1609, donde aparecen cuatro comedias de Guillén de Castro: M.G. Profeti, "I Poetas valencianos: due raccolte teatrali", en *Varia bibliographica, Homenaje a José Simón Díaz*, Reichenberger, Kassel, 1987, pp. 561-567.

<sup>47</sup>. J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Bosch, Barcelona, 1978, p. 100.

<sup>48</sup>. Naharro sí publica su *Propalladia* (en 1517) en Nápoles, pero a imitación de los italianos; en cambio los textos de Diego Sánchez de Badajoz, por ejemplo, los publica póstumos su sobrino; algunos de Lope de Rueda aparecen porque los imprime Timoneda; los valencianos se editan igualmente en fecha tardía: en 1609 la primera parte, en 1616 la segunda: M.G. Profeti, "I Poetas valencianos".

<sup>49</sup>. Las *Seis comedias de Lope* aparecen en 1603 en Madrid o Lisboa: M.G. Profeti, "Una collezione milanese di Lope de Vega", *Quaderni Ibero Americani*, 45-46 (1975), p. 119, nota 13. Según ha demostrado G. Zoller se trata de dos emisiones: el texto impreso probablemente a Lisboa se vuelve a proponer con preliminares "nuevos" en Madrid: A. Hurtado de Velarde, *Comedia de la libertad de Castilla por el Conde Fernán González*, ed. de G. Zoller, Verona 1986, pp. 9-11. Siempre en 1603 el misterioso Bernardo Grassa reúne e imprime doce comedias, que titula *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*: se trata de la que hoy conocemos como *Primera parte de las comedias de Lope*. Pero se tendrá que esperar hasta 1609 para la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega*; y la dudosa *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* es probablemente de 1612: M.G. Profeti, "Los textos literarios para el teatro: recensión bibliográfica y problemas ecdóticos", pp. 261-274.

<sup>50</sup>. *Prólogo al lector*, en *Primera parte*, A. Tavano, Zaragoza, 1603-1604, f. [3]v de los preliminares.

<sup>51</sup>. Sólo vuelve a aparecer en la tardía impresión de Zaragoza 1626, ya que la edición repite sin innovaciones la de 1603.

<sup>52</sup>. Moll, "Los editores de Lope", p. 220.

<sup>53</sup>. El propio Francisco de Ávila, durante el pleito con Lope, argumenta que las comedias se tienen que considerar del Fénix ya que "Las dichas comedias se han representando muchas veces en esta Corte con nombre y título del dicho Lope de Vega, además de que en el libro que compuso e imprimió del *Peregrino en su patria*, hace memoria de cómo compuso las dichas comedias entre otras": *apud* González Palencia, *Pleito entre Lope de Vega*, p. 19. El *Peregrino*, como pretendía su autor, llega así a ser una especie de *vademecum* por lo que se refiere a la autoría de las piezas.

<sup>54</sup>. L. de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avallé Arce, Castalia, Madrid, 1972, pp. 481-482.

---

<sup>55</sup>. Llamé a este propósito la atención sobre el hecho de que también Juan de la Cueva, al cual se debe el intento de imprimir directamente sus textos, reflexiona análogamente sobre la naturaleza de la comedia en el *Ejemplar poético*, que es de 1606 y 1609. Y después Lope prosigue su reivindicación en los prólogos a las varias *Partes*: T.E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Hispanófila-Castalia, Madrid, 1975.

<sup>56</sup>. Apud A. González Palencia, *Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias*, p. 18.

<sup>57</sup>. *Ibid.* pp. 25-26.

<sup>58</sup>. Profeti, *La collezione "Diferentes autores"*, pp. 186-187. En las citas que aparecen *infra* utilizaré el ejemplar de la Biblioteca Nacional R.13960.

<sup>59</sup>. Como se sabe, la secuencia se interrumpe por la prohibición de la Junta de Reformation; que afectaría mucho a Lope: éste reacciona inventando el género mixto ejemplificado por *Filomena y Circe*.

<sup>60</sup>. L. de Vega, *Novelle per Marzia Leonarda*, ed. de M. G. Profeti, trad. de P. Ambrosi, Marsilio, Venecia, 1991, pp. 210-111.

<sup>61</sup>. L. de Vega, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1968, 52.

<sup>62</sup>. *Novena parte*, A. Pérez, Madrid, 1617, f. q2+2r.

<sup>63</sup>. *Ibid.* f. q2+2v.

<sup>64</sup>. *Ibid* f. q2+1v. Cfr. también la carta de Lope al Duque de Sessa, de principios de Septiembre de 1617: Lope afirma que los impresores quieren reunir otra Parte, "y solicitan criados de V. Excelencia los libreros", por lo tanto es necesario "darnos prisa" en imprimir la parte que está reuniendo "que con eso pagaré yo más presto lo que tomé, aunque poco, en confianza de su graçia": C. A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, en *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española, BAE, Madrid, 1973, I, p. 198b.

<sup>65</sup>. Apud F. Asenjo Barbieri, *Ultimos amores de Lope de Vega Carpio*, J.M.Ducazal, Madrid, 1876, p. 61: carta sin fecha, ¿julio de 1617?

<sup>66</sup>. *El Hamete de Toledo* sería de 1608-12; o mejor de 1609-10; *El ausente en el lugar* sería de 1604-1612 (probablemente de 1606); *La niña de plata* de 1607-1612 (probablemente de 1610-12); *El animal de Hungría* de 1608-1612 (probablemente de 1611-12); *Del mal lo menos* de 1604-1609 (quizá de 1608); *Los ponces de Barcelona* de 1610-15 (quizá de 1610-12); *Los melindres de Belisa* de 1606-1608 (probablemente de 1608): cfr. G. Morley- C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, *passim*. De aquí derivan también las informaciones que utilizo *infra*.

<sup>67</sup>. Cfr. también Case, *Las dedicatorias*, p. 17: "En veintitrés ejemplos de las noventa y seis comedias de *Partes XIII-XX*, a lo menos veinte años separan la fecha probable de la composición y la de su publicación. Algunas comedias eran más viejas aún...". Sin embargo creo que se debe a un lugar común la

opinión que "Lope no retenía una copia de sus comedias y para recobrar los manuscritos contaba con las colecciones de sus viejos amigos", *ibidem*. Quizá esto se dio en la juventud de Lope, de ninguna manera en los años en que él se halla bien instalado en su casa de Madrid. Sabemos hoy, por ejemplo, que Lope conserva con mucho cuidado sus poemas, y los corrige acertadamente al momento de imprimirlos. De opinión contraria V. Dixon: en este mismo *Anuario* el estudioso recoge las afirmaciones que Lope reitera los prólogos y dedicatorias de las varias *Parte*, donde el Fénix repite una y otra vez la imposibilidad de corregir comedias de las cuales no guarda ni los originales ni las copias, y que después de los arreglos efectuados por las compañías puede recuperar solo completamente "desfiguradas". A mí en cambio me parece obvio que tantas declaraciones sirven sólo para promocionar la difusión de las *Partes*, y la fiabilidad de los textos allí recogidos; siento resonar en ellas la misma línea (y hasta el mismo léxico) del soneto "Versos de amor, conceptos esparcidos" que abre las *Rimas*.

<sup>68</sup>. Véase también casos como el de *Santiago el Verde*, o *Dómine Lucas*, señalados por Case, *Las dedicatorias*, pp. 16-17. Será útil también subrayar que cuando transcurre poco tiempo entre la redacción de una comedia y su publicación, el texto impreso no suele discrepar del manuscrito: y recuerdo el caso del *Castigo sin venganza*. Lo cual nos confirma la praxis de una relectura por parte de Lope de textos "viejos" a la hora de imprimirlos.

<sup>69</sup>. Reúne informaciones sobre la actriz y su compañía A. Zamora Vicente en su ed. de la comedia, Espasa Calpe, Madrid, 1990, pp. 28-29. Cfr. además D. McGrady, "Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega", *Hispanic Review*, 40 (1972), pp. 428-441; D. McGrady, "Explicación de un soneto de Góngora ("Sabe el cielo, Valdés..."). Más datos sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos", en *Homenaje a don Agapito Rey*, Bloomington, 1980, pp. 275-288.

<sup>70</sup>. *Apud* Asenjo Barbieri, *Ultimos amores de Lope de Vega Carpio*, p. 61.

<sup>71</sup>. García Soriano, *Prólogo*, cit., p. XXXV.

<sup>72</sup>. *Ibid.* las cursivas son del autor.

<sup>73</sup>. Se trata de un trabajo sumamente interesante que ha efectuado Gaia Gervino en una tesis que va a defender en la Universidad de Florencia.

<sup>74</sup>. C. Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, 1615, f. 237; *apud* García Soriano, *Prólogo*, p. XXXII. Recuerdo que Lope en 1620, es decir sólo tres años después del supuesto préstamo de la copia Arellano, usa palabras de menosprecio muy fuertes contra los dos hermanos en la dedicatoria de la *Arcadia*: cfr. la *Parte XIII*.

<sup>75</sup>. García Soriano, *Prólogo*, p. XXXV. Un menosprecio análogo se vislumbra a través del resumen efectuado por Morley y Bruerton de la historia crítica de la *Niña de plata: Cronología de las comedias de Lope de Vega*, p. 367.

<sup>76</sup>. García Soriano, *Prólogo*, p. XXXV. Las variantes se pueden ver en Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega Together with "La dama boba"*, pp.129-140.

<sup>77</sup>. Un último muestrario: al inicio de la segunda jornada la *Parte* omite los vv. 1099-1122, dedicados a una nueva definición del amor; ahora también se puede razonablemente pensar que se trata no de un corte

---

debido a una *défaillance* de la memoria, sino a la voluntaria supresión de un fragmento considerado demasiado largo y reiterado.

<sup>78</sup>. Sea "Deja la avellanica, moro / que yo me las varearé", sea "Amor loco, amor loco / yo por vos y vos por otro" aparecen en M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 530-531 y 93; como recoge la ed. de R. Navarro de *La dama boba* y *La moza de cántaro*, Planeta, Madrid, 1989, p. 92.

<sup>79</sup>. Cfr. la omisión en la *Parte* de los vv. 1309-25, o 1600-39 (con los vv. 1618-19 particularmente vulgares y bajos)

<sup>80</sup>. v. 555: os *Ms.*, los *Parte*; 568: fuego *Ms.*, luego *Parte*.

<sup>81</sup>. Cfr. F. Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, ed. M. G. Profeti, Taurus, Madrid, 1984, pp. 49-57.

<sup>82</sup>. Inaceptable también a la vista de otras argumentaciones. El caso es que Lope muestra tener en gran consideración un soneto insertado en *Dama boba*, "La calidad elementar resiste"; según Dámaso Alonso este soneto llega a constituir una verdadera obsesión del Fénix (Alonso, *Poesía española*). Con tanto cuidado él lo conservaría, que tres años después de la impresión en la *Parte IX* lo volverá a presentar en la *Filomena* (1621) y después de nuevo con un extenso autocomentario en prosa en *La Circe* (Madrid, 1624). *La Circe* y *La Filomena* pueden verse en L. de Vega, *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1983. En la *Filomena* el texto presenta una variante en el v. 8: "querubín" en lugar de "serafín"; lectura que queda en la *Circe*; en la cit. ed. Blecua de las *Obras poéticas* se halla en la p. 913. Para el autocomentario cfr. M.G. Profeti, "Imitatio / Admiratio: l'autocommento in Lope", en *L'autocommento*, Atti del XVIII Convegno Interuniversitario, Bressanone, 1990, pp. 43-52.

<sup>83</sup>. Schevill, *The dramatic*, pp. 251-252.