

eds.
Luigi Giuliani
Victoria Pineda



■ La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)



STUDIE SAGGI

ISSN 2704-6478 (PRINT) - ISSN 2704-5919 (ONLINE)

– 218 –

La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)

eds.
Luigi Giuliani
Victoria Pineda

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2021

La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII) / Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds.). – Firenze University Press, 2021.
(Studi e saggi ; 218)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855182249>

ISSN 2704-6478 (print)

ISSN 2704-5919 (online)

ISBN 978-88-5518-223-2 (print)

ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF)

ISBN 978-88-5518-225-6 (ePUB)

ISBN 978-88-5518-226-3 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Il presente volume è stato pubblicato nel gennaio 2021 con un contributo del Dipartimento di Lettere - Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Perugia su fondi del progetto PRIN 2015 – Prot. 201582MPPM – Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

📖 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Índice

La ecdótica de los textos teatrales del Siglo de Oro entre la praxis y la teoría <i>Luigi Giuliani, Victoria Pineda</i>	7
Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega <i>Daniel Fernández Rodríguez</i>	15
Textos y diálogos en diálogo: <i>Barlaán y Josafat</i> , de Lope <i>Daniele Crivellari</i>	41
Extravagancias textuales de una suelta de <i>La fingida Arcadia</i> , comedia de tres ingenios <i>Marcella Trambaioli</i>	63
El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales <i>Alejandro García-Reidy</i>	87
La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico <i>Debora Vaccari</i>	113
Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare <i>Jesús Tronch</i>	147

INTRODUCCIÓN

La ecdótica de los textos teatrales del Siglo de Oro entre la praxis y la teoría

Luigi Giuliani, Victoria Pineda

Si hay algo que ha marcado el mundo de la filología hispánica de los últimos cuarenta años ha sido sin duda la reanudación de los hilos de una praxis editorial venerable que arrancaba en el siglo XIX y giraba alrededor de la monumental Biblioteca de Autores Españoles, un quehacer algo alejado de las inquietudes metodológicas generadas en Europa por la aparición del método de Lachmann, que proporcionó a generaciones de lectores y estudiosos las ediciones de referencia de la literatura clásica nacional. Esos hilos, quebrados a mediados del xx por la tragedia y aislamiento que supusieron la Guerra Civil y la dictadura, se reanudaron en un contexto social y cultural deseoso de apertura. Con la llegada de la democracia, en el mundo académico —hasta entonces sustancialmente anclado a los paradigmas críticos de la estilística— se abrió camino un nuevo interés por la materialidad de los textos y, con la paulatina asimilación de planteamientos y metodologías de otras tradiciones filológicas nacionales, se llegó en relativamente poco tiempo a construir una tradición autóctona de estudios textuales que dio lugar a un enorme esfuerzo editorial de depuración editorial del canon literario de la literatura española.

Esa renovada atención hacia la crítica textual, anticipada en el campo del medievalismo hispánico por los trabajos de Germán Orduna (quien se forjó en los años sesenta al calor del Romanisches Seminar dirigido por Hugo Friedrich en

Luigi Giuliani, University of Perugia, Italy, luigi.giuliani@unipg.it, 0000-0002-0204-7203
Victoria Pineda, University of Extremadura, Spain, mvpineda@unex.es

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Giuliani, Victoria Pineda, *La ecdótica de los textos teatrales del Siglo de Oro entre la praxis y la teoría*, pp. 7-14, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.01, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

la Universidad de Friburgo y ejerció su magisterio en Argentina)¹, se concretó en la labor de Alberto Blecua, quien con sus ediciones críticas (ejemplar su *Libro de buen amor*) y su fundamental *Manual de crítica textual* (1983) sistematizaba y presentaba por primera vez de manera orgánica el método de Lachmann para el público español. Al lado del neolachmannianismo de Blecua —arraigado en su profundo conocimiento de los avatares de la transmisión manuscrita— fue importantísimo el camino emprendido por Francisco Rico, quien se acercó ya entrados los años noventa a los planteamientos de la *Bibliography* anglosajona (constituyó un hito su seminario de 1998 en la Fundación Duques de Soria, cuyas contribuciones se recogieron en el volumen *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, 2000, coordinado por él), y fundó el Centro para la Edición de Clásicos Españoles, donde, bajo su dirección y en asociación primero con la editorial Crítica de Barcelona y posteriormente con la Real Academia, numerosos especialistas realizaron ediciones críticas de los textos fundamentales del canon español. El trabajo y el magisterio de Blecua y Rico —sus despachos, uno al lado del otro en el Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona— han contribuido a formar decenas de especialistas —jóvenes y ya no tan jóvenes— y a sentar las bases de una escuela filológica por fin dialogante con otras tradiciones europeas y capaz de colocar la crítica textual en primer plano tanto en los debates académicos como en las páginas de los suplementos culturales de los periódicos.

A partir de los años noventa se fueron multiplicando los encuentros científicos, los proyectos y las publicaciones en el ámbito de los estudios textuales. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, recordaremos el volumen *Crítica textual y anotación filológica*, coordinado por Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (1991), la serie de los *Diccionarios filológicos* publicada por Castalia, que presenta la transmisión textual de la literatura española de la Edad Media al siglo XVIII (Alvar y Lucía Megías, 2002; Jauralde, Gavela y Rojo, 2009 y 2010), la actividad del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) y el Instituto de Historia del Libro y la Lectura (IHLL), dirigidos en la Universidad de Salamanca por Pedro Cátedra, el magisterio que ejerció en el campo de la bibliografía Víctor Infantes desde la Universidad Complutense y, por lo que se refiere a la edición de escritores de los siglos XIX y XX, la reciente implantación de la crítica genética de derivación francesa y de la *filologia d'autore* italiana, que ha producido la aparición de ediciones, dossiers genéticos, manuales y *readers* (Pastor Platero, 2008; Veny-Mesquida, 2015).

Ahora bien, uno de los principales objetos de interés y a la vez crisol de la teoría y la praxis filológica de las últimas décadas ha sido sin duda el teatro del Siglo de Oro. En una conferencia de 1975 en la Universidad de Toronto, Arnold Reichenberger trazó una breve historia de la edición de las comedias del Siglo de Oro, publicada al año siguiente en *Editing Renaissance Dramatic Texts: English, Italian and Spanish* al cuidado de Anne Lancashire (1976). El panora-

¹ Parte importante de su producción crítica puede leerse hoy en Orduna (2005).

ma dibujado por el estudioso alemán arrancaba de las ediciones de los siglos XVII y XVIII (la circulación manuscrita, las series de las *partes de comedias* y de las *sueltas*, las ediciones de Vicente García de la Huerta), para luego ilustrar la labor de Juan Jorge Keil, Eugenio Ochoa, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel de Rivadeneyra, Marcelino Menéndez Pelayo y Emilio Cotarelo, hasta llegar a las ediciones del *Teatro antiguo español* de Ramón Menéndez Pidal, una praxis ecdótica guiada por la intuición y el *bon goût* de editores de gran sensibilidad, aunque carentes de marcos teóricos y metodológicos comparables a los que se estaban estableciendo en otros ámbitos europeos. En opinión de Reichenberger, el trabajo editorial sobre las comedias en el siglo XIX y la primera mitad del XX respondía sobre todo a la necesidad de dar salida al mayor número posible de obras del enorme legado textual del teatro áureo, en detrimento del rigor editorial y sin que la praxis de la época se acompañara de explícitas reflexiones de orden teórico y metodológico. La paulatina elaboración de trabajos bibliográficos que permitieran una *recensio* fiable, la progresiva aparición —sobre todo en el ámbito anglosajón— de las primeras ediciones que podían definirse como críticas o cuando menos como rigurosas desde un punto de vista científico, habían marcado las décadas más próximas al estudio de Reichenberger, quien, al recordar que hasta ese momento «no critical edition of the total work of any playwright has been attempted», saludaba con favor y esperanza la aparición de las *partes de comedias* de Calderón en edición facsímil por Cruickshank y Varey: «this edition means a most significant new beginning of serious textual criticism, not only for Calderón, but for all dramatists» (Reichenberger, 1985: 19).

Sus palabras fueron, en cierto sentido, proféticas. Por un lado, se hizo cada vez más evidente la urgencia de una reflexión metodológica. En 1985 el volumen *Editing the «Comedia»* coordinado por Casa y McGaha (que reprodujo como primer capítulo el texto de la conferencia de Reichenberger), intentó por primera vez presentar el estado del arte sobre la cuestión y a la vez reunir y sistematizar las indicaciones derivadas de la praxis ecdótica de aquellos años sobre la edición de textos con versiones múltiples, de las acotaciones, sobre las diferencias entre la transmisión manuscrita e impresa, y los problemas derivados de la naturaleza polimétrica de la comedia. Y si en los años siguientes fueron apareciendo propuestas metodológicas basadas en perspectivas no lachmannianas (Kirby, 1986, Ruano de la Haza, 1991, Hermenegildo, 1995), una nueva fase de la ecdótica de los textos teatrales se inauguró en los años noventa con el proyecto del grupo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por Alberto Blecuá. Para llevar a cabo la edición crítica de las obras dramáticas de Lope de Vega, el grupo, que concilia planteamientos neolachmannianos y herramientas propias de la bibliografía material, no solo ha tenido que fijar los criterios editoriales (modernización de las grafías, disposición en la página, aparato crítico, aparato de variantes lingüísticas, lista de erratas tipográficas, etc.) sino que, al medirse con la compleja ontología del texto dramático, ha elaborado propuestas prácticas y teóricas que tienen en cuenta la relación entre el texto y la representación, la articulación interna entre texto dialogado y didascalias, la intervención de distintos agentes en la creación, transmisión y recepción (dra-

matargos, actores, impresores, lectores), el doble canal de la circulación de los textos (manuscrito e impreso), etc.

La intensificación de la actividad editorial alrededor de los textos teatrales se concretó en la aparición de grupos de investigación que tuvieron como objeto la obra dramática de Calderón, Tirso, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla y el teatro breve del siglo de Oro², acompañada por un trabajo incesante de puesta al día bibliográfica de los impresos teatrales (desde los trabajos pioneros de María Grazia Profeti sobre las *partes de comedias* a las investigaciones sobre *sueltas* de Germán Vega García-Luengos), catálogo y estudios sobre la transmisión manuscrita³ y la creación de bases de datos de suma utilidad para los investigadores⁴.

La conciencia de la complejidad del texto dramático ha guiado la programación de las ediciones XIV, XV y XVI de los *Talleres Internacionales de Estudios Textuales* celebradas en la Università degli Studi di Perugia. Los *Talleres*, fun-

² Los distintos grupos de investigación que, con la coordinación de Joan Oleza, confluyeron en el proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e Instrumentos de Investigación», financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad a través de los programas Consolider CSD2009-00033 (2010-2015) y la Red Consolider (FFI2015-71441-REDC) (2016-2017) son: ARTELOPE (Universitat de València, IP Joan Oleza Simó), ARTE NUEVO (Universidad Castilla-La Mancha, IP Felipe Pedraza), CALDERÓN (Universidad de Santiago de Compostela, IP Luis Iglesias Feijoo), DICAT (Universitat de València, IP Teresa Ferrer Valls), ENTREMESSES (CSIC, IP Luciano García Lorenzo), GLESOC (Universidad Complutense de Madrid, IP José María Díez Borque), GRISO (Universidad de Navarra, IP Ignacio Arellano Ayuso), LÉXICO Y VOCABULARIO DE LA PRÁCTICA ESCÉNICA DE LOS SIGLOS DE ORO (Universitat de València, IP Evangelina Rodríguez Cuadros), PROLOPE (Universitat Autònoma de Barcelona, IP Alberto Blecua Perdices y Guillermo Serés), PROTEO (Universidad de Burgos, IP María Luisa Lobato), ROJAS ZORRILLA I (Universidad de Castilla-La Mancha, IP Rafael González Cañal), ROJAS ZORRILLA II (Universidad de Valladolid, IP Germán Vega García-Luengos), MORETIANOS (Universidad de Valladolid, IP María Luisa Lobato). Deben recordarse además los trabajos de edición del teatro de Cervantes (dir. Luis Gómez Canseco), Juan Pérez de Montalbán (dir. Claudia Demattè), Luis Vélez de Guevara (George Peale) o Antonio de Solís (comenzados por Frédéric Serralta).

³ Es forzoso recordar el catálogo de la bibliografía de Montalbán y de la colección de *Partes de diferentes autores* publicados por Profeti (1976 y 1988), así como los trabajos de Germán Vega acerca de las *sueltas*. Fundamental es el catálogo y los estudios de Stefano Arata (1989) sobre el fondo manuscrito del Conde de Gondomar (para un cuadro de la cuestión véase Giuliani 2020). Para los *papeles de actor* el catálogo de referencia es el de Vaccari (2006). Para Lope, tras el hito de la publicación del catálogo de sus autógrafos (Presotto, 2000), vale la pena destacar por lo menos el estudio de Crivellari (2013) y el *Seminario Internacional Lope de Vega a través de sus autógrafos*, Università di Bologna, 12-13 de diciembre de 2019 gracias al proyecto THEATHEOR, coordinado por Sònia Boadas, que tiene previsto publicar actas; para Calderón, recordaremos Kroll (2017). Hay que recordar, además, el congreso internacional sobre *Los manuscritos teatrales de la comedia española* que se celebró en Parma en 2013 (Rodríguez Cáceres, Marcello y Pedraza Jiménez 2014).

⁴ Recordaremos aquí *Manos teatrales*, iniciado por Margaret Greer y actualmente dirigido por Alejandro García-Reidy, el DICAT (Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT) dirigido por Teresa Ferrer Valls), la base de datos ARTELOPE, dirigido por Joan Oleza (todos ahora han confluído en la plataforma ASODAT de la Universitat de València), y la base de datos CALDERÓN DIGITAL, dirigida por Fausta Antonucci.

dados y dirigidos desde 2004 por quienes firmamos estas líneas, siempre han querido ser un lugar de encuentro interdisciplinar que superara las tradicionales divisiones entre las distintas filologías para ocuparse de teorías, metodologías y prácticas ecdóticas aplicadas a textos de distintas épocas, géneros y autores, escritos en distintos idiomas, compuestos y transmitidos a través de diferentes canales, desde la copia manuscrita a la imprenta manual, a la litografía, hasta las actuales tecnologías digitales.

Las últimas tres ediciones de los *Talleres*, realizadas gracias a la financiación del PRIN 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», se han centrado en tres aspectos importantes de la ecdótica de los textos teatrales: en el XIV *Taller* (2017), cuyas actas se han recogido parcialmente en Giuliani y Pineda (2018) se ha analizado la espinosa cuestión de la edición de las acotaciones; el XV *Taller* (2018), cuyas contribuciones se publican en el presente volumen, presentó una serie de *case studies* en torno a problemas no excesivamente atendidos relativos a la edición del texto dialogado, que podrían considerarse casos paradigmáticos para la comprensión de ciertos problemas editoriales; y el XVI *Taller* (2019), cuyas actas han sido recientemente publicadas (Giuliani y Pineda, 2020), ha estado dedicado al problema de la puntuación.

Al diálogo teatral en los textos del Siglo de Oro, pues, tanto en su fase de creación por parte del dramaturgo, como en las modificaciones que sufrió por su paso por las tablas, en el Siglo de Oro como en las puestas en escenas actuales, y a las implicaciones que todo ello conlleva para el crítico textual, están dedicadas las aportaciones del presente volumen, todas sometidas a *peer review*.

En la primera de ellas, «Edición crítica y problemas de autoría: versificación, métrica y ortología en Lope de Vega», Daniel Fernández Rodríguez aborda cuestiones relacionadas con la naturaleza polimétrica de la comedia española. Los estudios sobre versificación han presentado en las últimas décadas dos vertientes importantes: la primera —en la estela de Morley y Bruerton, 1968— es la posibilidad de fijar la cronología de las obras de un autor a partir del estudio del tipo y de la frecuencia de las estrofas usadas por él; la segunda es el análisis de la métrica en relación con la estructura dramática de cada pieza (cuestión resumida por Antonucci, 2010). Al mismo tiempo, el estudio del *usus scribendi* de un ingenio es una herramienta fundamental para el establecimiento del cómputo silábico de sus versos, y es importante conocer su ortología en los casos en que la lengua de la época oscilaba. Ambos aspectos del texto dialogado pueden contribuir a confirmar o desacreditar la autoría de una obra, pero para ese fin ambos criterios son fiables en la medida en que lo es el trabajo del crítico que fija el texto. El artículo presenta varios ejemplos de ello.

Los dos artículos siguientes se ocupan de las oscilaciones de textos que han sido reelaborados o refundidos por dramaturgos o por *autores de comedias*. Daniele Crivellari estudia el caso de *Barlaán y Josafat*, una comedia de Lope de Vega transmitida por un hológrafo fechado en 1611, y tres testimonios más —dos impresos y un manuscrito— que nos han transmitido una versión distinta de la pieza. El análisis del comportamiento del mismo Lope en el hológrafo al copiar

y corregir su propia escritura y el examen de las variantes en los otros testimonios de las que a todas luces son fruto de la intervención de los actores de una compañía, nos ofrece no solo consideraciones sobre la transmisión del texto, sino también casos paradigmáticos que pueden guiar al editor a la hora de fijar el texto crítico de una comedia.

Más complicado parece el caso presentado por Marcella Trambaioli en su artículo «Extravagancias textuales de una suelta de *La fingida Arcadia*, comedia de tres ingenios». Se trata de una comedia transmitida por *partes y sueltas* a partir de 1666 y atribuida a Moreto, aunque al parecer fue compuesta en colaboración por tres dramaturgos sobre cuyos nombres la crítica no se pone de acuerdo. Lo peculiar de este caso es la existencia de otra suelta sin fechar que contiene un texto reelaborado —probablemente por Antonio Coello— a partir no de la tradición impresa, sino de una versión que tuvo que usarse para una representación probablemente de ámbito cortesano. El caso puede ser paradigmático en la medida en que ofrece a los críticos textuales pautas para trazar lecciones buenas dentro de textos refundidos y reelaborados.

A una de las figuras clave del proceso de transmisión del texto teatral en el Siglo de Oro, el copista que trabajaba con las compañías, está dedicado el artículo de Alejandro García-Reidy, «El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales». La identificación y el estudio de varias decenas de manuscritos copiados por Rojas y en que se detectan tanto correcciones *ope ingenii* como intervenciones con finalidad estética, permite apreciar el papel activo e incluso creativo que tuvo la figura del copista en la transmisión del legado textual del teatro áureo, introduciendo lecciones que en algunos casos han llegado inadvertidas hasta las ediciones modernas.

Desde los años ochenta, la labor de edición crítica de los textos teatrales del Siglo de Oro ha ido en paralelo al redescubrimiento de ese teatro para los escenarios contemporáneos. Con la fundación en 1986 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Alfonso Marsillach, no solo se ha asistido a la intensificación de la frecuencia de los montajes de obras y autores canónicos (esencialmente: la tríada Lope, Tirso, Calderón), sino que también se ha ampliado el repertorio de las obras en cartelera y han aparecido nuevas compañías especializadas en el teatro áureo. Al dar nueva vida escénica a una tradición teatral gloriosa pero que se percibía como algo embalsamada e inadecuada a las inquietudes culturales de la España contemporánea, también se han sentado las bases para una reflexión —entre la teoría y la práctica— sobre la relación entre la reconstrucción filológica del texto literario y las características del texto espectacular, tanto entre académicos como en el mundo de la farándula. Para los montajes era necesario contar con unos textos dialogados que respondieran a las exigencias de los directores y el horizonte de expectativas del público. Las modificaciones de los diálogos para su representación en la actualidad el objeto del artículo de Debora Vaccari, «La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico», que analiza el *modus operandi* de los versionadores de algunos montajes señeros de la trayectoria de la CNTC.

En la estela de la aproximación comparatista que siempre ha informado los programas de los *Talleres Internacionales de Estudios Textuales*, cierra el volumen una mirada sobre la praxis de los editores del teatro inglés del periodo isabelino y jacobeo. Se encarga de ello Jesús Tronch en su artículo «Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare». La comparación resulta extremadamente productiva a la vista de los paralelismos entre el teatro español y el inglés de la época (paralelismos que han sido estudiado con creciente interés por la crítica en las últimas décadas), y por ser la *Bibliography* anglosajona —como se ha dicho anteriormente— uno de los puntos de referencia del renacimiento actual de los estudios textuales hispánicos.

Los avances que en los últimos años —ya decenios— se han producido en el campo de la crítica textual han encontrado un fundamental vehículo de transmisión en los muchos congresos, encuentros y reuniones que han favorecido la confluencia y la aproximación entre teoría, metodología y práctica. Los trabajos recogidos en este volumen aspiran a contribuir al diálogo científico y a mantener viva la conversación.

Bibliografía

- Alvar C., Lucía Megías J. M. (coords.) (2002), *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Castalia, Madrid.
- Antonucci F. (2010), *La segmentación métrica, estado actual de la cuestión*, «Teatro de palabras», 4: 77-97.
- Arata S. (1989), *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa.
- Arata S. (1996), *Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)*, «Anuario Lope de Vega», 2: 7-24.
- Arellano I., Cañedo J. (eds.) (1991), *Crítica textual y anotación filológica*, Castalia, Madrid.
- Blecua A. (1983), *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid.
- Casa F. P., McGaha M. D. (eds.) (1985), *Editing The «Comedia»*, «Michigan Romance Studies», 5.
- Crivellari D. (2013), *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel.
- Giuliani L. (2020), *La biblioteca de Gondomar y la ilusoria búsqueda del eslabón perdido*, «Anuario Lope de Vega», 26: 1-10.
- Giuliani L., Pineda V. (eds.) (2018), «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), *Biblioteca di Rassegna Iberistica* 10, Edizioni Ca' Foscari, Venecia. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-305-2/>
- Giuliani L., Pineda V. (eds.) (2020), *La puntuación de los textos teatrales (siglos XVI-XVIII)*, Pisa University Press, Pisa.
- Hermenegildo A. (1995), *Texto literario /vs./ texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español*, en *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez: 109-118.*

- Hernando Morata I. (2015), *Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón*, «Criticón», 124: 185-202.
- Jauralde Pou P. (dir.), Gavela García D., Rojo Alique P. C. (coords.) (2009), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVI)*, Castalia, Madrid.
- Jauralde Pou P. (dir.), Gavela García D., Rojo Alique P. C. (coords.) (2010), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, Castalia, Madrid.
- Kirby C. B. (1986), *La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación*, «Íncipit», 6: 71-98.
- Kroll S. (2017), *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, Peter Lang, Nueva York.
- Lancashire A. (ed.) (1976), *Editing Renaissance Dramatic Texts: English, Italian and Spanish*, Garland Publishing, Nueva York.
- Morley S. G., Bruerton C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, M. R. Cartés (trad.), Gredos, Madrid.
- Orduna G. (2005), *Fundamentos de crítica textual*, Arco/Libros, Madrid.
- Pastor Platero E. (ed.) (2008), *Genética textual*, Arco/Libros, Madrid.
- Presotto M. (2000), *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel.
- Profeti M. G. (1976), *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona.
- Profeti M. G. (1988), *La collezione "Diferentes autores"*, Edition Reichenberger, Kassel.
- Reichenberger, K. (1985), «Editing Spanish Comedias of the XVIIth Century: History and Present-Day Practice», en Casa F. P., McGaha M. D. (eds.), *Editing the «Comedia»*, «Michigan Romance Studies», 5: 1-23.
- Reichenberger K. (1991), *Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes*, en Arellano I., Cañedo J. (eds.), *Crítica textual y anotación filológica*, Castalia, Madrid: 417-429.
- Rico F. (dir.) (2000), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, al cuidado de Andrés P., Garza S., Universidad de Valladolid-Centro para la edición de los Clásicos Españoles, Valladolid.
- Rodríguez Cáceres, M., Marcello E., Pedraza Jiménez F. B. (2014) (eds.), *La comedia española en sus manuscritos*, Coloquio internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014.
- Ruano de la Haza J. (1991), «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en Arellano I., Cañedo J. (eds.), *Crítica textual y anotación filológica*, Castalia, Madrid: 493-517.
- Vaccari D. (2006), *I Papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Alinea Editrice, Florencia.
- Veny-Mesquida J. R. (2015), *Criticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor*, Aula Màrius Torres-Pagès Editors, Llérida.

Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega¹

Daniel Fernández Rodríguez

Il y a donc quelque chose, et même beaucoup à faire en ce sens. Que M. Morley, qui connaît mieux que personne ces questions de versification, continue donc et dirige ses élèves de ce côté! Il faudrait arriver à cataloguer les habitudes, les préférences, les manies des poètes du XVI^e et du XVII^e siècle, non seulement pour identifier leurs œuvres, mais aussi pour les mieux connaître eux-mêmes (Georges Cirot).

En estas páginas quisiera llamar la atención sobre algunos problemas que el filólogo afronta o, en mi opinión, debería afrontar a la hora tanto de estudiar como de editar críticamente una obra, sobre todo si se trata de una comedia atribuida, con más o menos garantías, al Fénix de los Ingenios, que es como a los lopistas nos gusta llamar —de manera algo pomposa, para qué negarlo— al

¹ Este trabajo ha contado con la ayuda de una beca posdoctoral Juan de la Cierva (FJCI-2016-29846), concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, así como con el apoyo de los proyectos de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad mediante fondos FEDER, y «EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos» (FFI 2016-80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i.

Daniel Fernández Rodríguez, University of València, Spain, daniel.fernandez.tejerina@gmail.com, 0000-0001-7459-6167

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Daniel Fernández Rodríguez, *Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega*, pp. 15-40, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.02, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

bueno de Lope². A tal fin, quisiera examinar algunos de los métodos tradicionalmente utilizados por la crítica al enfrentarse a piezas con problemas de atribución. Justamente ahora que la estilometría y las humanidades digitales están revitalizando y revolucionando los estudios de autoría, tal empeño me parece particularmente necesario, puesto que los nuevos métodos, lejos de desbancar a los viejos, deberían entablar un fructífero diálogo con ellos³, según sostiene siempre Germán Vega, el mayor especialista en estilometría aplicada al teatro áureo. Para ello, es necesario no obstante vencer primero ciertas inercias críticas y plantearse los retos que nos depara el uso de estas herramientas ya clásicas; bueno será entonces reflexionar detenidamente al respecto. El estudio que propongo en las páginas que siguen se organizará en tres apartados: la versificación estrófica (1), la ortología (2) y, finalmente, el cómputo silábico (3). Los ejemplos que aportaré pertenecerán en su mayor parte a obras de autoría discutida y editadas recientemente a nombre de Lope.

1. La versificación estrófica

Hoy en día, las ediciones de comedias áureas suelen acompañar el texto crítico de una detallada sinopsis de la versificación. Se trata, qué duda cabe, de documentos valiosísimos, puesto que permiten captar de un vistazo la compleja urdimbre estrófica de una comedia. No es menos cierto, sin embargo, que dichas sinopsis a menudo se convierten en la excusa perfecta para que los editores no vayamos más allá en lo que atañe al uso y al sentido de estos metros o a su imbricación con los cambios espaciales y temporales de la acción dramática⁴. En ocasiones, esta desatención llega incluso a extenderse al examen de la versificación estrófica en sí misma, carencia que en las comedias de autoría dudosa resulta particularmente dañina.

El estudio de la versificación presenta varias ventajas frente a otras herramientas como el recuento silábico o la ortología, pues aquella resiste mejor los embates de la manipulación textual, según ya advirtiera Morley (1937: 284): «The need for an absolutely authentic text is not so great here as in the field of scansion». En efecto, en este ámbito no es tan absolutamente crucial disponer de manuscritos autógrafos, sino que «lo que cuenta es el patrón general estrófico, el cual no resulta modificado por alteraciones menores» (Portuondo, 1980: 17). Por lo demás, otra ventaja del estudio de la versificación consiste en «la posibilidad de determinar no sólo la autenticidad de una comedia, sino también la

² Para una puesta al día y un examen atento de los variopintos avatares textuales inherentes a la accidentada transmisión del teatro áureo, a los que aquí aludiré solo de pasada, remito al admirable estudio de *El soldado amante* al cuidado de Gonzalo Pontón (2018: 421-473).

³ Dos ejemplos preciosos de dicha colaboración nos los brindan sendos hallazgos de García-Reidy (2013 y 2019).

⁴ Al respecto, véanse las sabias observaciones de Daniele Crivellari (2018: 167). Como ejemplo práctico y sucinto de lo mucho que puede hacerse, citaré solo a Antonucci (2007).

fecha aproximada de su composición» (Portuondo, 1980: 17), algo muy difícil de lograr con los demás métodos que estudiaremos aquí.

Todo esto es bien sabido gracias en gran medida al monumental estudio de Morley y Bruerton (1968). Claro está que constituye una obra de referencia para cualquier lopista, tal vez incluso la más citada por los especialistas. Con todo, diría que acaso no le estemos sacando el suficiente partido: entre los innumerables porcentajes y estadísticas rastreados por ambos investigadores, encontramos una serie de datos que convendría rescatar y emplear para determinar así la salud de un determinado texto atribuido a Lope o para calibrar la fiabilidad de una autoría dudosa, pero que, sin embargo, parecen haber pasado de puntillas ante nuestros ojos.

Fijémonos, para empezar, en una de las estrofas de más alta alcurnia en el Siglo de Oro: el romance. Pese a tratarse de un metro tan común, su estudio aún depara gratas sorpresas a poco que acudamos a los numerosos datos reunidos en ese precioso tesoro que es la *Cronología* de Morley y Bruerton. Entre los múltiples ejemplos que podrían aducirse, vale la pena airear en primer lugar una sola cifra: a juzgar por los datos reunidos por Morley y Bruerton (1968: 117-125), en toda la producción dramática de Lope no habría ninguna obra que rebase los catorce pasajes en romance. Sin duda, puede que exista alguna excepción que confirme la regla, por ejemplo *La limpieza no manchada* (pieza con no pocas particularidades métricas, según iremos viendo), cuya cantidad total de romances podría oscilar entre los catorce y los dieciocho, a pesar de que Morley y Bruerton (1968: 95) apuesten por la primera cifra⁵. Sea como fuere, a tenor de la importancia creciente que el romance asumirá en el teatro del Siglo de Oro, el dato cobra una relevancia excepcional, aun cuando no suela tenerse muy en cuenta. Es una cifra rotunda, que en cuestiones de atribución convendría recordar para, de un solo vistazo, lanzar una sombra de sospecha sobre todo aquel testimonio que la sobrepasara, dado que, en caso de verificarse la autoría de Lope por otros medios, tal cantidad de romances indicaría a buen seguro un cierto nivel de corrupción textual.

Siñ apearnos de esta estrofa, repararemos también en las denominadas «tiradas unidas en romance», es decir, grupos de dos o más romances consecutivos —sin mediación alguna de ninguna otra forma métrica— cuya asonancia es distinta. Morley y Bruerton (1968: 130-133) dedican un breve apartado a las tiradas unidas en romance, que únicamente localizan en catorce comedias de

⁵ Así se colige de la minuciosa sinopsis métrica de *La limpieza no manchada* preparada por Fernando Plata, que pude consultar gracias a la gentileza de su autor, antes de que se publicara su edición en la *Parte XIX* auspiciada por PROLOPE. La cifra exacta de romances de *La limpieza no manchada* es difícil de calcular, entre otras razones porque, a finales del primer acto y principios del segundo, varios de ellos —con la misma rima— se encuentran brevemente interrumpidos por canciones de apenas dos, cuatro y siete versos, conque podrían considerarse como un único romance con intermedios líricos (además, el romance con el que se remata la obra está formado por solo cuatro versos, de modo que podría asimismo entenderse como una copla asonantada).

Lope⁶. Así pues, constituyen un fenómeno más bien esporádico en su obra. Por otra parte, ninguna de las catorce piezas aludidas contiene más de un grupo de tiradas unidas en romance⁷. No escapa a esta regla *La limpieza no manchada*, aunque según Morley y Bruerton contendría dos de estas uniones en el tercer acto: lo cierto sin embargo es que solo los pasajes en romance situados entre los versos 2117-2156 (rima *e-a*) y 2157-2168 (rima *i-o*) forman una agrupación sin solución de continuidad⁸. Además, si acudimos a los textos de las catorce piezas listadas por los ilustres lopistas, comprobamos que todas estas uniones están formadas por dos romances, salvo en el caso de *La divina vencedora* y *La firmeza en la desdicha*, en las que son tres los romances que aparecen de manera consecutiva. Debe advertirse que Morley y Bruerton, según es lógico, contabilizan independientemente cada uno de los romances contiguos que integran dichas agrupaciones o *tiradas unidas en romance*⁹. Puede parecer un detalle secundario, pero conviene tenerlo muy presente, porque de lo contrario podríamos calcular de modo distinto el número total de pasajes en romance de una comedia, con las consiguientes desviaciones respecto a los datos ofrecidos por Morley y Bruerton. En fin, todas estas particularidades, muy valiosas, no suelen considerarse en los estudios sobre atribución, pero resultarían de gran interés, también para otros poetas, que a buen seguro presentan usos particulares en lo que a las agrupaciones de romances se refiere, como ya supusieron Morley y Bruerton (1968: 133): «El considerable número de ejemplos en la Tabla III [“Comedias de dudosa o incierta autenticidad”] sugiere que hubo otros dramaturgos que rompieron la asonancia más libremente que Lope».

Un ejemplo muy significativo al respecto es *La palabra vengada*, la única pieza conservada hasta la fecha de la que se conoce además su plan en prosa (perteneciente al *Códice Durán-Masaveu*), escrito, ahí es nada, de puño y letra de Lope¹⁰. La obra se publicó en 1678 a nombre de Fernando de Zárate, seudónimo de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663), en la *Parte XLIV* de las *Comedias*

⁶ Se trata de *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, *Los Benavides*, *La corona merecida*, *La divina vencedora*, *El testimonio vengado*, *La octava maravilla*, *La limpieza no manchada*, *Lo que ha de ser*, *Del monte sale quien el monte quema*, *La vida de san Pedro Nolasco*, *El desprecio agradecido*, *Don Juan de Castro* (II), *La firmeza en la desdicha* y *Los Tellos de Meneses* (I).

⁷ Véanse los datos que ofrecen Morley y Bruerton (1968: 130-131).

⁸ Tal circunstancia ha sido verificada amablemente por Fernando Plata, a cuya sinopsis de la versificación (en la que el editor detecta no pocas discrepancias con Morley y Bruerton) remiten los números de verso. Nótese, en fin, que en el segundo acto se suceden un romance en *o-a* (vv. 1246-1297) y un romancillo de heptasílabos en *e-a* (vv. 1298-1389), metro este último que Morley y Bruerton (1968: 180) clasifican como una endecha asonantada heptasílabo, por lo que, como es lógico, no se incluye entre las tiradas unidas en romance.

⁹ Así se deduce, por ejemplo, de sus palabras respecto a *La divina vencedora*: «Los 3 primeros pasajes de romance (diferentes asonancias) son consecutivos en el Acto I» (Morley y Bruerton 1968: 241).

¹⁰ Como es sabido, se han perdido las comedias correspondientes a los otros dos guiones escritos por Lope de los que se tiene noticia. Véanse Ferrer Valls (1991) y Romero Muñoz (1996).

nuevas escogidas, único testimonio impreso de la pieza conocido hasta la fecha. La crítica no ha dudado en atribuirle a Lope, e incluso se ha editado a su nombre¹¹. Con todo, el texto impreso parece ser el resultado de una refundición por parte de Enríquez Gómez, dado que conserva numerosos trazos de su *usus scribendi* y contrarios al del Fénix, que coinciden además con aquellos lugares de la acción que divergen del argumento trazado por Lope en su plan en prosa¹². Topamos, justamente, con los dos fenómenos citados: aun cuando habían pasado inadvertidos, esta obra contiene un total de dieciséis pasajes en romance y tres grupos distintos de romances unidos, que suponen fuertes indicios en contra de la autoría lopesca¹³.

Más allá de este caso particular, el número de pasajes en romance y la cantidad de tiradas unidas en romance podrían resultar decisivos para dictaminar una autoría lopesca o el posible grado de contaminación de muchos textos que, por razones de diversa índole (presencia de otros testimonios, circunstancias extratextuales, etc.), cupiera atribuir al Fénix. Así pues, datos como estos no solo podrían ser de inestimable ayuda para los estudios de atribución, sino también para la correcta discriminación del valor textual de los distintos testimonios de una misma obra de Lope. Por lo demás, de todo ello se deduce que los romances son metros muy útiles para nuestros intereses, pues los usos lopescos difieren notablemente de los de muchos otros ingenios del Siglo de Oro, sobre todo los de generaciones posteriores, que, como es sabido, en general lo utilizaron con mayor profusión. Por ahí, conviene retener que todos estos paradigmas propios de los romances, unidos a otros muchos (como el número máximo de asonancias en los romances, cifra discutida pero que cabría situar en torno a ocho, de nuevo con la excepción de *La limpieza no manchada*¹⁴), podrían devenir sumamente relevantes para los problemas de autoría que atañen a otros dramatur-

¹¹ Véanse Romero Muñoz (1995), Wooldridge (2005) y McGrady (2008). Solo García de la Concha y Madroñal (2011: 493), en su transcripción del plan en prosa, sugirieron que la obra podría deberse a Lope, aunque tal vez con modificaciones posteriores de Enríquez Gómez.

¹² Remito a Fernández Rodríguez (2016).

¹³ En la actualidad estoy llevando a cabo un estudio estilométrico de *La palabra vengada* (cuyos primeros resultados presenté en el congreso de la Aitense celebrado en octubre de 2019 en Madrid), que parece confirmar las conclusiones extraídas de la métrica.

¹⁴ Morley y Bruerton (1968: 125) afirman que Lope nunca compuso una comedia con más de ocho asonancias distintas en su carrera, pero Romero Muñoz (1995: 94) y Wooldridge (2005: 331) indican, respectivamente, que *Contra valor no hay desdicha* —incluida por Morley y Bruerton (1968: 439) entre las de dudosa o incierta autenticidad— y *La limpieza no manchada* contienen nueve asonancias diferentes. En el caso de esta última, no obstante, la sinopsis métrica preparada por Fernando Plata permite constatar que contiene diez asonancias distintas, con lo que, de nuevo, se trataría de una comedia verdaderamente excepcional a efectos métricos, pues constituye «una fiesta, de aquí la brevedad y variedad de las estrofas que cambian rápidamente» (Morley y Bruerton 1968: 95).

gos¹⁵. Se trata, efectivamente, de una de las estrofas más fértiles en ese sentido, aun cuando aún no la hayamos expresado del todo.

Pero también formas métricas asociadas a una fase temprana de la comedia nueva, y de mucho menor lustre que el romance, han sufrido cierta desatención, cuando en verdad pueden resultar decisivas en lo que a atribuciones se refiere. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la quintilla, una estrofa más bien discreta en el teatro del Siglo de Oro (no en vano a menudo relegada a la humilde condición de “redondilla de cinco versos”), pero que conoció un periodo de auge entre finales del siglo XVI y principios del XVII, sobre todo de la mano de los dramaturgos valencianos. Así, las comedias lopescas con un mayor porcentaje de quintillas son *El ganso de oro* (62,7 %) y, a cierta distancia, *La pastoral de Jacinto* (57,2 %), ambas compuestas entre 1588 y 1595¹⁶. Asimismo, antes de 1603 el Fénix remató otra quincena de piezas cuyo metro predominante es la quintilla, con unos porcentajes que oscilan entre el 35% y el 55%¹⁷. En cambio, dramaturgos valencianos como Tárrega, Aguilar, Boyl o Beneyto compusieron comedias con porcentajes de quintillas superiores al 80 y al 90%, lo mismo que otros ingenios, por ejemplo un joven Mira de Amescua¹⁸. Estos datos, pues, deberían tenerse muy en cuenta a la hora de atribuir comedias al Fénix. Así, por ejemplo, en el caso de *La Otomana*, comedia publicada en una edición moderna a nombre de Lope, la versificación constituye en realidad un indicio en contra de su autoría, al contrario de lo que afirma su editora, quien, pese a presentar hallazgos innegables respecto a otros ámbitos de la obra, parece pasar por alto el porcentaje tan elevado de quintillas, que se eleva hasta el 83,6%¹⁹. De nuevo, el examen minucioso de la versificación permite afinar las tareas de edición y aquilatar nuestro conocimiento del texto, por cuanto este y otros datos sugieren que podríamos hallarnos frente a una refundición de la obra originalmente escrita por Lope, seguramente a manos de un dramaturgo valenciano²⁰, dado que contamos con otros indicios —descubiertos y convenientemente desgranados por Beccaria (1996)— que sí apuntan a favor de la autoría lopesca. O tal vez *La Otomana* se deba enteramente a otro dramaturgo, y esos trazos a la manera de

¹⁵ Otro tanto cabe afirmar acerca de otros aspectos del romance, como por ejemplo el uso y el sentido de las distintas asonancias, que en el caso de Lope aún están faltas de asedios tan profundos como los realizados respecto a Calderón por parte de Simon Kroll, aunque me consta que pronto nos deleitará con una primera cala en el Fénix.

¹⁶ Las estimaciones cronológicas se deben a Morley y Bruerton (1968) y Ambrosi (1997: 19-24) respectivamente.

¹⁷ Véanse los datos que ofrecen Morley y Bruerton (1968: 111-112).

¹⁸ Acúdase, fundamentalmente, a Bruerton (1956). Para el caso de Mira, Williamsen (1977: 165)

¹⁹ Beccaria (1996: 49) sostiene que, en efecto, «según la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton, existe una breve etapa dentro de la producción de Lope en que escribió muchas comedias con un gran porcentaje de quintillas», pero las cifras exactas, lo acabamos de comprobar, están lejos de parecerse a las de *La Otomana*.

²⁰ Para más detalles sobre esta hipótesis, Fernández Rodríguez (2017).

Lope sean fruto de la imitación o del estrecho contacto con el Fénix: en una trepidante conferencia dictada en el congreso de la Aitenseo celebrado en octubre de 2019 en Madrid, Germán Vega desveló que la estilometría atribuye la pieza al valenciano Gaspar de Aguilar²¹. O, en fin, quizá se trate de una obra escrita en colaboración, quién sabe. Son hipótesis que, hoy por hoy, no conviene descartar, auspiciadas como están todas ellas por una versificación que, según sabemos gracias a las indagaciones de Morley y Bruerton, no se corresponde con la de Lope, pero sí con la de otros dramaturgos. Así de revelador puede resultar su estudio.

Por consiguiente, en lo que atañe a la versificación del Fénix, se hace necesario volver los ojos a las páginas clásicas sobre la materia, una fuente inagotable de datos cuyas aguas, justamente por su riquísimo caudal, a menudo no llegan a buen puerto. Como decíamos, la aplicación de datos como los mencionados no solo sería de enorme utilidad para apoyar, matizar o refutar una posible autoría, sino también para precisar el grado de deturpación de una obra atribuible con garantías a Lope o de un determinado testimonio de la misma.

2. La ortología

La ortología de Lope cuenta con una obra de referencia indiscutible y muy conocida, el estudio de Poesse (1949), basado en treinta autógrafos del Fénix, además del trabajo pionero de Morley (1927), que analizó cinco hológrafos lopescos. A partir de un artículo de Fichter (1952), han sido muchos los estudiosos que han empleado con éxito el análisis de la ortología para confirmar o desechar la atribución de obras a Lope. En cambio, hoy por hoy es una herramienta no demasiado atendida por quienes nos dedicamos a las labores de edición crítica — no tanto, al menos, como sería deseable —, pese a la generosa ayuda que nos puede brindar a la hora de valorar el grado de deturpación textual de un testimonio o de enmendar un verso determinado en obras de autoría indiscutiblemente lopesca.

Para ilustrar brevemente el inmenso valor de esta disciplina, puede ser útil recordar el caso de la palabra *diablo*, una de las más célebres para los estudiosos de la ortología del Siglo de Oro desde que Morley (1937: 283), a raíz del examen de once autógrafos, recalcará que para Lope era voz bisílaba, mientras que para Vélez de Guevara, según estableciera Robles Dégano (1905: 304), era mayoritariamente trisílaba²²; de este modo, una sola palabra le bastó a Morley para atribuir a Vélez de Guevara *El niño diablo* (en la que dicha voz es casi siempre

²¹ A raíz de la conferencia de Germán Vega, he comenzado a indagar sobre esta posibilidad, tan verosímil. Espero poder arrojar algo de luz pronto.

²² Así lo confirmó el propio Wade (1941: 463), que a partir del estudio de los cuatro autógrafos conservados de Vélez de Guevara (*El águila del agua*, *La serrana de la Vera*, *El rey en su imaginación* y *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*), concluyó que *diablo* (o *diabro*) era siempre trisílaba en la obra de Vélez (mientras que para Tirso, por cierto, era bisílaba, según advirtió el propio Wade).

trisílaba)²³, rechazar la autoría de Lope e ilustrar la validez de la ortología como método objetivo para determinar la autenticidad de un texto. El vivo entusiasmo de Morley (que despertó asimismo el de Georges Cirot, según demuestra la cita que sirve de pórtico a este trabajo), quizá no suficientemente compartido hoy en día, es memorable: «If one word can speak so definitely, what would an investigation of many words do?» (1937: 283). Doce años más tarde, el amplio estudio de Poesse no vino sino a ratificar las conclusiones de Morley en torno a la palabra *diablo* en Lope, puesto que de 35 casos analizados, tan solo uno era trisílaba (Poesse, 1949: 41, nota 79).

Lo cierto no obstante es que también esta supuesta excepción —perteneciente a *La buena guarda*— se ciñe a la regla. Lope no escribió *diablo*, sino *demonio* («Cosa que el demonio acaso», v. 461), según puede leerse en la edición de Sònia Boadas (2016: 527), cuyo aparato crítico revela que la variante *diablo* se debe a un descuido de Juliá Martínez, cuya edición presumiblemente empleó Poesse (1949: 15) para su estudio²⁴. Traigo el dato a colación no por afán curioso o quisquilloso, sino porque resulta sumamente revelador: deberíamos ser muy cautos ante excepciones ortológicas tan extraordinarias como la reseñada, comoquiera que Poesse no pudo acceder a fotografías de los autógrafos de siete de las treinta comedias examinadas en su libro, por lo que hubo de conformarse con la consulta de sendas ediciones, no siempre fiables. Se trata de las siguientes: *Barlaán y Josafat*, *La buena guarda*, *La corona de Hungría* y *la injusta venganza*, ¿*De cuándo acá nos vino?*, *El marqués de las Navas*, *Los melindres de Belisa* y *Quien más no puede*. Así lo avisa escuetamente en el apartado titulado «Abbreviations of the titles of the comedias studied» (Poesse, 1949: 15) y en las líneas precedentes²⁵, declaración que lógicamente nos ha pasado inadvertida a muchos de los que hemos acudido a su estudio, sobre todo a la hora de editar una comedia, cuando, como es natural, lo que nos interesa es sencillamente consultar una determinada palabra o la pronunciación de ciertas vocales. De este modo, no hemos sido pocos los que hemos querido justificar la elección de una variante arriesgada amparándonos en alguna de las sorprendentes excepciones registradas por Poesse, pero lo cierto es que —lo acabamos de comprobar— los hábitos ortológicos de Lope parecen aún más regulares de lo que hemos supuesto hasta ahora. Todo lo cual invita a manejar con cierta precaución la magna obra de Poesse, y a cerciorarnos siempre de que el paciente estudioso pudiera comprobar de primera

²³ En efecto, una consulta de la edición a cargo de Manson, Peale y Rodríguez López-Vázquez (2011) permite observar que la palabra *diablo* es trisílaba en doce de los catorce casos en que aparece (las excepciones son los vv. 882 y 934). Agradezco a Rodríguez López-Vázquez que me haya facilitado gentilmente el acceso a su edición.

²⁴ En la edición de Juliá Martínez, el verso en cuestión se correspondería con el 441.

²⁵ En un primer momento, Poesse (1949: 14) declara que dispuso únicamente de ediciones críticas para «six plays», pero en la página siguiente, en la lista de títulos abreviados, menciona en cambio las siete piezas transcritas.

mano casos extraños como estos en los manuscritos de Lope²⁶; de lo contrario, lo ideal sería acudir a las más recientes ediciones críticas de los autógrafos (o a los propios manuscritos, claro está), algo que, gracias a quienes han emprendido esta tarea (retomo a modo de ejemplo el caso citado de Boadas), es hoy cada vez más sencillo. Ni que decir tiene que un estudio ortológico de las comedias autógrafas no contempladas por Morley y Poesse —recordemos que su estudio abarca una treintena— podría arrojar nueva, y quizá inesperada, luz al respecto.

Al hilo de la reflexión anterior, vale la pena notar que otros fenómenos ortológicos, más complejos, pueden resultar asimismo problemáticos. Así, me temo que los desafortunados rótulos escogidos por Poesse (1949) para estudiar las vocales finales situadas «Before aspirate *h*», por un lado, y aquellas que aparecen «Not before aspirate *h*», por otro, han propiciado que muchos nos inclináramos a pensar que en las comedias de Lope se producía tal aspiración. Por supuesto, no puede descartarse a ciencia cierta que la *h* pudiera aspirarse en alguna obra primeriza de Lope —los autógrafos datan en su inmensa mayoría del siglo xvii—, tal vez por respeto o apego a la tradición: como siempre, las comedias de fecha temprana despiertan más dudas que las posteriores, puesto que no conocemos tan bien los usos ortológicos del joven Lope (aunque suponer que serían distintos no deja de ser una hipótesis). Pero digámoslo de una vez por todas: Lope no aspiraba la hache. Lo sabemos gracias a Poesse (1949: 62), que ha destacado cómo la presunta presencia de este fonema no modifica en modo alguno la naturaleza de los contactos vocálicos en Lope²⁷. Así, el hiato ante una palabra que comienza con vocal átona precedida de *h* supuestamente aspirada, constatado únicamente tres veces por Poesse (1949: 63-64) frente a 2176 ejemplos de sinalefa, es tan sumamente extraño en la medida en que también lo es cualquier otro hiato frente a una vocal átona inicial (tendremos ocasión de comprobarlo), al margen de esa *h* que a menudo, en poetas como Garcilaso o fray Luis, sí se aspira. Pues bien, tal fenómeno se encuentra en *Del monte sale quien el monte quema*, cuyo verso «qué me había de hacer» (v. 1779) implicaría pronunciar un hiato entre *de* y *hacer*²⁸. Habida cuenta de su rareza y de la presencia de varios errores en el autógrafo, «it is possible that hiatus was not intended» (Poesse 1949: 64), sino que tal vez se deba a un despiste de Lope²⁹. Los otros dos casos pertenecen a la comedia *Barlaán y Josafat*, cuyo autógrafo, por entonces perdido, no pudo

²⁶ No en vano, el propio Poesse (1949: 13) señala cómo «Certain verses of *Barlaán y Josafat*, ¿*De cuándo acá nos vino?*, and *Quién más no puede*, available only in critical editions, are structurally somewhat different from Lope's usual practices, but they can not be accepted as final nor rejected completely until the original autograph is examined» (completo por mi cuenta los títulos, abreviados por Poesse).

²⁷ «The indications, therefore, are not only that *h* from Latin *f* was not pronounced, but that it does not of itself cause hiatus where Lope has used it» (Poesse, 1949: 62).

²⁸ Cito por la edición de Porteiro Chouciño (2007). Un hiato entre *me* y *había*, es decir, entre dos vocales átonas, sería igual de insólito en Lope (Poesse, 1949: 68), tal y como habrá tiempo de constatar.

²⁹ Así, cabría pensar en posibles enmiendas, como «*lo que me había de hacer*».

consultar Poesse, sino que trabajó con la edición —muy cuidada, como suya— de Montesinos. El reciente hallazgo del manuscrito, que debemos al fino olfato filológico de Daniele Crivellari, permite constatar que, en efecto, ambos hiatos deben achacarse a la pluma de Lope. Se trata de los versos siguientes: «¡Qué confusión! ¡Qué haré?» (v. 1889) y «y Josafat lo hará» (v. 2589)³⁰. En la exhaustiva nota que acompaña al primero de los ejemplos, Crivellari se ocupa de describir la extrañeza de dicho hiato, y recuerda, con Poesse, los muchos casos en los que Lope opta por la sinalefa en versos similares, entre ellos seis con la forma verbal *haré* pertenecientes a la propia *Barlaán y Josafat*. Si bien la reiteración del hiato en dos versos arroja una sombra de duda³¹, cabría preguntarse entonces si estas lecturas son el resultado de algún tipo de error de copia por parte del dramaturgo (no en vano, el texto presenta varias fallas métricas, según detalla Crivellari). Así es: tres casos frente a más de dos millares permiten sin duda elucubrar con despistes del Fénix, y aun apostar por ellos. Sea como fuere, lo más prudente sería manejar con suma cautela —y cierta desconfianza, me atrevería a añadir— excepciones tan llamativas a la hora de aferrarnos a lecturas por lo demás contrarias a la ortología lopesca³², y más aún al realizar enmiendas sobre nuestros textos. Sobre los de Lope, vaya.

Otro tanto vale para el hiato entre vocal final tónica y átona inicial, que Poesse (1949: 61 y 73) solo rastrea en tres ocasiones en todo su corpus, frente a múltiples ejemplos de sinalefa. Uno de estos hiatos insólitos se produce en el siguiente diálogo de *El galán de la Membrilla*: «TELLO Sí. / TOMÉ ¡Adónde? ¡Qué sé yo!» (v. 2198). Al respecto, Poesse (1949: 73) nota el cambio de interlocutor entre *Sí* y *Adónde*, pero advierte asimismo que «A change of speaker within a verse is frequent and synalepha is the rule». Quizá los adverbios *sí* y *así* permitieron en alguna ocasión el hiato, habida cuenta del caso de *La dama boba* —comedia no examinada por Poesse, pero sí por Morley (1927)—, que Poesse (1949: 73) añade en nota a los demás: «RUFINO ¡Linda bestia! / FINEA ¡Así, así!» (v. 333)³³. Desde luego, en este último verso parece más natural el hiato entre *así* y *así* que entre las átonas de *bestia* y *así*, fenómeno este último igualmente contrario a Lope, según veremos. Con todo, no será ocioso señalar que el texto de la *Parte IX*,

³⁰ Cito siempre por la edición de Crivellari (2021), que pude consultar antes de su publicación gracias a la amabilidad de su autor.

³¹ Más allá de lo posible, e improbable por contraria a Lope (Poesse, 1949: 64), diéresis en *confusión*, que en cualquier caso solo permitiría subsanar el primero de los ejemplos mencionados, tal y como anota Crivellari.

³² Mi apego a las excepciones registradas por Poesse, junto a otros motivos, me llevó a cierto inmovilismo como editor, que siempre trataba de justificar en largas y sesudas notas, hasta que un día Gonzalo Pontón me dijo que, así, sacralizando y justificando a más no poder la lectura de nuestro texto base por miedo a la enmienda, corríamos el riesgo de convertirnos en meros «transcriptores atildados» de Lope. Creo que lleva toda la razón.

³³ Cito por la edición de Presotto (2007a).

supervisado hasta cierto punto por Lope, aporta la variante *Así, sí, sí*, que subsanaría el posible error, como ya notara Morley (1927: 540)³⁴.

Otro de los supuestos hiatos entre vocal final tónica y átona inicial aducidos por Poesse afecta al verso «Yo he ayudar a don Juan», perteneciente a la comedia *Amor, pleito y desafío*. Con buenas razones, Poesse (1949: 73) supone que «Apparently *de* between *he* and *ayudar* has been inadvertently omitted, so that actually there is no hiatus intended». Es muy posible que fuera así. Pero, más allá de este caso particular, querría ahora llamar la atención sobre el hecho de que el estudioso considere la forma *he* del verbo *haber* como átona, cuando, por lo común, los verbos suelen definirse como tónicos, incluso en sus formas auxiliares³⁵. El dato es importante, no solo porque podría afectar a otras supuestas excepciones ortológicas (sílabas átonas que en realidad serían tónicas), sino porque nos indica que los criterios elegidos por Poesse en relación a la acentuación de las palabras —que, hasta donde se me alcanza, no llega a hacer explícitos— no siempre resultan infalibles. A veces, incluso, podrían pecar de cierta incoherencia, puesto que en otro lugar formas del verbo *haber* como *ha*, *han* o *has* se consideran tónicas: me refiero a casos como «siempre han de ser» (muy similar al que mencionábamos anteriormente), o, en su uso en tanto que auxiliar, «alegrado me has» o «pero hace partido» (Poesse 1949: 69). Así las cosas, cuando menos en los casos más sospechosos o extravagantes, convendría contrastar la categoría asignada por Poesse a una determinada palabra con el proceder de otros investigadores. Por no apearnos aún de *Amor, pleito y desafío*, pienso por ejemplo en el adverbio *no*, que como mínimo en cierta ocasión Poesse (1949: 69) considera átono, al contrario de lo que es habitual³⁶.

El otro hiato entre vocal final tónica y átona inicial recogido por Poesse (1949: 61) afecta al verso «su gusto así o, como dicen otros» (*¿De cuándo acá nos vino?*, v. 255), en el que es necesario pronunciar un hiato entre *así* y *o*³⁷. Según señala Poesse (1949: 61), este hiato se encuentra en posición de acento rítmico («Under the rhythmic accent», concretamente en la cuarta sílaba de un endecasílabo), mientras que los de *El galán de la Membrilla* y *Amor, pleito y desafío* se hallaban en posición libre de acento rítmico («Not under the rhythmic accent»). Esta distinción a propósito del acento rítmico, que incluso los más devotos de

³⁴ Acerca del control textual de Lope sobre la *Parte IX*, debe tenerse en cuenta el juicio de Presotto (2007a: 1318): «Según declara el autor en los preliminares, es posible suponer su intervención en algunos lugares, para perfeccionar fragmentos que reconoció lejanos de su primera voluntad e intentó enmendar sin poder acudir al autógrafo. Esta presencia del autor (...) debió de realizarse de manera esporádica y no corresponde a un proyecto definido, coherente y exhaustivo atribuible con certeza a Lope».

³⁵ Véanse, por ejemplo, Paraíso (2000: 80) y Quilis (2004: 23).

³⁶ Remito, de nuevo, a Paraíso (2000: 78-80) y Quilis (2004: 22-26).

³⁷ Cito por la edición de Gavela (2008). El contexto muestra que no es admisible leer *ansío* en vez de *ansí o*: «Doña Ángela no pierde en nacimiento, / puesto que no es legítima; que un conde, / sospecho que alemán, dando palabra / de casamiento y cédula a su madre, / la tuvo sin cumplirla, o porque fuese / su gusto así o, como dicen otros, / por no le dar Su Majestad licencia» (vv. 250-256).

Poesse olvidamos a menudo, reviste cierta importancia, pues el acento rítmico del verso puede incidir en la pronunciación de determinadas palabras o contactos vocálicos. Así, en el primer apartado de la segunda parte de su libro (titulada «Groups of Words»), Poesse recoge únicamente los contactos vocálicos producidos en las posiciones por él consideradas bajo acento rítmico, a saber: el final de verso (es decir, la última sílaba tónica), por un lado, y un lugar intermedio («Within verse»), por otro. Este último apartado puede resultar sin duda el más controvertido a efectos acentuales, dado que solo considera los contactos vocálicos producidos en las sílabas cuarta, sexta y octava de los endecasílabos —habida cuenta de que este verso «has also a secondary stress on the sixth or fourth and eighth syllables» (Poesse, 1949: 12)—, excluyendo sílabas como la segunda y la tercera, amén de cualquier otro tipo de verso³⁸.

Considero necesario recordar el proceder del estudioso porque solo se explica, de manera muy sucinta, en el breve párrafo introductorio de ese apartado y en una nota situada en la introducción (Poesse, 1949: 59 y 12), que con razón pasan inadvertidos en un libro de consulta como el suyo. Sin embargo, más allá de la posible discusión en torno a la cuestión acentual, lo que resulta fundamental es tener en cuenta siempre los resultados y diferencias pertenecientes a ambos apartados («Under the rhythmic accent» y «Not under the rhythmic accent»), pues solemos pasar por alto su distinción y contemplamos exclusivamente el segundo de ellos (que es, en efecto, el que contiene más casos distintos). Del mismo modo, conviene reparar en que solo en este segundo apartado se tratan de manera individualizada los contactos vocálicos con la *h* originalmente aspirada (como el que nos ha ocupado aquí), que en el anterior epígrafe se estudian indistintamente con los demás, seguramente por su irrelevancia.

Realizadas estas advertencias, ocupémonos por fin de la fiabilidad de la ortología como método filológico. Su único —e importante— inconveniente respecto de la versificación estrófica es que aquella constituye «a branch in which correctness of text is absolutely essential for trustworthy results» (Morley, 1937: 282). Por ello, el estudio de la ortología de un poeta determinado debe basarse solamente en textos autógrafos, o, en el peor de los casos, en testimonios muy fiables. Ante la falta de autógrafos de Juan Ruiz de Alarcón, Poesse (1970) llevó a cabo un análisis ortológico de las obras que el escritor dio a la imprenta, y justificó así su proceder: «at least, it can be assumed that he supervised the editions since he wrote extensive and personal introductions to each of the two volumes that appeared during his life time» (Poesse, 1970: 173-174). Esta práctica y esta lógica entrañan cierto riesgo, claro está, y desde luego no resultan aconsejables para el caso de Lope, cuya revisión de las comedias que publicó parece que fue

³⁸ Acerca de los problemas teóricos y prácticos que acarrea la acentuación rítmica, debe acudir a la tesis de Jacobo Llamas (2019), que se ocupa de esta cuestión en relación a los romances y octosílabos de Lope de Vega, al igual que ya antes Sánchez Jiménez (2013 y 2017) y el propio Llamas (2017). Para una sucinta explicación de las discrepancias en torno a la acentuación rítmica, véase Domínguez Caparrós (2018: 85-87), así como la voz «acento rítmico» en su magno *Diccionario de métrica española* (Domínguez Caparrós 1992: 11-12).

parcial, inconstante y aun caprichosa, según han puesto de manifiesto las *Partes* al cuidado de PROLOPE.

El examen de la autenticidad de una obra topa a menudo con los errores inherentes al proceso de copia y, en el ámbito teatral, con los cambios provocados por los usos y costumbres de los actores y autores de comedias, además de la posible intrusión de los llamados *memorillas*³⁹. Así pues, en casos de una notable deturpación textual, los resultados obtenidos del análisis ortológico habrían de tomarse con buenas dosis de precaución, y deberían contrastarse siempre con las conclusiones extraídas de otros métodos objetivos. Ahora bien, diría que la ley promulgada por Fichter (1952: 152-153) no ha perdido un ápice de vigencia: «where both the versification method and the orthoepy method indicate an author other than Lope, there is all the more likelihood that a play is not his». Aunque nos duela en el alma, bueno será seguir desbrozando el corpus de Lope en busca de obras erróneamente atribuidas a su pluma (y adjudicárselas si es el caso, por supuesto).

En lo que concierne a la aplicación de la ortología en las labores de edición, contamos desde hace poco con un ejemplo precioso de las posibilidades que nos brinda a los editores de comedias áureas, máxime si su autor es un dramaturgo como Lope, cuyos usos ortológicos conocemos razonablemente bien. Me refiero a la magnífica edición de *El caballero del milagro* a cargo de Santiago Restrepo y Ramón Valdés, que en las notas al texto desmenuzan las distintas razones ortológicas que les llevan a optar por una variante u otra y, a la postre, por tomar la *Parte XV* como testimonio base, cuyo texto, excelente, sugiere que Lope pudo contar con el autógrafo o con una copia cercana a este al publicar la comedia. Tan valiente elección va en detrimento de la copia Gálvez, quien, pese a basarse en el original autógrafo, presenta varios errores, trivializaciones y modernizaciones, lo que lleva a los editores a preferir efectivamente la *Parte XV*, según justifican al detalle (Restrepo y Valdés, 2016: 988-1003). Ahora bien, en algunos casos se decantan por la lección de Gálvez (*M*), pues, como es natural, el texto de *A* no está exento de errores. Veamos algunos ejemplos en los que el conocimiento de la ortología lopesca adquiere un papel fundamental para desestimar la lección del texto base⁴⁰:

a) vv. 1328-1330

¡Qué flaqueza y cobardía!
Mas no se me irá por pies,
ya que una vez la así.)

1330 así *M* : cogí *AB Cot*

³⁹ Sobre la acción de estos curiosos y todavía enigmáticos personajes, véase Zugasti (2011).

⁴⁰ Todos los versos citados y asientos del aparato crítico remiten a la mencionada edición (Restrepo y Valdés, 2016).

b) vv. 2158-2159

Ello es que te has cansado
como, en efeto, mujer.

2158 que M : que ya AB Cot

c) v. 2793

DEOFRIDO Esta es mi mano. Toma.
OTAVIA Esta es mía.

2793 Esta es mía M : Y esta es la mía AB Cot

En estos tres ejemplos, la lectura de Ignacio Gálvez podría parecer hipométrica, dado que el hiato entre vocal final átona y vocal inicial tónica, necesario en los tres casos para un correcto cómputo silábico, es mucho menos natural que la sinalefa. Así es, desde luego, en el sistema ortológico de Lope, pero lo cierto es que Poesse (1949: 71-72) rastrea también varias decenas de hiatos, algunos de los cuales afectan precisamente al verbo *es*, como en el segundo y tercer ejemplo. De este modo, los editores entienden que las lecciones de Gálvez son *difficiliores*, mientras que las de la *Parte* probablemente se deban a trivializaciones del copista o cajista de la imprenta, que habría decidido intervenir ante la sensación de hipometría debida a rasgos ortológicos relativamente infrecuentes. A este respecto, los editores emplean el concepto, muy innovador y escasísimamente manejado por los especialistas, de *trivialización ortológica*, que resulta de suma utilidad, por cuanto permite aclarar *loci critici* de difícil resolución y, además, se aviene a la perfección con la lógica neolachmanniana⁴¹. Como nos demuestran Restrepo y Valdés, la ortología constituye una herramienta muy eficaz para la edición de comedias de Lope, por lo que parece necesario que volvamos los ojos hacia ella.

A la hora de editar textos muy deturpados o de autoría dudosa, sin embargo, la ortología puede plantear no pocos problemas. Para adentrarnos en el asunto, tomaré algunos ejemplos de *La palabra vengada*. En el prólogo a su valiosa y utilísima edición, Donald McGrady (2008: 16-17), que la atribuye sin reservas a Lope, concluye que la ortología «no ha padecido ningún daño». Sin embargo, existen varios versos que, en contra de lo afirmado por el editor, no se ajustan a la ortología lopesca, y que acaso merezcan mayor atención. No contamos con un análisis de conjunto sobre la ortología de Enríquez Gómez, por lo que los fenómenos aducidos remiten siempre a los usos lopescos.

⁴¹ Huelga decir que, en los tres versos citados, los editores tienen en cuenta asimismo otros criterios a la hora de enmendar, como la hipermetría del verso 2793 en la *Parte* o la presencia de lugares paralelos en Lope respecto al sintagma *la así*.

En su examen de treinta autógrafos lopescos, Poesse (1949: 67-68) solo recoge dos posibles casos de hiato entre dos vocales átonas de distintas palabras⁴². Se trata, por tanto, de un fenómeno insólito en el Fénix, a duras penas rastreable. En *La palabra vengada* encontramos diez versos en los que es necesario realizar este tipo de hiato para lograr que se ajusten al recuento silábico. Son los siguientes, que ordeno por tipología (cinco endecasílabos, cinco octosílabos)⁴³:

al peligro <u>en</u> que <u>está</u> la Mamora	(v. 648, f. 252)
miedo. A dos provincias <u>se</u> <u>interpone</u>	(v. 1721, f. 266)
la guarda <u>el</u> cielo <u>de</u> ardor profundo	(v. 1747, f. 267)
que los agrado <u>a</u> pesar en todo	(v. 1822, f. 268)
aunque <u>a</u> parte liberal <u>se</u> <u>inclina</u>	(v. 2192, f. 274)
hable <u>el</u> discurso <u>aquí</u> . No dicen que <u>abrasó</u>	(vv. 77-78, f. 244b)
tan cerca <u>de</u> <u>ausentarme</u>	(v. 254, f. 246b)
Pero <u>tu</u> atrevimiento	(v. 1344, f. 261a)
que <u>en</u> aquel noble <u>idioma</u>	(v. 2739, f. 281b)

Es probable que varios, muchos o incluso todos estos hiatos entre vocales átonas se expliquen por el deterioro textual, intrínseco a los modos de circulación de la obra teatral en el Siglo de Oro. En algunos versos podríamos postular sencillas enmiendas: «Pero *yo* tu atrevimiento» (v. 1344), «la guarda el cielo *del* ardor profundo» (v. 1747), «que los agrado *a mi* pesar en todo» (v. 1822), «aunque *él* a parte liberal se inclina» (v. 2192), «que en *aqueste* noble idioma»

⁴² De nuevo, la consulta de ediciones críticas modernas permite solventar muchas dudas al respecto. Como muestra, un botón nada más: tres de los cuatro presumibles casos de hiato que encontró Morley (1927: 539), presentes todos ellos en *El cuerdo loco*, forman sinalefa en realidad, aunque no debido a las razones esgrimidas por el eminente estudioso (véanse los versos correspondientes, 606, 1208 y 3026, en la edición de Sánchez Jiménez y Sáez 2015). El cuarto caso, perteneciente a *Sin secreto no hay amor*, ya corregido por una suelta, lo rechaza el propio Morley como fruto indiscutible de un error (al igual, por cierto, que dos de los otros tres casos).

⁴³ Los números de verso remiten a la edición de McGrady (2008), por la que se cita siempre, mientras que los de folio corresponden a la edición impresa a nombre de Fernando de Zárate (1678), para que el lector pueda comprobar los cotejos oportunos, pues difieren en algunas lecciones, según se verá.

(v. 2739)⁴⁴. En cuanto a los vv. 77-78, que aparezcan dos versos seguidos con un hiato entre dos sílabas átonas podría ser un indicio de que el pasaje se encuentra estragado⁴⁵. En el verso 648 podría introducirse un artículo: «al peligro en *el* que está la Mamora»⁴⁶. Un caso semejante es el del verso 392 («que pienso hacer, señora», f. 248b), en el que habría que pronunciar hiato ante vocal átona precedida de *h* presuntamente aspirada, un fenómeno absolutamente inusitado en Lope, según se ha dicho ya (Poesse, 1949: 64). En fin, varios de los diez casos reseñados parecen ser fruto del desgaste textual, por lo que se hace imposible deducir nada al respecto: poco nos puede aportar la ortología de *La palabra vengada* en cuanto a su atribución, más allá de manifestar que en su estado actual no siempre refleja la pronunciación de Lope.

Habida cuenta de la elevada cantidad de errores manifiestos de *La palabra vengada* —y de tantos otros textos dramáticos—, puede que las enmiendas *ope ingenii* aducidas se correspondan con la lectura original. El problema es que ninguna de ellas resuelve una laguna textual o una falta de sentido evidentes, sino que procuran corregir un fenómeno, el hiato entre vocales átonas de distintas palabras, ajeno a Lope, pero probablemente no a otros dramaturgos (muchos de los cuales se permitían mayores licencias poéticas), a cuya pluma pudiera deberse la totalidad o parte de la pieza editada, como de hecho ocurre en este caso con Enríquez Gómez.

Así las cosas, uno de los dilemas que debe afrontar el editor es la tentación de enmendar a diestro y siniestro, inclinación motivada por el honrado propósito de acercar en lo posible el texto al que ideara su autor. Huelga advertir, no obstante, que la posibilidad de enmienda no asegura en absoluto la presencia de un error; al fin y al cabo, son muchos los versos que permiten la añadidura de una sílaba sin que el sentido o la gramática se resientan (sílabas como *que*, *ya* o *pues*, como sabe todo editor de textos antiguos, y también cualquier poeta en una mala tarde, se prestan con demasiada facilidad a rellenar los huecos necesarios). Por el contrario, cuando nos enfrentamos a textos de autoría lopesca fidedigna, la ortología nos brinda una mayor seguridad a la hora de realizar esta clase de intervenciones, que sin duda podríamos calificar de razonables.

⁴⁴ Una diéresis —algo forzada, vale decir— en *idioma* resolvería asimismo la hipometría. Es un caso no registrado por Morley (1927) ni Poesse (1949), que tampoco documentan la variante con diptongo.

⁴⁵ No obstante, es posible que estos versos se deban a Enríquez Gómez, para quien no podemos saber si era aceptable el hiato entre dos vocales átonas, al carecer de un estudio sobre su ortología.

⁴⁶ Por otro lado, McGrady (2008: 16) afirma que un hiato como el de «se inclina» (v. 2192) aparece recogido en Poesse, pero se trata de un error: el editor incluye el ejemplo de «se inclina» en una lista en la que únicamente figuran casos de hiato entre vocal átona y tónica, fenómeno que, al contrario del que se estudia aquí, sí consigna ampliamente Poesse (1949: 65-66 y 71-72). Por lo demás, los versos siguientes no contienen ningún hiato, sino que se deben a pequeños descuidos del editor: «mucho la imitasteis vos» (v. 737, f. 253b) —en la edición de McGrady, «mucho la imitáis vos»— y «que la muerte le previene» (v. 2232, f. 275a) —McGrady transcribe «que a muerte le previene»—.

Si, con todo, prefiriésemos no enmendar, la ortología nos serviría al menos para detectar versos probablemente deturpados. En cambio, en el caso de que la pieza se deba a un dramaturgo cuyos autógrafos conservados no son suficientes como para conocer sus hábitos ortológicos (que es lo que ocurre en la mayoría de ocasiones), o cuando nos enfrentemos a una autoría dudosa o compartida, estas enmiendas resultarían tan verosímiles como arriesgadas. Al fin y al cabo, su objetivo es corregir un fenómeno, el hiato entre vocales átonas, a todas luces ajeno a Lope, pero quizá no al autor del texto editado, o al del pasaje en cuestión en el caso de comedias escritas en colaboración o refundidas. Pero no siempre esta última posibilidad es conocida *a priori*, claro está, lo que invitaría a extremar la cautela a la hora de realizar enmiendas basadas en la ortología en comedias sospechosas de autoría compleja o compuestas por autores muy proclives a la escritura en colaboración⁴⁷.

3. El cómputo silábico

Es tarea de todo editor dar caza a cuantos versos hipermétricos e hipométricos se entrometan entre el lector y el poeta, más aún si este es un ingenio tan bien dotado como el Fénix. Con todo, incluso el mismísimo Lope tenía de vez en cuando algún desliz, según han puesto de manifiesto las ediciones críticas del grupo Prolope. Así, por ejemplo, Ramón Valdés (2005: 103-108) rastrea oportunamente diversos fallos en el autógrafo lopesco de *La batalla del honor*, entre ellos un caso de hipometría. Obviamente, cualquier vate podía cometer errores de composición, pero es que además todos los dramaturgos —y ahí sí que su calidad poética importaría poco, desde luego mucho menos que el cuidado y la atención en el trabajo— incurrían en los propios de un copista, por ejemplo al pasar sus borradores en limpio, según explica al detalle Valdés (2005: 103-108) en el caso de Lope. Por su parte, Sònia Boadas (2016: 467-468) analiza varios errores de copia cometidos por el propio Lope en el autógrafo de *La buena guarda*, que tienen como resultado la aparición de versos hipométricos e hipermétricos, y advierte asimismo la irrupción de una redondilla dentro de una tirada de quintillas. Respecto de esta última, que entraña además una cierta falta de sentido, señala con tino la editora que «si no tuviéramos el autógrafo, sin duda consideraríamos que se trata de un error que se habría producido en algún momento de la transmisión textual, ya que todos los testimonios presentan la misma lectura, pero su conservación permite atribuirlo a la pluma del propio poeta» (Boadas 2016: 468). Ciertamente, la mayoría de fenómenos de esta índole detectados por los editores probablemente se deba a un accidentado proceso de transmisión, pero no debe perderse de vista que, en efecto, incluso los propios ingenios ya cometían esos mismos errores de copia. No obstante, a la hora de editar y estudiar obras de autoría dudosa o que presenten un alto gra-

⁴⁷ Acerca de este último fenómeno, remito al estudio de Alviti (2006).

do de deturpación textual, convendrá como siempre extremar la cautela y no conceder un crédito demasiado elevado a la aparición de semejantes anomalías.

A este propósito, creo que resultará oportuno referirnos a *Los cautivos de Argel*, comedia atribuida prácticamente por unanimidad al Fénix. En las últimas décadas, uno de los pocos críticos que ha negado rotundamente la autoría lopesca es Portuondo (1980). Su estudio resalta con ardor la ingente variedad de rasgos métricos, lingüísticos y ortológicos contrarios al *usus scribendi* lopesco, pero también permite entrever el moribundo estado de la obra. Precisamente, Portuondo recalca que la hipermetría y la hipometría representan los principales impedimentos para atribuir *Los cautivos de Argel* al dramaturgo madrileño. Con todo, sus conclusiones no suelen citarse muy a menudo entre quienes se acercan a este texto. Si las menciona su más reciente editor, Natalio Ohanna, quien, sin embargo, prefiere sortear los muchos escollos detectados por Portuondo, achacándolos de manera general a los avatares de la transmisión: «No nos detendremos a refutar la tesis de Augusto A. Portuondo (1980), quien rechaza la atribución sobre la base de unos elementos que encuentra ajenos a la pluma del Fénix (justamente los que se recogen de *El trato de Argel*), y sobre todo por numerosos problemas de ortología y fallas en la rima y el metro que ingenuamente no relaciona con la corrupción de un texto que se publica de manera póstuma y casi cincuenta años después de la representación de la comedia». Lleva razón Ohanna al advertir la necesidad de tener muy presente la deturpación que sufrían los textos teatrales en la época. Ahora bien, en mi opinión ello no debería ser óbice para que se emprendiera un estudio detallado de los cuantiosos problemas que aquejan a *Los cautivos de Argel*, y que en su edición quedan en cierto modo desatendidos, aun cuando en otros muchos aspectos (contextualización histórica y literaria, rastreo de fuentes documentales, etc.) resulta sin duda modélica. Así, Ohanna enmienda con fino olfato varios casos de hipermetría e hipometría, pero no advierte otros tantos. Veamos algunos ejemplos del primer fenómeno (los siete primeros casos deberían ser endecasílabos; el resto, octosílabos)⁴⁸:

[DALÍ]	¿no te da vergüenza de decillo?	
BASURTO	Había callado de vergüenza, y conociome	(vv. 910-911) ⁴⁹
	Ya serás mi esclavo. Acude luego a casa	(v. 933)
	y si yo le truje, y la tomó a mi ruego	(v. 1725)

⁴⁸ Los números de verso se corresponden siempre con la edición de Ohanna (2016).

⁴⁹ La presencia contigua de la preposición «de» y el verbo «decillo» sugiere que, en efecto, la primera es resultado de una duplografía, aunque también podría deberse a una contaminación con la construcción «de vergüenza» del verso siguiente. Nótese no obstante que el endecasílabo resultante, con un torpe acento en la quinta sílaba, es impropio de Lope, por mucho que recupere las once sílabas preceptivas.

le llaman el Santo Oficio, donde en breve	(v. 1732)
Debajo del alquicel la traigo siempre	(v. 1741)
Ven a la noche a mi casa. BASURTO Iré sin falta	(v. 2351)
¡Notable ciencia, cielos! Si yo me libro	(v. 2352)
doite el alma y huyes de mí	(v. 273)
¿Pues qué? LEONARDO Ves que ese Dios que adoro	(v. 339)
No me engaño, fuego es aquel	(v. 1004)
estáis en ese loco temor	(v. 1804)
para que mi madre me viera	(v. 1828)
al nuevo sacerdote ofrecido	(v. 1978)
Moro he de ser sólo de efeto	(v. 2154)
en ese vidrio por quien veo	(v. 2411)
servir en su lugar! AMIR ¡Ah, perro!	(v. 2664)
Hallellos juntos, y pensé	(v. 2753)

Estas intervenciones entrañan cierto riesgo, por lo que una postura conservadora quizá se contentaría con señalar la hipermetría. En algunos casos, cabría realizar enmiendas verosímiles, consistentes en la omisión de ciertas palabras, para recuperar el patrón métrico esperable sin por ello trastocar un ápice el sentido. Así, por ejemplo: «~~Ya~~ serás mi esclavo. Acude luego a casa» (v. 933), «~~y~~ si yo le truje, y la tomó a mi ruego» (v. 1725)⁵⁰, «~~le~~ llaman el Santo Oficio, donde en breve» (v. 1732)⁵¹, «Moro he ~~de~~ ser sólo de efeto» (v. 2154), «Ven a la noche a ~~mi~~ casa. BASURTO Iré sin falta» (v. 2351) o «¡Notable ciencia, cielos! Si

⁵⁰ Se hace necesario transcribir el contexto: «CIGALA ¿Conociste a Francisco, aquel morisco / que se volvió a la seta de sus padres / y se llamó Fuquer? DALÍ Bien le conozco, / si yo le truje, y la tomó a mi ruego, / y vuelve con mi gente y galeotas / a las playas y costas de Valencia» (vv. 1722-1727).

⁵¹ «fue llevado a la cárcel, que en España / llaman el Santo Oficio, donde en breve / fue quemado en un palo. (...)» (vv. 1731-1733).

yo me libro» (v. 2352)⁵². Igualmente, otros versos con idéntico defecto métrico parecen pedir la enmienda a gritos (los ocho primeros casos son octosílabos; el resto, endecasílabos):

- que fue la primera conquista (v. 140)
- que en tu patria y en tu ciudad (v. 863)
- Agora bien, la esclava es tuya (v. 1224)⁵³
- Agora bien, ningún provecho (v. 1667)
- Pues mis hijos, ¿qué se han de hacer
sin mí? (...) (v. 2222-2223)
- para clavos, lienzo y estopa (v. 2255)⁵⁴
- SOLIMÁN ¿Qué es esto?
AJA Tengo deste loco,
que no fue tenerle poco (vv. 2428-2429)
- alguna barca en que se huir (v. 2762)
- Y tú has honrado el tuyo. ¡Vive el cielo!,
que he de escribir, y para mayor ultraje,
tu infamia hebrea, honra, patria y suelo (vv. 2540-2542)
- yo te he de venir a dar sesenta palos (v. 2545)
- (...) REY ¿Qué esclavos
son estos dos que tienes?
SOLIMÁN No son míos,
que a Dalí los vendí.
REY Dalí, ¿qué son [es] dellos? (vv. 2735-2737)

Muchos de estos versos los recoge Portuondo en su estudio de *Los cautivos de Argel* como muestras de hipermetría, pero sin advertir los más que probables

⁵² «¡Notable ciencia, cielos! Si me libro / con lo que Adán perdió tanta ventura, / yo pongo por mis armas un manzano / y una letra que diga “Adán Basurto”» (vv. 2352-2355).

⁵³ En este verso, como en el siguiente, la variante «ahora» permite pronunciar esa voz con sinéresis, por lo que se subsana la hipermetría.

⁵⁴ Así quedaría el pasaje sin la conjunción: «Pues ¿cómo no?, si me han dado / para clavos, lienzo, estopa, / brea y madera su ropa / y el dinero que han ganado» (vv. 2254-2257). En el penúltimo verso enmiendo «sus ropas» por «su ropa», para así recobrar la rima con «estopa».

errores de transmisión subyacentes, y por ende sin proponer enmiendas. Casos como estos justifican con creces los reparos de Ohanna respecto al proceder de Portuondo. En efecto, lo primero que convendría hacer ante textos tan deturpados es justamente separar el grano de la paja, es decir, discernir entre aquellos versos defectuosos debidos a errores de transmisión más o menos palpables, y aquellos otros para los que no cabe descartar con garantías la existencia de despistes de composición achacables a la pluma del poeta. Ahora bien, para ello, tanto en una edición crítica como en un estudio de autoría, sería necesario en primer lugar detectar y señalar los problemas métricos existentes. Veamos ahora algunos versos que padecen el fenómeno contrario, la hipometría (los dos primeros, endecasílabos; los cuatro restantes, octosílabos):

Los ojos enjugad, dejad lágrimas	(v. 969)
cien ducados. Juro por Mahoma	(v. 2532)
que fue llave de luz	(v. 507)
En casa quedará	(v. 1228)
Basurto, ¿con qué gesto?	(v. 1266)
DALÍ ¿Tú, perro?	
FELIS Yo he sido	(v. 1702)

Junto a casos como estos, en los que no resulta sencillo postular enmiendas claras, topamos con otros muchos a los que, al contrario de lo que opina Portuondo, no deberíamos otorgarles demasiado crédito, pues parecen consecuencia segura de los avatares de la transmisión textual o escénica, tal y como sugería Ohanna. De modo que, a mi juicio, podrían proponerse las siguientes enmiendas (los tres primeros son endecasílabos; los demás, octosílabos):

¿Queréis dejar[nos], perros enemigos?	(v. 1871)
estos ladrones del [de la] mar atases	(v. 2076)
alterando el [la] mar, la fuerte armada	(v. 2319)
vivo muriendo por ti, triste de ver que [te] lloro	(vv. 274-275)
Llegó de [la] muerte el día	(v. 1126)
[Y] Tus deudos, ¿qué dirán?	(v. 2152)
vender [aqu] estos esclavos	(v. 2504)

que saben bien el camino
 hasta [la] tierra de Orán (vv.2695-2696)

Retomando la ortología, veamos ahora otros casos en los que la posible hipometría dependería de los usos del autor. Para la correcta escansión métrica de estos versos (como endecasílabos los cinco primeros, como octosílabos el resto), es necesario pronunciar un hiato entre vocales átonas de distintas palabras, fenómeno ortológico contrario a Lope o prácticamente inexistente en su obra⁵⁵, pero no en la de muchos otros dramaturgos y poetas, de entonces y de ahora:

FUQUER Pues voy a hablar al faquí.
 DALÍ Yo aguardo (v. 891)⁵⁶

Yo sé que en su seta viven todos (v. 971)

Alá te guarde. Y si yo tuviera
 el que también perdí cuando di crédito (vv. 2295-2296)

[FÁTIMA] para que él de prisión se rescatase,
 yo te pondría en verdad...
 BASURTO Señora,
 fálteme el Cielo si en llegando a España
 no diera... (...) (vv. 2327-2330)

que sólo en llevarla puedes irte (v. 2347)

Moros, a Argel me paso (v. 199)

con que en esto me pago (v. 1343)

y haré raja a los dos (v. 1416)⁵⁷

¡Por el dios que tu agüelo
 puso en la cruz! (...) (vv. 2085-2086)

(...) SAHAVEDRA Pues yo te quiero dar
 vestido, escucha.
 BASURTO Di (vv. 2276-2277)

⁵⁵ Según se ha dicho ya, Poesse (1949: 67-68) solo halló dos casos de hiato en los treinta autógrafos analizados.

⁵⁶ Este primer verso podría resolverse asimismo con un hiato ante la famosa *h* “aspirada” (*hablar*) seguida de vocal átona, fenómeno igualmente contrario a Lope, salvo contadísimas y dudosas excepciones, como sabemos (Poesse, 1949: 64).

⁵⁷ De nuevo, este verso podría contener un posible hiato ante *h* quizá aspirada seguida de vocal átona (*y haré*), muy improbable en Lope (Poesse, 1949: 64).

y dulce esclavo mío (v. 2372)

y a la tuya los pasa (v. 2510)

para España el camino (v. 2574)

Algunos de estos versos podrían remontarse a manipulaciones deliberadas o a errores de copia, cierto, pero otros, por qué no, podrían deberse a defectos de composición o a hábitos ortológicos del autor, en cuyo caso habría que pensar en una pluma distinta a la de Lope. Lo cual no equivale forzosamente a afirmar que el Fénix no fuera el autor primario u original de *Los cautivos de Argel*. Tras el texto que ha llegado a nuestras manos podrían haber mediado operaciones de reescritura o de refundición. Sea como fuere, la corrupción textual de *Los cautivos de Argel* aconseja ser más precavidos que Portuondo (1980: 62) en sus juicios («Lope de Vega no es el autor de esta comedia»), pero impide asimismo, en mi opinión, atribuir sin más la obra al Fénix, cuando menos en el estado en que se ha conservado. Al respecto, es de justicia señalar que Ohanna (2017), ampliando y actualizando las razones esgrimidas por la tradición crítica, aporta varios indicios de peso a favor de la autoría lopesca, lo cual constituye uno de los grandes méritos de su trabajo. Por lo pronto, la estilometría parece darle la razón, según adelantó Germán Vega en una ponencia aún inédita pronunciada en el último congreso de Prolope, celebrado en la Biblioteca Nacional en diciembre de 2018. Con todo, el ya imprescindible corpus de EstilometríaTSO, al cuidado de Álvaro Cuéllar y del propio Germán Vega, contiene numerosas obras de Lope, pero todavía pocas de dramaturgos menores, por lo que la autoría de *Los cautivos de Argel* precisa aún de ulteriores asedios críticos, a los que espero haber contribuido un poco en estas líneas. A raíz de los casos analizados y de otros en los que ahora no me puedo detener⁵⁸, en mi opinión lo más prudente sería no dar definitivamente por zanjada la autoría lopesca, porque quizá en un futuro pueda matizarse con mayor precisión.

En fin, es posible que, como suponía Ohanna, el maltrecho estado textual de la obra —del que, no obstante, se hacía necesario dar cuenta con mayor exactitud— se deba sencillamente a los constantes manoseos y alteraciones que las comedias sufrían en su paso de la pluma a los corrales y a las imprentas. En ese caso, sin embargo, cabría plantearse hasta qué punto un texto tan estragado, como otros muchos del periodo, podría seguir considerándose hijo de su autor (y ello a pesar de que las piezas teatrales viven en variantes, dada su condición de productos para la escena). Pero esa es una cuestión de mayor calado teórico que no me veo en condiciones de abordar, por lo que me limitaré a recordar una vez más cómo el propio Lope reconocía que pasaba las horas «viendo imprimir ca-

⁵⁸ Me permito remitir a Fernández Rodríguez (2019), donde el lector encontrará un sucinto examen textual de la comedia.

da día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías...»⁵⁹. En cualquier caso, se ha podido comprobar de nuevo cómo el cómputo silábico, lejos de ser un frío ejercicio escolar ya desfasado, constituye un instrumento muy fiable (y apasionante, a qué negarlo) para detectar la salud de un texto y acometer las pertinentes tareas de edición, medien o no problemas de autoría.

En definitiva, los métodos tradicionalmente empleados por la crítica a la hora de dirimir atribuciones dudosas, llamados a convivir y a ayudarse mutuamente con los nuevos pertrechos digitales, aún deparan gratas sorpresas y retos formidables para el investigador, tanto en lo que atañe a la existencia de paradigmas hasta la fecha faltos de un examen crítico como en lo que concierne a datos ya descubiertos desde hace décadas, pero a menudo arrumbados en los desvanes de la filología, según ocurre por ejemplo con ciertos aspectos de la versificación estrófica. Incluso el propio manejo de la bibliografía clásica entraña no pocos retos filológicos todavía por atender, como se observa con nitidez en el caso de la ortología y la brillante obra de Poesse. Conviene pues afinar todas las herramientas textuales examinadas, no solo con la mira puesta en los beneméritos estudios de autoría, sino también en la no menos necesaria labor de edición crítica, ámbitos en los que no siempre hemos aplicado los instrumentos aquí abordados con la constancia y el rigor deseables. Quien suscribe estas líneas, el primero. Valgan estas modestas reflexiones como mi palinodia particular, y ojalá que también como un paso más hacia tan ansiada meta.

Bibliografía

- Alviti R. (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia.
- Ambrosi P. (ed.) (1997), Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, Reichenberger, Kassel.
- Antonucci F. (2007), «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en Antonucci F. (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel: 31-82.
- Beccaria L. (ed.) (1996), Lope de Vega, *El Otomano famoso*, Ediciones Áltera, Barcelona.
- Boadas S. (ed.) (2016), *La buena guarda*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Sánchez Lailla L. (coord.), Gredos, Madrid, II: 427-667.
- Bruerton C. (1956), *La versificación dramática española en el período 1587-1610*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 10: 337-364.
- Crivellari D. (2018), *Métrica y marcas de segmentación en los autos sacramentales autógrafos de Lope*, «Arte nuevo», 5: 165-188.
- Crivellari D. (ed.) (2021), Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, Cátedra, Madrid.
- Cuéllar González Á., Vega García-Luengos G., *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, <estilometriatso.com> (07/2019).
- Domínguez Caparrós J. (1992), *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Madrid.
- Domínguez Caparrós J. (2018), *Métrica española*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

⁵⁹ Las famosas palabras de Lope pueden leerse en la *Parte IX*, cuya edición moderna ha coordinado Presotto (2007b: 35).

- Fernández Rodríguez D. (2016), «*Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron*»: La palabra vengada de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca, «*Criticón*», 126: 141-175.
- Fernández Rodríguez D. (2017), *Revisión de una obra atribuida a Lope de Vega: La famosa comedia otomana, un posible caso de refundición*, «*Bulletin Hispanique*», 119 (1): 353-370.
- Fernández Rodríguez D. (2019), Ohanna, Natalio, ed. Lope de Vega. *Los cautivos de Argel*. Barcelona: Castalia, 2017, «*Rilce*», 35 (2): 725-730.
- Ferrer Valls T. (1991), *Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias*, en *Comedias y comediantes*, Diago M. V., Ferrer T. (eds.), Universitat de València, Valencia: 189-202.
- Fichter W. L. (1952), *Orthoëpy as an aid for establishing a canon of Lope de Vega's authentic plays*, en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Spanish Department–Wellesley College, Wellesley: 143-153.
- García de la Concha V., Madroñal Durán A. (eds.) (2011), con la colaboración de Domínguez Cintas C., *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafo*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo.
- García-Reidy A. (2013), *Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega*, «*Revista de Literatura*», 75 (150): 417-438.
- García-Reidy A. (2019), *Deconstructing the Authorship of Siempre ayuda la verdad: A Play by Lope de Vega?*, «*Neophilologus*», 103: 493-510.
- Gavela García D. (ed.) (2008), *Lope de Vega, ¿De cuándo acá nos vino?*, Reichenberger, Kassel.
- Llamas Martínez J. (2017), *Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope*: «*Sale la estrella de Venus*», «*Por la plaza de Sanlúcar*», «*Ansí cantaba Belardo*» y «*Oh, gustos de amor traidores*», «*Rhythmica*», 15: 33-63.
- Manson W. R., Peale C. G. (eds.) (2011), Luis Vélez de Guevara, *El niño diablo*, estudio introductorio de Rodríguez López-Vázquez A., Juan de la Cuesta, Newark.
- McGrady D. (2008), *Lope de Vega, La palabra vengada*, Juan de la Cuesta, Newark.
- Morley S. G. (1927), *Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega*, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Ratés, Madrid, I: 525-544.
- Morley S. G. (1937), *Objective Criteria for Judging Authorship and Chronology in the Comedia*, «*Hispanic Review*», 5 (4): 281-285.
- Morley S. G., Bruerton C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.
- Ohanna N. (ed.) (2017), *Lope de Vega, Los cautivos de Argel*, Castalia, Madrid.
- Paraíso I. (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Arco/libros, Madrid.
- Poesse W. (1949), *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington.
- Poesse W. (1970), *The Orthoëpy of the Authentic Plays of Ruiz de Alarcón*, en *Homenaje a Sherman H. Eoff*, Schraibman J. (coord.), Castalia, Madrid: 173-202.
- Pontón G. (ed.) (2018), *Lope de Vega, El soldado amante*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, Crivellari D., Maggi E. (coords.), Gredos, Madrid, I: 419-642.
- Porteiro Chouciño A. M. (ed.) (2007), *Lope de Vega, Del monte sale quien el monte quema*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Portuondo A. A. (1980), *Diez comedias atribuidas a Lope de Vega: estudio de su autenticidad*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville.

- Presotto M. (ed.) (2007a), Lope de Vega, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Presotto M. (coord.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, III: 1293-1466.
- Presotto M. (coord.) (2007b), Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída.
- Quilis A. (2004), *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Ariel, Barcelona.
- Restrepo S., Valdés R. (eds.) (2016), Lope de Vega, *El caballero del milagro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Sánchez Laílla L. (coord.), Gredos, Madrid, II: 971-1153.
- Robles Dégano F. (1905), *Ortología clásica de la lengua castellana*, M. Tabarés, Madrid.
- Romero Muñoz C. (1995), *Otra comedia para Lope: La palabra vengada. I. Las "razones métricas"*, en *La festa teatrale ispanica: Atti del Convegno di Studi. Napoli, 1-3 dicembre 1994*, De Cesare G. B. (ed.), Istituto Universitario Orientale, Nápoles: 71-127.
- Romero Muñoz C. (1996), *Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopianiana sin título (1628-1629)*, «Rassegna Iberistica», 56: 113-120.
- Sánchez Jiménez A. (2013), *Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance*, «Edad de Oro», 32: 407-430.
- Sánchez Jiménez A. (2017), *Acentos contiguos en los romances de la Arcadia (1598)*, de *Lope de Vega*, «Atalanta», 5 (1): 5-61.
- Sánchez Jiménez A., Sáez A. J. (eds.) (2015), *El cuerdo loco*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, López Martínez J. E. (coord.), Gredos, Madrid, II: 725-909.
- Valdés R. (ed.) (2005), *La batalla del honor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Pineda V., Pontón G. (coords.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, I: 65-292.
- Wade G. E. (1941), *The Orthoëpy of the Holographic Comedias of Vélez de Guevara*, «Hispanic Review», 9 (4): 459-481.
- Williamsen V. G. (1977), *The versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and of some comedias attributed to him*, en *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, Williamsen V. G., Michael Atlee A. F. (eds.), Estudios de Hispanófila, Chapel Hill: 151-167.
- Wooldridge J. B. (2005), *La palabra vengada, Attributed to Zárate: More Evidence that It Is a Lost Play of Lope de Vega*, «Bulletin of the Comediantes», 57: 327-363.
- Zárate, Fernando de [Antonio Enriquez Gómez] (1678), *La palabra vengada*, en *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, Madrid: ff. 243-283.
- Zugasti M. (2011), *Autoridad textual y piratería, con sombras de memorión al fondo*, en *las dos primeras ediciones de El poder de la amistad (1654)*, de Agustín Moreto, «Boletín de la Real Academia Española», 303: 169-191.

Textos y diálogos en diálogo: *Barlaán y Josafat*, de Lope

Daniele Crivellari

Las que vamos a proponer a continuación son algunas reflexiones al margen del trabajo de edición crítica de la comedia *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega que llevamos a cabo para su publicación en la editorial Cátedra (colección «Letras hispánicas»)¹. Como se indica en el título del presente trabajo, abordaremos el estudio de la pieza desde dos perspectivas diferentes, aunque complementarias, ambas relacionadas con el concepto de diálogo: por un lado, el que se establece entre dos textos, dado que la pieza cuenta con una versión transmitida por un manuscrito de puño y letra del Fénix y otra que nos ha llegado a través de la tradición impresa. Por otro lado, centraremos nuestra atención en la observación de los diálogos contenidos en la pieza, ya que estos plantean cuestiones que atañen al trabajo del ingenio y del autor de comedias sobre el autógrafo y, consecuentemente, al trabajo del editor a la hora de fijar el texto crítico.

Es preciso, pues, proporcionar ante todo un panorama de la historia textual de la comedia para ir adentrándonos en ese diálogo entre textos que acabamos de mencionar. La comedia cuenta con cuatro testimonios antiguos: por un lado, el ológrafo de Lope fechado en Madrid el 1 de febrero de 1611 y conservado

¹ Este trabajo se inscribe en las actividades del PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» dirigido por Fausta Antonucci.

Daniele Crivellari, University of Salerno, Italy, dcrivellari@unisa.it, 0000-0002-1478-4788

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Daniele Crivellari, *Textos y diálogos en diálogo: Barlaán y Josafat, de Lope*, pp. 41-61, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.03, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

actualmente en la Fondation Bodmer de Ginebra (Suiza)²; por otro, dos impresos y un manuscrito que ofrecen un texto radicalmente distinto, con una reorganización de los tres actos del autógrafo, recortados y comprimidos en dos, a los que se ha añadido una tercera jornada totalmente nueva³. Los estudiosos que, a lo largo de los años, se han ocupado de la comedia transmitida por la tradición impresa la han definido una «refundición». En realidad, quizá sea más correcto hablar en este caso de «reelaboración», si adoptamos la terminología propuesta por Ruano de la Haza (1998: 35), según la cual esta es la que «pule, perfecciona, afina y modifica un texto teatral para crear una nueva versión, y puede ser llevada a cabo por el propio dramaturgo (...) o por otro profesional de la Comedia», mientras que la refundición es más bien «la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos —temas, situaciones, personajes— de otra anterior».

Sea como fuere, y aunque no siempre es fácil deslindar de manera exacta los confines entre estos dos conceptos, cabe subrayar que el texto transmitido por la *Parte XXIV* plantea fundamentalmente dos cuestiones: por un lado, la que atañe a la paternidad de la obra, es decir, quién fue el autor de dicha reelaboración, si Lope u otra persona. Por otro lado, y en estrecha relación con esto, la que concierne a las razones que llevaron a este autor a emprender un trabajo de revisión profunda del material contenido en el manuscrito lopesco: aparte de comprimir los tres actos del autógrafo en dos y añadir una tercera jornada con una acción nueva, téngase en cuenta que el texto termina diciendo que se trata de «la primera parte» (v. 964), anunciando implícitamente la existencia de una segunda⁴. Esta última, además, parece que llegó a escribirse realmente, si tenemos que dar crédito a la noticia de una segunda parte de *Barlaán y Josafat*

² Remitimos a nuestro trabajo (Crivellari, 2015b) para una descripción detallada de este manuscrito.

³ Los dos impresos son, por un lado, la *Venticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España*, frey Lope Félix de Vega Carpio (Biblioteca Nacional de España, sign. R/13875) que, para más inri, presenta en la portada las piezas allí recogidas como «sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido»; y, por otro, una suelta s.l., s.n., s.a. titulada *Los dos soldados de Cristo* (British Library, sign.: 11728.h.3.(20.)). En cuanto al manuscrito, se trata de una copia del siglo xvii que desciende de la suelta: *Barlaán y Josafa, los dos soldados de Cristo* (BNE, sign.: MSS/16979). Modernamente, la pieza fue editada en cuatro ocasiones: en 1894, en el tomo IV («Comedias de vidas de santos») de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, al cuidado de Menéndez Pelayo (Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra); en 1935, por Montesinos, en el tomo VIII de la colección «Teatro antiguo español» (Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas); entre los años 40 y 50 del siglo pasado, por Sainz de Robles, quien incluyó *Barlaán y Josafat* en la selección de *Obras escogidas del Fénix* que dio a la imprenta en tres volúmenes (Madrid, Aguilar, 1946, 1955 y 1958); finalmente, la comedia también se incluyó en la base de datos TESO, «Teatro español del Siglo de Oro» (Chadwyck-Healey España, 1997-1998). Todas estas ediciones menos la de Montesinos, sin embargo, transcriben el texto de la *Parte XXIV*, y no el del autógrafo.

⁴ Para todas las citas remitimos a nuestra edición citada.

que fue representada en diciembre de 1640 en Sevilla por la compañía de actores de Antonio de Rueda⁵.

Antes de adentrarnos en estos dos aspectos, y para entender cabalmente las coordenadas dentro de las cuales se mueve el autor de la reescritura, es preciso ofrecer un breve panorama de las modificaciones aportadas al texto en el paso del autógrafo a la tradición posterior⁶. Por lo que atañe al primer acto, se reduce tan solo la extensión de unas pocas secuencias que, con toda probabilidad, se considerarían prescindibles: se acorta levemente el largo parlamento con el que Zardán explica a Josafat las razones de su encarcelamiento, omitiendo unos versos (81-84, 121-124 y 137-138); se reduce drásticamente —de 35 versos a 2— el baile con el que unos danzantes agasajan a Josafat en su primera salida del palacio (vv. 303-332); se elimina una octava dentro de un diálogo entre el príncipe y Zardán (vv. 603-610); finalmente, se simplifican dos décimas dejando tan solo el primer verso de cada una (vv. 759-767 y 769-777), por un total de unos 70 versos omitidos.

Más relevante es la reorganización del material dramático de los sucesivos dos actos del autógrafo, ya que por medio de unos recortes, a veces radicales, se condensan los casi 1900 versos del original en los 1085 de la segunda jornada de la *Parte XXIV*. Las técnicas empleadas por el autor de la reelaboración son esencialmente tres: supresión, sustitución y desplazamiento. En el primer caso, tal y como en la jornada inicial, se decide prescindir de algunos versos, cuando no de secuencias enteras: así, desaparece por ejemplo toda la escena en la que Abenir dialoga amablemente con la princesa Leucipe y, poco después, ordena la expulsión del palacio de un criado enfermo (vv. 1075-1158), o la que protagoniza Zardán, quien descubre el bautizo de Josafat y se lo comunica al monarca (vv. 1351-1438); se trata de momentos que no influyen directamente sobre el desarrollo lógico de la acción dramática, aunque sí la empobrecen de unos elementos que son a veces importantes⁷. Dentro de esta categoría sobresale, por ser la más larga, la omisión de más de 450 versos (vv. 1671-2133): se prescinde así de toda la secuencia en la que Araquis pide a Nacor que finja ser Barlaán, la discusión entre Josafat y su padre, la disputa pública en la que Nacor acaba defendiendo la religión cristiana, así como parte de la escena en la que Abenir pide ayuda al mago Teudas para que tiente a su hijo.

En algunos casos, y siempre a raíz de la supresión de una secuencia, el autor de la reelaboración decidió sustituir los versos omitidos con otros, casi siempre en número menor. En los vv. 2364-2404 del autógrafo, por ejemplo, Josafat se

⁵ Es lo que indica Sentaurens (1984, II: 1096) y se recoge en la base de datos DICAT (s.v. «Antonio de Rueda»).

⁶ Montesinos (1935: 173-181) ofrece un esquema exhaustivo, al que remitimos, y en el que es posible apreciar cuáles son los fragmentos que faltan en toda la tradición posterior al autógrafo, así como los ligeros cambios entre el texto de la *Parte XXIV* y los dos testimonios sucesivos, la suelta y el manuscrito, que descienden de esta.

⁷ Lo mismo puede decirse de las omisiones de los vv. 1471-1482, 2152-2154, 2171-2174, 2343-2346, 2412, 2420, 2463, 2630-2635 y 2651-2656.

queja ante su padre por las tentaciones a las que este lo ha sometido, mientras que Teudas decide convertirse al cristianismo; estos versos son sustituidos por un esueto comentario de Leucipe, quien observa tan solo que Josafat se ha enfadado. No se producen así incongruencias en la acción, a la vez que se consigue sanar la cesura que de otra manera se hubiera producido tras el recorte. Análogamente, el final de la comedia autógrafa (vv. 2760-2768) se elimina y se reemplaza con unos versos que ya no anuncian la conclusión de la pieza, sino que subrayan una vez más el desprecio de Josafat por las cosas terrenales. Un último ejemplo de esta técnica es el que se observa en los vv. 2497-2624: en este caso la secuencia de la que se prescinde es la del enfrentamiento de Teudas con tres demonios, a la que sigue la descripción de algunos eventos por medio de la aceleración mágica del tiempo. A la presencia de los seres infernales se contraponen la de dos caballeros, a los que Zardán narra la conversión de Abenir y su posterior muerte.

La tercera técnica mencionada, la del desplazamiento, ocurre tan solo una vez a lo largo de la comedia: se trata de colocar en otro lugar unos versos ya presentes en el texto original. Concretamente, tras eliminar los vv. 1522-1542 del autógrafa, el autor de la reelaboración los cambia con una secuencia del tercer acto, esto es, los vv. 2134-2150, aprovechando el parecido temático que hay entre las dos escenas. Tanto en los versos suprimidos como en los que se han empleado para la sustitución, en efecto, un consejero —Araquis y Zardán, respectivamente— ofrece a Abenir una solución para que Josafat vuelva sobre sus pasos tras la conversión. Esta variación implica naturalmente que también las secuencias siguientes se modifiquen, ya que se omite la mención de Nacor y de la disputa con los sabios del rey; el autor de la reelaboración adapta el nuevo rumbo de la comedia mediante las omisiones que comentamos arriba.

Todas las modificaciones que hemos detallado, claro está, alteran de manera sustancial los equilibrios de la pieza: aun prescindiendo del contenido del tercer acto añadido, la comedia queda desprovista de varios momentos cruciales, aunque —eso sí— sin que se produzcan nunca incongruencias evidentes en la sucesión de los hechos. Sin embargo, el análisis no puede limitarse tan solo a la apreciación de lo que se omite o se modifica respecto al texto del autógrafa lopesco; es preciso observar también lo que se añade en la nueva jornada, máxime porque este acto presenta indicios que podrían desvelar las razones que llevaron al autor a reelaborar la comedia y arrojar por ende cierta luz sobre la persona que realizó esta operación textual. Empezando por este último aspecto, a pesar de que en cierto momento, hace ya casi un siglo, Montesinos creyó que pudiera tratarse de un caso de autorreescritura lopesca⁸, algunos años después, analizando más detenidamente el texto, el erudito miraba «con sospecha» al tercer acto añadido, aseverando: «hoy me inclino a creerlo apócrifo, por lo menos en gran parte; quizá sea un mosaico de tópicos lopescos más o menos bastardeados, tomados de aquí y de allá. Lo único que parece seguro es que el que lo hizo

⁸ El estudioso afirmaba: «el carácter del tercer acto de la *Parte XXIV* es tal, que parece que solo Lope pudo escribirlo, y creemos que lo escribió en efecto» (1921: 148).

estaba muy cerca del corazón de Lope» (Montesinos, 1935: 217). En términos generales, toda la crítica posterior ha llegado a la misma conclusión, inclinándose por atribuir el texto a una pluma distinta a la de Lope⁹.

Para tratar de establecer si esta reelaboración es de atribuir al Fénix o no, debemos preguntarnos qué puede haber pasado; creemos que el análisis de la obra desde la perspectiva de su vida en las tablas puede aportar algunos datos significativos. Empezando por los recortes y las modificaciones analizados arriba, nótese por ejemplo que dos de los fragmentos omitidos en el paso a la versión impresa (vv. 305-332 y 2630-2635) habían sido objeto de atajos por parte de la compañía que llevó a escena la pieza, la de Hernán Sánchez de Vargas; en el autógrafo, de hecho, estos versos fueron tachados por una mano y con una tinta diferente de la del Fénix, como observaremos más adelante. Este detalle nos habla del trabajo que posiblemente emprendió algún autor de comedias de cara a la representación de la obra; hacia esta misma dirección confluyen otros datos que vamos a comentar a continuación. En primer lugar, a raíz de lo observado anteriormente a propósito de la condensación de los tres actos del autógrafo en dos, cabe preguntarse por qué el autor eliminaría tantos versos para poder añadir otra jornada *ex novo*; la respuesta reside, evidentemente, en la observación de cuáles son los elementos específicos de ese nuevo acto. Tomaremos como punto de partida la siguiente observación de Serrano Deza (2012: 504; las cursivas son nuestras): «una vez que el príncipe deja el reino en manos de un noble y se retira a la oración, la acción de la comedia es ya *enteramente original y teatralísima*, integrando apariencias (de la vida ascética o de la muerte *de Leucipe*), anagnórisis (*de Leucipe*) y suplantaciones (el demonio toma la forma *de Leucipe* y la de un barquero)». Las palabras del estudioso, que se refieren a la versión impresa del texto, ponen de relieve tres aspectos por lo que atañe al tercer acto reelaborado, a saber: el alejamiento de la fuente, su fuerte teatralidad y el incuestionable protagonismo que adquiere Leucipe.

En lo referido al primer punto, efectivamente el autor de la reelaboración muestra una desviación total de la leyenda originaria, a diferencia de lo que ocurre en el autógrafo lopesco. Aunque no pueda considerarse una prueba definitiva, es cuando menos curioso que Lope, que tan fielmente había seguido la historia de Barlaán y Josafat transmitida por varios autores —entre ellos Juan de Arce Solórzano, que debió de ser la fuente de la que bebió—, escribiera este tercer acto alejándose totalmente de ella¹⁰. A esto puede añadirse el hecho que la nueva jornada muestra una innegable inclinación hacia lo espectacular: la presencia del villano gracioso Bato, la escenificación de la vida de los ermitaños en los nichos de la fachada del teatro (vv. 313-340), la celebración festiva del casa-

⁹ Por ejemplo, García Reidy (sin publicar: 48-55) aporta varios argumentos concretos en contra de la atribución a Lope.

¹⁰ A propósito de las posibles fuentes de Lope para la composición de *Barlaán y Josafat* remitimos a los trabajos de Silva (1998) y Cruz Palma (1999), que han permitido demostrar, más allá de toda razonable duda, que Lope se basó en la traducción castellana de Juan de Arce Solórzano publicada en Madrid en 1608.

miento de la labradora Laurencia (vv. 655-734), sin contar el descubrimiento de la muerte final de Leucipe en olor de santidad (vv. 949-964), permiten hablar sin duda alguna de una jornada «teatralísima». Una vez más, esto tampoco prueba de manera irrefutable que el autor del acto no fuera Lope, aunque sí resulta extraño que el comediógrafo sacrificara la coherencia estructural de la pieza en aras de una mayor espectacularidad, dado que muchos de los elementos añadidos resultan como cuerpos extraños respecto al resto de la comedia (la figura de Bato y, sobre todo, la historia de Laurencia, que queda como un cabo suelto).

Dicho en otras palabras, las razones que empujaron al autor a emprender la reelaboración de la obra parecen estribar más bien en cuestiones de índole práctica que poética; según Ruano de la Haza, por ejemplo, cabe la posibilidad de que el autor de comedias dispusiera de un decorado especial y quisiera aprovecharlo para una o más representaciones¹¹. En este sentido, hay que considerar también la composición de la compañía y las necesidades ligadas al número de actores y a los papeles que interpretarían: por un lado, adelantaremos que en el autógrafo queda constancia de la reducción de los bailarines (o de la intención de reducirlos), que de cuatro pasarían a ser dos. Por otro lado, el protagonismo tanto de Bato como de Leucipe en la tercera jornada añadida induce a pensar en la voluntad de dar espacio a unos actores antes ausentes u otorgar mayor importancia a otros ya presentes; recordaremos, a este propósito, que la pieza autógrafa no prevé que en ella actúe el gracioso —del que en cambio, como es muy probable, sí dispondría la compañía—, así como que el rol de la princesa, que en la nueva jornada adquiere una centralidad innegable, sería interpretado por la primera dama —en el caso de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, su esposa Polonia Pérez¹²—.

En resumidas cuentas, si por un lado no hay datos concluyentes que permitan descartar con seguridad absoluta que Lope pudiera decidir reelaborar en algún momento su propio texto por las razones que fueran, por otro varios elementos sugieren en cambio que probablemente fue otra persona la que entabló ese diálogo con el autógrafo que desembocó en la reescritura¹³. Lo más plausible es que se tratara del director u otro componente de una compañía; si el autor de la reelaboración decidió ampliar el proyecto escribiendo también una segunda parte, la recuperación y el análisis de este texto podría contribuir a establecer con certeza su identidad. La cuestión relativa a la paternidad de este texto, por tanto, queda de momento abierta; quizá la futura localización de nuevos docu-

¹¹ «Es tentador especular si esta nueva tercera jornada no habría sido escrita para aprovechar un buen decorado rústico, propiedad de la compañía, que cubría parcial o totalmente la fachada del teatro» (Ruano de la Haza y Allen, 1994: 415).

¹² Cfr. Montesinos (1921: 148): «Nótese, entre otras cosas, que en ese tercer acto Barlaán y Josafat pierden relieve; se trata, en cambio, de dárselo a Leucipe».

¹³ Considérese también que la publicación del texto en la *Parte XXIV* de 1641, fuera del control directo del Fénix, añade inseguridad al panorama textual y a la posible atribución a Lope.

mentos o la aplicación de herramientas como la del análisis estilométrico y de la ortoepía puedan aclarar este misterio filológico¹⁴.

Además de la relación que se establece entre estos dos textos, y volviendo ahora a centrarnos tan solo en el autógrafo, este último presenta las huellas del trabajo tanto del ingenio como del autor de comedias u otro integrante de su compañía, como por ejemplo el apuntador. A propósito de la intervención de los autores de comedias en el camino hacia la puesta en escena de las piezas, Aparicio Maydeu (1993: 150-151) observaba acertadamente que «estamos lejos aún de poder conocer con exactitud los entresijos de la puesta en escena de las comedias de santos, pues la distancia entre la concepción del poeta en su manuscrito autógrafo y la escenificación que vería efectivamente el público podía llegar a ser considerable». En efecto, analizando el manuscrito autógrafo de *Barlaán y Josafat* podemos apreciar en primer lugar algunos aspectos del *usus scribendi* de Lope; en segundo lugar, cuál fue la intervención de Hernán Sánchez de Vargas sobre el texto y, por ende, cuáles fueron algunas de las modificaciones que aportó —o pensó aportar— al texto de cara a la representación.

Empezando por el análisis del trabajo del Fénix en su redacción de la obra, la primera cuestión que es necesario abordar atañe a la naturaleza del ológrafo: ¿ante qué tipo de documentos nos encontramos? ¿Los que nos han llegado son los folios en los que Lope compuso directamente la comedia —a partir, quizá, de un texto ajeno o de un plan en prosa— o bien son el resultado de una operación de autocopias basada en un antígrafo ya en verso? A lo largo de los años esta cuestión ha sido abordada por varios estudiosos, que han llegado a conclusiones a veces discrepantes: desde la imagen un tanto romántica de un comediógrafo que compone sus versos a vuelapluma hasta la conclusión —contrastada por la evidencia textual, aunque no sin ciertas cautelas— de que estos testimonios podrían ser copias en limpio¹⁵. En algunos casos que hemos podido analizar en

¹⁴ García Reidy (2019) ofrece un ejemplo de la aplicación exitosa de este tipo de análisis para la atribución de una pieza.

¹⁵ Como ejemplo de la primera postura traemos a colación las palabras de Ruiz Morcuende, quien en las observaciones introductorias a su edición del autógrafo de *Amor con vista* afirma: «Las correcciones nos permiten aseverar que al comenzar su trabajo no tenía concebido más que el plan en líneas generales, sin fijar todos los detalles, que iba añadiendo a medida que de su pluma brotaban las estrofas. (...) Su célebre verso *y más de ciento en horas veinticuatro* no es una jactancia, sino una espléndida y casi incomprensible realidad, pues en este y en otros autógrafos puede notarse que los actos están hechos de un tirón, achicándose la letra y perdiendo algo de su horizontalidad los versos a medida que Lope avanzaba vertiginosamente, siendo su mano mucho más lenta que su cerebro» (1930: XLIX). Asimismo, y en lo que atañe específicamente a *Barlaán y Josafat*, en su edición Montesinos insiste varias veces en que el manuscrito «es uno de los que mejor muestran la rapidez de la composición, la celeridad con que Lope redactó esta y tantas otras de sus improvisaciones», y permite demostrar que «Lope escribió *Barlaán y Josafat* con celeridad comprobable» (Montesinos, 1935: 162 y 171). Acerca de la posibilidad de que el Fénix copiara de un texto anterior, un borrador, quizá ya en verso, el estudioso parece excluirlo de manera tajante: «si había un plan anterior, era muy general y vago, quizá Lope se guiaba meramente por el libro que tenía delante, el cual le daba la disposición hecha» (Montesinos, 1935: 162). Más recientemente,

detalle (*El piadoso aragonés, La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y Amor con vista*), nos parece que los indicios que Lope deja en sus autógrafos son suficientes como para llegar a afirmar que sí se trata de copias en limpio escritas a partir de un borrador ya en verso: en particular, nos referimos a errores (a menudo corregidos) por haplo- o duplografía, saltos por homoioteleuton, etcétera¹⁶. Sin embargo, es importante subrayar también que esto no excluye que el Fénix pudiera modificar el texto en una fase posterior a la copia, o incluso que en algunos momentos decidiera cambiar radicalmente el rumbo de la pieza sobre la marcha, transformando el tipo de estrofa, la rima o un fragmento entero de la escena¹⁷.

En lo que atañe específicamente a *Barlaán y Josafat*, estos indicios son más escasos en comparación con otros autógrafos lopescos, aunque no totalmente ausentes; para empezar, pondremos algunos ejemplos que nos parecen paradigmáticos, seleccionándolos entre los que Montesinos no indicó en su edición de la pieza: se trata mayormente de tachaduras de palabras, correcciones en el interlineado o sobre la marcha que demostrarían que Lope copiaba de un borrador. Así, por ejemplo, el v. 155 (acto I, f. 3v) empieza con la palabra «pues», tachada («<<-pues> le persuadiras q[ue] mande»), que Lope escribió seguramente por atracción del «pues» con que comienza el verso anterior, el 154 («pues que por mejores medios»)¹⁸. Es esclarecedor también el caso del v. 1197 (acto II, f. 6v), donde el Fénix escribe «<-de> ya te referi la linea»; la palabra inicial borrada, que el editor no recoge en el aparato, es la primera del verso siguiente, el 1198 («de reyes malos y buenos»). Parece, pues, que el Fénix se equivocó al copiar de un borrador la perícopa correspondiente al v. 1197 y empezó transcribiendo el 1198, aunque percatándose inmediatamente de su falta. A la misma categoría de error pertenece el que se encuentra en el v. 1457 (acto II, f. 11r): aquí Lope escribe «hijo no es justo q[ue] yn<-p>tente». El error se explica de considerar el verso siguiente, y más específicamente su última palabra («por mil coronas y ynperios»); dicho en otros términos, la confusión se produce por la presencia de dos palabras en posición final de dos versos seguidos, y que empiezan ambas por «yn». Finalmente, entre los errores que Montesinos no señala, mencionaremos el que se halla —corregido por Lope mismo— en el v. 2216 (acto III, f.

en cambio, la crítica parece haber llegado a conclusiones distintas, si bien con algunas reservas; por ejemplo Presotto, a propósito de *Quien más no puede*, pieza contenida en la *Parte XVII*, afirma: «Debe suponerse que se trata de una copia en limpio, aunque no parece posible encontrar errores evidentes que lo confirmen» (Presotto, 2018: 238). El estudioso cita también los trabajos de Gavela y Valdés en sus ediciones respectivas de *¿De cuándo acá nos vino?* (Gavela, 2008) y *La batalla del honor* (Valdés, 2005) respectivamente. Véase también Presotto (2000: 31ss).

¹⁶ Cfr. Crivellari (2013a y 2015a) sobre *El piadoso aragonés* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, respectivamente, mientras que para *Amor con vista* remitimos a Crivellari (2020).

¹⁷ Para más detalles sobre estos aspectos remitimos al estudio introductorio de nuestra edición de la pieza.

¹⁸ Para las citas del manuscrito indicamos siempre el acto y el número de folio, siguiendo la numeración original de Lope.

7v): «de Amo<-r+n> y Tamar su herm[an]a». Una vez más la versión inicial de la palabra, Amor, se debe a la presencia en el verso siguiente precisamente de ese nombre («Fue de Amor fuerza tirana»), y a la fuerte analogía con el nombre del hermano de Tamar.

Otros casos evidentes son aquellos donde Lope, dentro de la redacción de un verso, escribe una palabra pero la tacha tras darse cuenta de haber omitido otro término que venía antes. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el v. 429 (acto I, f. 9r), donde se lee: «diuina <-los> y a los pintores»; el comediógrafo escribe el artículo «los», olvidándose del «y a» que lo precedía, así que lo borra y lo vuelve a escribir después. Análogamente, en el f. 4r de la segunda jornada (v. 1057) Lope escribe «esta sortija <-d+t>e doy», empezando a escribir «doy» antes de «te» y corrigiendo sobre la marcha¹⁹. En ocasiones el error puede hallarse en medio de un verso partido y atañer también a una didascalía, como en el caso del v. 379 (acto I, f. 8r). En el acto de la escritura-copia, Lope atribuye correctamente la primera parte del octosílabo («¡Oh, qué ricas tiendas!») a Josafat, pero también escribe la letra inicial de la palabra siguiente, «son», que en realidad debería pronunciar el Capitán. Al enterarse inmediatamente de la falta, el Fénix superpone a la «s» que ya ha escrito la raya que enmarca todas las didascalías que se encuentran en el interior de los versos²⁰. Después de escribir el nombre del Capitán, sigue el término «son» con que se abre la intervención de este personaje («Son / de los plateros», vv. 379-380).

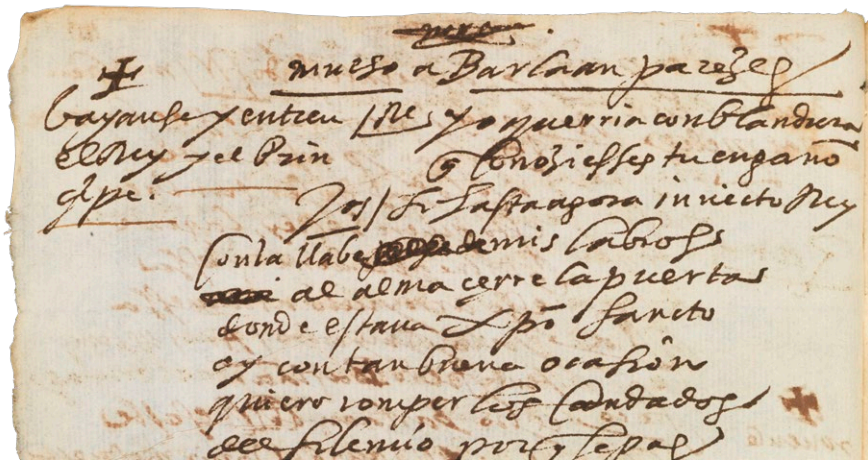
Los ejemplos traídos a colación hasta ahora muestran que el dramaturgo se dio cuenta del error inmediatamente después de cometerlo y lo enmendó en el acto: prueba de ello es el hecho que el término equivocado se tacha para escribir, a continuación, la lección correcta²¹. Destacaremos a este propósito que la posición de las correcciones en el folio a menudo permite determinar el momento en que dichas enmiendas fueron realizadas. Son muchos los casos, en efecto, en los que una corrección *in itinere* conlleva, a partir de ese momento, un des-

¹⁹ Cabe especificar asimismo que en el autógrafo quedan también algunos errores que el Fénix no corrige: un caso de haplografía (v. 1053; f. 4r, acto II; «entendio», por «entendido»), dos de duplografía (vv. 2167 y 2617; ff. 7r y 14v, acto III; «Baarlaan»), además de «q[ué] hazelle», por «q[ué] hace» (v. 1021, f. 3v, acto II), quizá por atracción del «bella» que aparece en el verso anterior.

²⁰ Para aquellas que quedan fuera se suele emplear en cambio una sola línea, subrayando el nombre.

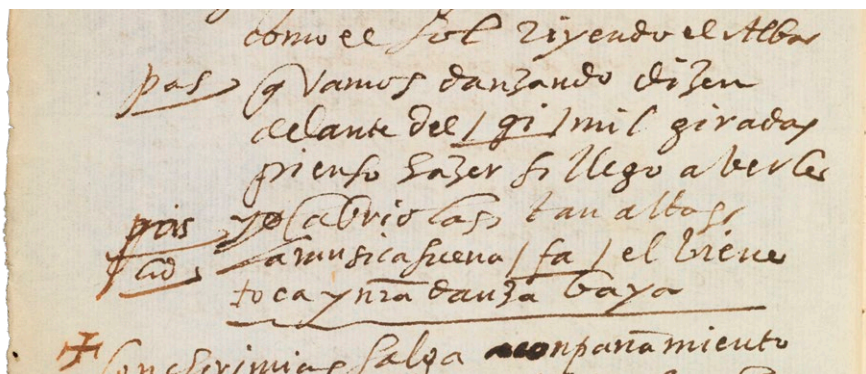
²¹ También se corrigieron con esta modalidad unos cuantos errores por hipo- o hipermetría. Por ejemplo, en el v. 481 (f. 9v, acto I) el Fénix escribió inicialmente «las alabanzas de los dioses»; al enterarse de que el verso quedaría hipermétrico, lo modificó de la siguiente manera: «<-las alabanzas> de los dioses </las grandezas>», esto es, tachando las primeras dos palabras (por un total de cinco sílabas) y añadiendo a la derecha el cuatrísílabo «las grandezas». Análogamente, en el v. 993 (f. 3r, acto II) la primera versión («pero no es justo que yo viva») se modifica tachando la conjunción adversativa y sustituyéndola por el monosílabo «mas», restituyendo así la cantidad octosilábica requerida por la redondilla. A la misma categoría pertenecen otras tres correcciones: «<-de su> del Triunfo porq[ue] trahia» (v. 1007; f. 3r, acto II); «mas di<-me> primero o gran sabio» (v. 1901; f. 2v, acto III); «<-para> y dexar en su persona» (v. 2622; f. 15r, acto III).

plazamiento de la caja de escritura hacia la izquierda o hacia la derecha: indicio evidentísimo de que el error se detectó y se corrigió enseguida. En el v. 1720 (f. 15v, acto II), por ejemplo, en el marco del parlamento con que Josafat anuncia al padre su conversión al cristianismo, se aprecia la siguiente tachadura: «con la llave <puse> de mis labios»; un análisis más atento permite especificar que originariamente el verso comenzaba con el «puse» tachado, ya que esta palabra está alineada respecto a los versos anteriores. Después de haber empezado a escribir «puse de mis labios» y haber tachado el primer término, Lope decidió añadir a la izquierda de la tachadura «con la llave»; esto conllevó un desplazamiento hacia la izquierda de la posición de la columna de texto, que efectivamente se modifica a partir de ese momento, como se aprecia en la imagen siguiente:



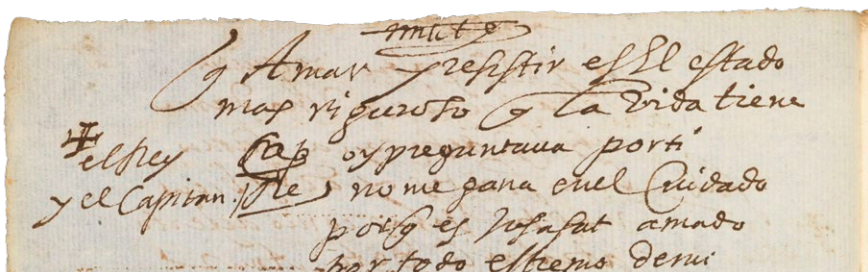
Casos análogos son frecuentes en el manuscrito²²; al revés, ejemplos como el del f. 6v de la primera jornada (vv. 305-316) inducirían a pensar que algunas enmiendas se hicieron en un momento posterior, finalizada ya la copia —aunque no pueda especificarse cuánto tiempo después—, dado que el texto añadido a la derecha o a la izquierda (o en ambos márgenes, como en la imagen siguiente) no implica un posterior desplazamiento de la caja de escritura. Como se ve, también en este caso se tachan las primeras partes de algunos versos, cuando no versos enteros, para añadir una nueva lección al margen; esto, sin embargo, no conlleva un cambio en la posición de la columna del texto.

²² Véanse por ejemplo los ff. 3r, 4r, 9v, 13v, 14v y 15v (acto I); 3r, 11v y 13v (acto II); y 6r, 7r, 11r, 14v y 15r (acto III).



En un segundo momento (es difícil determinar cuándo, si acto seguido o después de algún tiempo) el Fénix decidió atribuir el v. 300 a otro personaje, y por eso modificó la «y» inicial en «Yo», por obvias razones de sentido. Añadió, asimismo, la didascalia «Gi[nés]» a la izquierda, sin darse cuenta de que este personaje ya estaba pronunciando los versos anteriores; fijándose quizá tan solo en los nombres que aparecen a la izquierda, el Fénix pensó estar alternando «Gi[nés]» a «Pas[qual]», que aparece en el v. 297. Esto dio lugar a un error evidente, la repetición de «Gi» dos veces seguidas (vv. 298 y 300), un error que fue corregido sobrescribiendo finalmente «Pas» a «Gi».

Todavía a propósito de las didascalias, en el manuscrito hay casos que demuestran cómo en el proceso de copia el comediógrafo podía percatarse de ciertas incongruencias y corregirlas; algunos *loci* no plantean demasiados problemas, ya que se trata de errores que Lope comete en la copia de las didascalias o en la atribución de los versos al personaje correspondiente y que corrige en el acto, como demuestra la evidencia textual. En la segunda jornada, por ejemplo, el rey Abenir y un capitán acaban de salir al tablado, como indica la acotación:

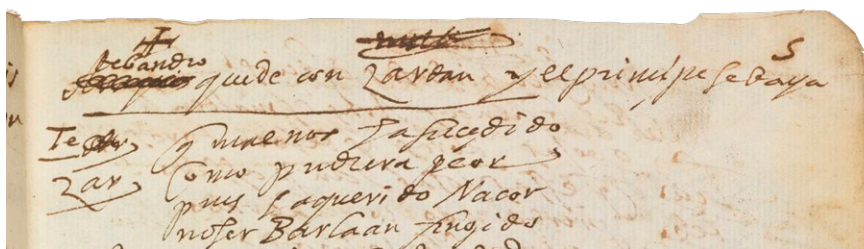


El Rey y el capitán

CAPITÁN	Hoy preguntaba por ti.	1075
REY	No me gana en el cuidado, porque es Josafat amado por todo extremo de mí.	

En la atribución del v. 1075, Lope escribe en un primer momento (y equivocadamente) «Re», por «Rey», atribuyendo las palabras «Hoy preguntaba [Josafat] por ti» al padre del príncipe, aprovechando luego las dos letras y transformándolas en «Cap». A esta misma tipología pertenece otro error que el dramaturgo corrige, el del v. 465: en el contexto de un diálogo entre el protagonista y un librero, se repite equivocadamente dos veces el nombre de Josafat, por lo cual Lope tacha el segundo «jos» y escribe «li[brero]» al lado²⁵. Asimismo, en el tercer acto, en el marco de un diálogo abundante en réplicas entre dos personajes que tienen además un nombre parecido, Teudas y Tebandro, Lope se equivoca al escribir la enésima abreviatura en las didascalias (que son, además, prácticamente iguales, «Teb» y «Teu»), acabando por atribuir un verso de Tebandro, el 2084, a Teudas; cuando se percató del error, tacha el nombre de «Teu[das]» para añadir a la izquierda el de «Teb[andro]». Como se ve, las enmiendas que Lope aporta no siguen siempre un mismo patrón: a veces la corrección se superpone a las letras ya escritas, mientras que en otros casos se prefiere borrar lo escrito y añadir la nueva palabra (o abreviatura) tanto a la derecha como a la izquierda.

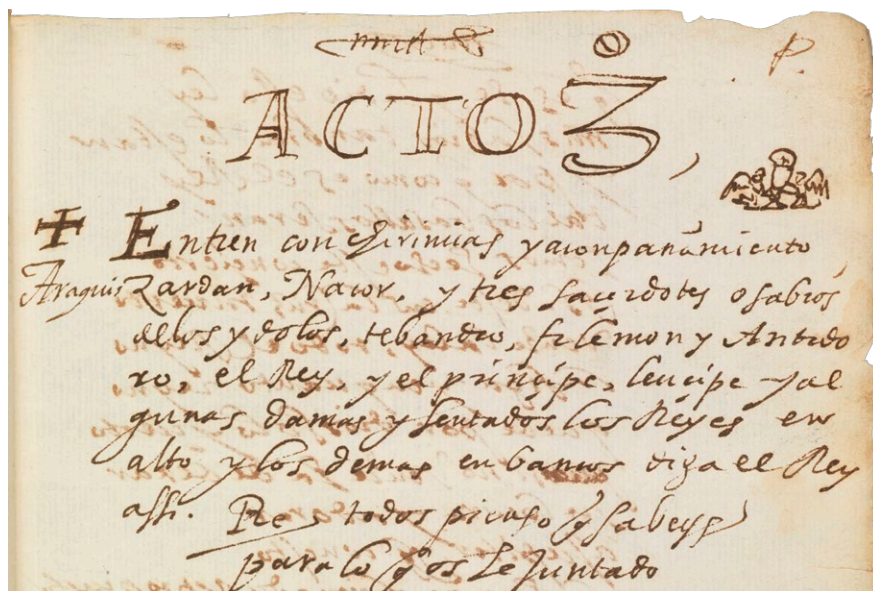
En otros casos Lope, aun habiéndose dado cuenta del error que ha cometido, no consigue corregirlo del todo; véase el ejemplo del tercer acto (vv. 1827ss.), en el marco del enfrentamiento público que el rey Abenir ha organizado entre sus sabios (Tebandro, Filemón y Antidoro) y Barlaán (que en realidad es Nacor, un mago disfrazado al que el monarca ha convocado para que desmienta las afirmaciones del verdadero Barlaán y convenza así a Josafat a abandonar el cristianismo). Nacor, gracias también a la intervención de Dios, decide finalmente afirmar que la única ley verdadera es la de Cristo; los sabios de Abenir no saben qué contestar y el soberano, enfurecido, los hace llevar a la hoguera. Acto seguido, Nacor le declara a Josafat su voluntad de recibir el bautismo y los dos dejan el escenario. La acotación siguiente (v. 2043Acot) preveía en un primer momento que fuera Araquis el que quedara en el tablado junto con Zardán para comentar lo ocurrido, como se ve en la imagen sacada del f. 5r del tercer acto («<-Araquis\ tebandro> quede con zardan y el príncipe se baya»):



Al mismo personaje Lope atribuyó inicialmente también el v. 2044 («q mal nos ha sucedido»), como se lee fácilmente debajo de la tachadura («Ar»). Sin

²⁵ Un ejemplo parecido se encuentra en el v. 591 (acto I, f. 11v).

embargo, el Fénix se dio cuenta de que esto produciría una incongruencia, dado que Araquis era el personaje encargado de llevar a quemar a los tres sabios y, por tanto, ya había dejado el escenario, como confirma la acotación del v. 2019 («El Rey se vaya airado, Araquis lleve a los sabios y queden Nacor y Josafat»). Es muy probable que la corrección se aportara enseguida, ya que las demás didascalias de este folio no presentan ninguna modificación; en sustitución de Araquis, Lope cambió este nombre por el de Tebandro. Esto, sin embargo, produce a su vez otra incongruencia: si Araquis realmente ha llevado poco antes a los tres sabios para que sean matados, Tebandro no debería estar en escena (ni vivo, según se desprende de las palabras del Rey en los vv. 2106-2108: «esos tus sabios que en el fuego he visto / callarían también por dar contento / al Príncipe»). A propósito de este fragmento, no estará de más observar que en la acotación inicial del tercer acto (f. 1r, v. 1826Acot) se halla rastro de otra corrección *a posteriori* por parte de Lope: como se ve en la imagen, después de terminar la redacción de la acotación, el Fénix añadió en un segundo momento, en el margen izquierdo, precisamente el nombre de Araquis, que debería aparecer en el tablado junto con los demás personajes.



En el ámbito de este panorama de las tipologías de error y de enmienda por parte de Lope, señalaremos también que hay correcciones que parecen haberse aportado a todas luces en un segundo momento; nos referimos, por ejemplo, a las dos didascalias que se han añadido con una tinta diferente en los vv. 2102 y 2112 del tercer acto (ff. 5v-6r). En este caso, en el marco de una tirada en tercetos que en una primera versión pronunciaría únicamente el sabio Teudas, Lope decide atribuir diez versos al Rey; por ello, añade su nombre en el v. 2102 y vuelve a escribir el nombre de Teudas en el v. 2112 para que los versos siguientes

se atribuyan a este personaje. Los versos bien hubieran podido ser pronunciados por el mago, y efectivamente algunas de las palabras que finalmente quedan atribuidas al monarca parecerían más congruentes en boca de Teudas (por ejemplo la referencia a «esos tus sabios», que en realidad son los sabios del Rey).

REY	¿Cuál dios, cuál hado tal rigor consiente? Nacor villano, Barlaán segundo, vencido de interés habló por Cristo cosas que en su retórica las fundo,	2105
	y esos tus sabios que en el fuego he visto callarían también por dar contento al Príncipe, que yo mejor conquisto, porque es con la verdad y el fundamento del honor de los dioses soberanos,	2110
	porque su religión reciba aumento.	

El proceso de auto-revisión y corrección (*in itinere* o en un segundo momento) que Lope emprendió en lo referido a las didascalias y a los diálogos no siempre produjo, pues, los resultados esperados: si en muchos casos el dramaturgo consiguió corregir los errores, en otros sus modificaciones dejaron pequeñas incongruencias. Hay más: en el manuscrito el Fénix dejó dos faltas de las que evidentemente no llegó a percatarse; ambas se encuentran en la tercera jornada, en el espacio reducido de cincuenta versos, y pertenecen a una misma tipología, esto es, la repetición innecesaria de un nombre en dos didascalias seguidas. En el primer caso, en los vv. 2276-2277, el nombre de Josafat se repite dos veces, y no cabe duda de que ambos versos deben atribuirse al príncipe:

JOSAFAT	(¿Qué es esto que ha entrado en mí?)	
JOSAFAT	¿Cómo te quedas aquí?	
LEUCIPE	¿Ya me miras tan crüel?	
JOSAFAT	Pues ¿cómo te he de mirar, siendo gentil y mujer?	2280

La posible explicación del error en este caso podría residir en la observación de que los dos versos se encuentran en dos folios distintos (8v-9r): al terminar la redacción del folio 8 vuelto, y después de pasar a la nueva página para empezar a escribir en el folio 9 recto, Lope quizá olvidó que ya había indicado el nombre de Josafat en la didascalia del verso anterior. Podemos excluir, en cambio, la hipótesis de un salto o laguna en el texto, ya que la rima de la redondilla (vv. 2275-2278) es perfecta y no presenta problemas, así como la secuencia lógica del pasaje.

Menos evidente aparece en cambio la explicación del error siguiente: en el ámbito de la misma escena de diálogo con la princesa Leucipe, y en este caso con un error que atañe precisamente a la dama, en los vv. 2322-2323, Lope repite dos veces su nombre.

JOSAFAT	Leucipe, allá fuera espera, que yo te responderé,
---------	--

	que un gran desmayo me ha dado.	2320
DEMONIO	(Aún no está determinado; déjale a solas.	
LEUCIPE	Sí haré.)	
<u>LEUCIPE</u>	Casarnos es sacramento de Cristo; allá fuera aguardo tu resolución.	

Por un lado, es plausible pensar en una simple distracción, ya que aquí tampoco se observan desajustes que hagan suponer errores o lagunas; por otro lado, también es posible llegar a una conclusión distinta: como se ve, la parte final del v. 2322 que pronuncia la princesa («Sí haré») constituye el final de un aparte de Leucipe con el Demonio, quien le está dando indicaciones para derribar la fe de Josafat. Desde esta perspectiva, la repetición de la didascalia «Leu» en el v. 2323, sin dejar de ser un error, se explica si admitimos que Lope estuviera considerando los vv. 2321-2322 como un bloque dialógico distinto del resto. Volviendo al ejemplo anterior, además, también en ese caso el primer verso pronunciado por Josafat es un aparte: «¿Qué es esto que ha entrado en mí?», se pregunta sorprendido el príncipe al observar cómo la tentación está intentando empoderarse de él; el «¿Cómo te quedas aquí?», en cambio, está dirigido obviamente a Leucipe. Dicho esto, también es preciso observar que en todo el manuscrito Lope no adopta nunca más este sistema.

Como se ha observado, en el manuscrito quedan algunos lugares en los que se producen errores o incongruencias en lo que a los diálogos se refiere. El análisis del autógrafo muestra que casi todos estos errores fueron corregidos por el autor de comedias, quien trabajó este documento en preparación a la puesta en escena de la pieza. En el caso concreto, fue Hernán Sánchez de Vargas, como se ha dicho, quien representó la obra junto con su esposa Polonia Pérez y la compañía, interpretando el papel del protagonista, como se deduce de los elencos del reparto en las tres *dramatis personae* que encabezan los actos²⁶. En términos generales, la presencia de manos distintas muestra que alguien leyó detenidamente el autógrafo; empezando por las listas de los personajes, por ejemplo, se añadieron algunos nombres que Lope no apuntó y que sin embargo serían necesarios, ya que aparecen en el tablado. Es este el caso de «Un librero» (acto I) y

²⁶ Para más detalles sobre los actores que formaban parte de la compañía remitimos a nuestro trabajo (Crivellari, 2015b: 86-90). Aquí subrayaremos que es muy poco lo que se puede decir sobre las representaciones de la pieza, ya que el autógrafo carece de licencias. Es muy probable que Hernán Sánchez de Vargas representara *Barlaán y Josafat*, aunque no disponemos de elementos que permitan concretar una fecha más allá de un *terminus post quem* que puede fijarse en abril de 1611. Como afirma García Reidy (sin publicar: 6), de hecho, «dado que el manuscrito está fechado el 1 de febrero y en ese año el Martes de Carnaval —fecha que marcaba el final de la temporada teatral— fue el 15 de febrero, el estreno de la obra no pudo producirse hasta la apertura de la nueva temporada, que ese año fue el lunes 4 de abril». Por lo demás, nuestra comedia no aparece mencionada en ninguno de los catálogos que hemos consultado, de lo cual se deduce que su fortuna en las tablas debió de ser bastante breve.

«Finardo» y «Nacor» (acto II), mientras que la indicación «Tebano» del acto III es errónea, ya que en la obra no aparece nunca un personaje con este nombre, de no tratarse de una repetición equivocada del nombre de Tebandro, que ya aparece poco antes. La posible explicación de este error, quizá, deba buscarse en una mala interpretación del v. 2140, donde se hace referencia al «Hércules tebano». Siempre a propósito de la atribución de los distintos papeles a los actores de la compañía, en algunos casos un actor representaría más de un personaje; en particular, el actor Pedro de Morales interpretaría a Pascual y Ginés, mientras que los papeles de Faustina y Lidia se adjudicaron ambos a una tal Juliana, cuyo apellido por desgracia desconocemos²⁷. El problema estriba en que estos cuatro personajes aparecen todos juntos —y dialogando entre sí— en la escena de alegre acogida del príncipe Josafat mencionada anteriormente (vv. 289-ss.).

Estos cambios en el reparto implican por tanto que la escena se desarrollaría de manera distinta respecto a lo previsto por Lope —ni los hombres ni las damas hablarían los unos con los otros, obviamente—, aunque en el manuscrito no queda rastro de las ulteriores modificaciones aportadas por la compañía en este sentido. Una posibilidad es que el autor de comedias quisiera fundir las intervenciones de los dos hombres como si se tratara de un solo personaje, quizá en la posterior transcripción de las intervenciones en los papeles de actor; así, Pedro de Morales recitaría todas las intervenciones de Pascual y Ginés, y lo mismo haría la tal actriz Juliana. Bien es verdad que el primer verso pronunciado por Pascual nada más salir al tablado es «¡Echa por acá, Ginés!» (v. 289), aunque puede suponerse que el actor fingiera estar hablando a un compañero fuera del tablado. En este sentido, si se leen los versos de Pascual y Ginés y los de Faustina y Lidia como si fueran tan solo los de dos personajes, no se producen incongruencias en el sentido; eso sí, el autor de comedias habría tenido entonces que restaurar la versión primigenia del v. 300 («Yo cabriolas tan altas») cambiando de nuevo el «yo» por la «y» inicial, aunque de esta modificación no queda rastro en el manuscrito.

Por lo demás, las intervenciones de manos atribuibles a la compañía son fundamentalmente de dos tipos: en primer lugar, aquellas que tachan partes del texto que se considerarían prescindibles y, por tanto, no deberían escenificarse. En el autógrafo, en realidad, solo hay dos fragmentos enjaulados (ff. 7r, acto I; y 15r, acto III): a la derecha del primero, que tacha catorce líneas (vv. 319-332)

²⁷ Transcribimos a continuación los nombres de los actores que intervinieron en la representación de la obra junto con el papel (o los papeles) que interpretaron, según se desprende de los listados del manuscrito autógrafo: Hernán Sánchez de Vargas (Josafat); Damián Carillo (Barlaán, un librero, Teudas, Baraquiás); Luis de Toledo (Zardán, Anaximandro); Pedro de Morales (Araquis, Pascual, Ginés, Fineo, Fulbino); Blas de Aranda (un capitán); Juan Bautista Rosales (Abenir); Mariquilla (un ángel); Villegas (un cojo, músico, Fabio, Tebano); Francisco de Porras (un viejo, Sicoro, Antidoro, un demonio); Juan Bautista de Angulo (un alguacil, músico, Celio, Filemón, un demonio); Polonia Pérez (Leucipe); Juliana (Faustina, Lidia, Arminda); Alonso (¿o Domingo?) de Fuentes (Salvino, Nacor, Telémaco); Francisco Vicente (un capitán, Tebandro, un demonio); Catalina (o Clara) Eugenia de Torres (Risela); Antonia (Diana).

se encuentra la frase «no se canta / agora», redactada con la misma tinta de la tachadura; poco más abajo, siempre a la derecha y en correspondencia del v. 333, aparece la indicación «chirimias». Se reduce así la duración del baile que acompañaría al príncipe en su paseo por las calles de la ciudad, a la vez que se indica el empleo de un instrumento musical. El segundo enjaulado suprime seis líneas en la escena final de la obra (vv. 2630-2635), seguramente porque la enumeración de Josafat a propósito de las posesiones del padre difunto resultaría excesivamente larga.

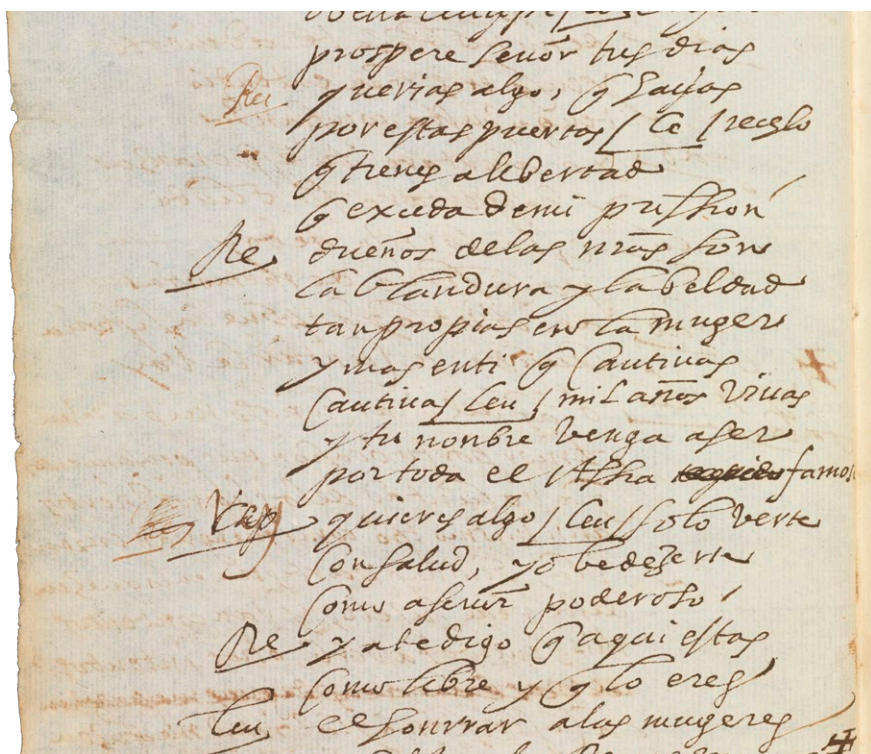
En segundo lugar, también hay intervenciones que son añadidos o correcciones a errores en las didascalias, y tienen el objetivo de restablecer el orden correcto y lógico de los diálogos. Se trata con toda evidencia del resultado de una lectura cuidadosa de la pieza, durante la cual el autor de comedias (u otro integrante de su compañía, como ya se ha dicho) encontró unas incongruencias o lagunas que quiso subsanar; en el ámbito de nuestra edición crítica, hemos acogido siempre estas correcciones en el texto, señalando en el aparato que se trata de intervenciones no atribuibles a la pluma de Lope²⁸. Por poner un ejemplo concreto, la añadidura de la didascalia «Rei» en el v. 1518 restituye perfectamente el sentido del diálogo entre el monarca y sus dos vasallos, Araquis y Zardán, que están discutiendo en ese momento con él a propósito de la rebelión de Josafat. Se trata de una enmienda necesaria, como se ve, ya que la pregunta no tendría sentido en boca de Zardán:

REY	¡Por los dioses, que rabio de coraje!	1515
	Mirad de la manera que me deja.	
ZARDÁN	Es por no verte con tan justa queja.	
REY	¿Qué te parece, Araquis, del suceso tan temido de mí?	
ARAQUIS	Señor invicto, que me ha pesado mucho te confieso.	1520

A veces la revisión no se limita a la añadidura de una didascalia, sino que corrige un error evidente: en el segundo acto (f. 4v), concretamente en el v. 1092, Lope adjudica la pregunta «¿Quieres algo?» al Capitán. Añádase que en este mismo folio, pocos versos más arriba (v. 1081), el dramaturgo había olvidado una didascalia para atribuir al rey Abenir otra intervención, que empezaba de

²⁸ No cabe ninguna duda de que se trata de una mano ajena a la del Fénix: analizando todos los *loci*, se aprecian muchas diferencias no solo en lo referido a la tinta (que resulta ser más clara), sino también en lo que concierne al *ductus* de las dos manos, ya que se trazan de manera totalmente distinta, por ejemplo, las palabras «Rei» y «Josa» (vv. 1081*Per*, 1452*Per*, 1479*Per*, 1484*Per*, 2307*Per*, 2457*Per*) respecto a lo que hace Lope a lo largo de todo el manuscrito. La «R» mayúscula de Lope no tiene el rizo a la izquierda del asta vertical, sino que dibuja un ojo. Análogamente, la «J» del Fénix casi no sobresale por debajo de la caja de renglón, algo que en cambio la otra mano hace sistemáticamente. Lope, además, siempre liga las letras de «Jos», en particular la «o» y la «s», mientras que la otra mano no lo hace nunca.

manera muy parecida («¿Querías algo?») y que otra mano interpola, como puede verse en la imagen:



Por lo que atañe al v. 1092, alguien quiso corregir la didascalia, ya que efectivamente las palabras «¿Quieres algo?» son más plausibles puestas en boca del monarca que del capitán, como se deduce de la respuesta de Leucipe («Solo verte / con salud y obedecerte / como a señor poderoso», vv. 1092-1094), que muestra un diálogo clarísimo con el soberano, quien por su parte afirma: «Ya te digo que aquí estás / como libre, y que lo eres» (vv. 1095-1096). Observando en detalle esta intervención, parece que en un primer momento la misma mano que poco antes había añadido «Rei», en el v. 1081, escribió «Rey» también a la izquierda de «Cap», sin borrar la didascalia de Lope; por alguna razón, luego otra mano tachó «Rey», devolviéndole al Capitán la intervención, aunque esa segunda mano debió de entender finalmente que es el monarca el que pronuncia esas palabras, así que sobrescribió «Rey» a la didascalia original del Fénix.

Como se ha intentado demostrar, el análisis del manuscrito permite adentrarse en definitiva en el terreno un tanto azaroso del proceso de composición-copia de la obra por parte del dramaturgo y del posterior trabajo de la compañía sobre el texto. La evaluación del proceso de modificación al que está sometida la pieza muestra el diálogo que se establece entre ingenio y autor de comedias (o entre

el autógrafo y el texto revisado por los profesionales de la compañía); se trata de un diálogo al que el editor moderno debe prestar mucha atención, ya que no solo aporta datos fundamentales acerca de la evolución de las piezas en su vida en las tablas, sino que permite llegar a una restitución del texto crítica y fiable.

Bibliografía

- Aparicio Maydeu J. (1993), *A propósito de la comedia hagiográfica barroca*, García M. (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad, Salamanca, I: 141-151.
- Crivellari D. (2013a), *Dal manoscritto alla scena: El piadoso aragonés di Lope de Vega*, «Testi e linguaggi», 7: 63-75.
- Crivellari D. (2013b), *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel.
- Crivellari D. (2015a), *El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, «Anuario Calderoniano», 8: 93-111.
- Crivellari D. (2015b), *Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: Barlaán y Josafat*, «Revista de Literatura», 77 (153): 75-91.
- Crivellari D. (2020), *Autor vs. Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: Amor con vista de Lope de Vega*, «Críticón», 140: 117-140.
- Crivellari D. (ed.) (2021), *Lope de Vega, Barlaán y Josafat*, Cátedra, Madrid.
- Cruz Palma Ó. de la (1999), *El Barlaam y Josafat de Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», 5: 73-82.
- Ferrer Valls T. (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Kassel.
- García Reidy A., *Barlaán y Josafat, de historia ejemplar medieval a comedia de santos barroca*, trabajo original sin publicar: 1-56.
- García Reidy A. (2019), *Deconstructing the Authorship of Siempre ayuda la verdad: A Play by Lope de Vega?*, «Neophilologus» <<https://rdcu.be/bxgWy>> (06/19).
- Gavela D. (ed.) (2008), *Lope de Vega, De cuándo acá nos vino*, Reichenberger, Kassel.
- Montesinos J. F. (1921), *Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega*, «Revista de Filología Española», 8: 131-149.
- Montesinos J. F. (ed.) (1935), *Lope de Vega, Barlaán y Josafat*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid.
- Naldini N. (ed.) (2001), *Lope de Vega, Quien más no puede*, Reichenberger, Kassel.
- Presotto M. (1997), *Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», 3: 153-168.
- Presotto M. (2000), *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel.
- Presotto M. (ed.) (2018), *Lope de Vega, Quién más no puede*, en *Comedias. Parte XVII*, Crivellari D., Maggi E. (coords.), Gredos, Madrid, I: 229-418.
- Ruano de la Haza J. M. (1998), *Las dos versiones de El mayor monstruo del mundo, de Calderón*, «Críticón», 72: 35-47.
- Ruano de la Haza J. M., Allen J. J. (1994), *Los teatros comerciales en el siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid.
- Ruiz Morcuende F. (1930), *Prólogo*, en Vega Carpio, F. L. de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición) – Obras dramáticas, tomo X*, Id. ed., Imprenta de Galo Sáez, Madrid: v-lvi.

- Sentaurens J. (1984), *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux-Université de Bordeaux III, Talence.
- Serrano Deza R. (2012), *Acercamiento al contexto bíblico-religioso-cultural que rodea la creación de dos comedias barrocas, Barlaán y Josafá de Lope de Vega y El mágico prodigioso de Calderón de la Barca: de las fuentes a la articulación teatral*, en Domínguez Matito F., Martínez Berbel J. A. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo: 501-526.
- Silva M. G. (1998), *El Barlaán y Josafat de Lope y su fuente. Estudio de una reelaboración para el teatro*, en Rossaroli de Bredan G. (ed.), *Pervivencias de Barlaam e Josafat en la Literatura Hispánica*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca: 75-101.
- Valdés R. (ed.) (2005), Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias. Parte VI*, Pineda V., Pontón G. (coords.), Prolope/UAB/Mileno, Lérída, I: 65-292.
- Vega Carpio, L. de (1611), *Barlaán y Josafat* [Manuscrito]. En: Fondation Bodmer (Ginebra, Suiza). Sin signatura.

Extravagancias textuales de una suelta de *La fingida Arcadia*, comedia de tres ingenios¹

Marcella Trambaioli

La fingida Arcadia, comedia de tres ingenios, presenta unas problemáticas textuales que siguen siendo para los especialistas un auténtico quebradero de cabeza. La obra se dio a la imprenta por primera vez en 1666 a nombre de Moreto en la *Parte XXV* de *Comedias escogidas*, colección que acoge muchas piezas de consuno, y se incluyó póstuma en la *Parte II* de comedias de don Agustín (1676). Sería Vera Tassis, a finales del siglo XVII, quien señalaría que, en efecto, se trata de una obra escrita en colaboración, atribuyendo a Calderón la jornada III. Ciertamente es que el estado de la cuestión crítica correspondiente apunta a la probable autoría calderoniana del último acto, sin lograr aclarar nada de la paternidad de los dos primeros². De hecho, si, por un lado, no hay datos irrefutables que apunten a la autoría de Moreto³, por otro,

¹ El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto “PRIN 2015 – Prot. 201582MPMN – «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l’Europa: studio. edizione di testi e nuovi strumenti digitali». Doy las gracias al colega y amigo Luigi Giuliani por su atenta lectura del trabajo y sus atinadas sugerencias acerca de la filiación de la suelta S_3 .

² Para un estado detallado sobre la cuestión de la autoría y de la transmisión textual, ver mi «Prólogo» (Moreto, 2018: 389-414).

³ Kennedy (1939: 234), estudiosa entre los que mejor conocen la escritura dramática de Moreto, en un momento dado llega a afirmar: «I am not at all certain that Moreto composed any portion of it».

Marcella Trambaioli, University of Piemonte Orientale, Italy, marcella.trambaioli@uniupo.it, 0000-0002-9537-8182

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Marcella Trambaioli, *Extravagancias textuales de una suelta de La fingida Arcadia, comedia de tres ingenios*, pp. 63-86, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.04, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

para el trabajo en colaboración los estudiosos han sugerido también los nombres de Antonio Coello y Jerónimo de Cáncer y Velasco. Con todo, un aviso de José de Pellicer del 3 de julio de 1640 alude a una comedia compuesta para la noche de San Juan de ese mismo año —pero representada para el santo de la reina Isabel— por Solís, Rojas y Calderón que tal vez podría coincidir con *La finta Arcadia*, de cuya puesta en escena da cuenta Bernardo Monanni, secretario de la embajada florentina en Madrid, en una carta fechada a 7 de julio de 1640⁴. Finalmente (aunque, desde luego, no puede considerarse una prueba fehaciente de la participación de Rojas Zorrilla en la composición de la comedia), en el acto intermedio se incrusta un fragmento lírico de una pieza del toledano: *Persiles y Sigismunda*⁵.

Antes de analizar los problemas textuales, conviene resumir el argumento de la obra. La acción tiene lugar en Chipre. Protagonistas son la reina de la isla, Porcia, y su prima Casandra. La bella Porcia, melancólica y devota de la lectura de libros de pastores, se encuentra en el centro de un enredo amoroso: ama a Enrique, hijo del rey de Nápoles; al mismo tiempo, Federico, privado de su tío Filiberto, la pretende. Sin embargo, Filiberto, quien ejerce *de facto* de regente tras la muerte de su hermano y padre de Porcia, quiere casar a la joven con Carlos, rey de Sicilia. Filiberto le confiesa a Federico su intención de usurpar el trono de Chipre y matar a Porcia, y le manda asesinarla con un papel envenenado. Pero Federico le revela a la dama los planos malvados de su tío. Porcia asume ademanes disparatados, fingiendo que se ha vuelto loca a causa del veneno. El tío se alegra porque supone que la locura favorece sus maquinaciones y Enrique, al ver a la dama en esas condiciones, se desamora de ella, causando su furor amoroso.

La segunda se sitúa en un ambiente campestre, donde Porcia, Casandra, y sus pretendientes con sus criados toman nombres pastoriles fingiendo vivir en el mundo literario de una Arcadia de inspiración lopeveguesca. En ocasión de la noche de San Juan se suceden varias diversiones cortesanas con acompañamiento musical.

La última jornada se abre con la tentativa por parte de todos los personajes de calmar a la furiosa Porcia. Enrique, tras cortejar a Casandra, descubre que la locura de la protagonista es simulada. Filiberto se va a la corte para obligar al Parlamento a concederle todo el poder, desautorizando a la Reina. Federico propone a Porcia que, aprovechando la ausencia del malvado tío, escriba unas

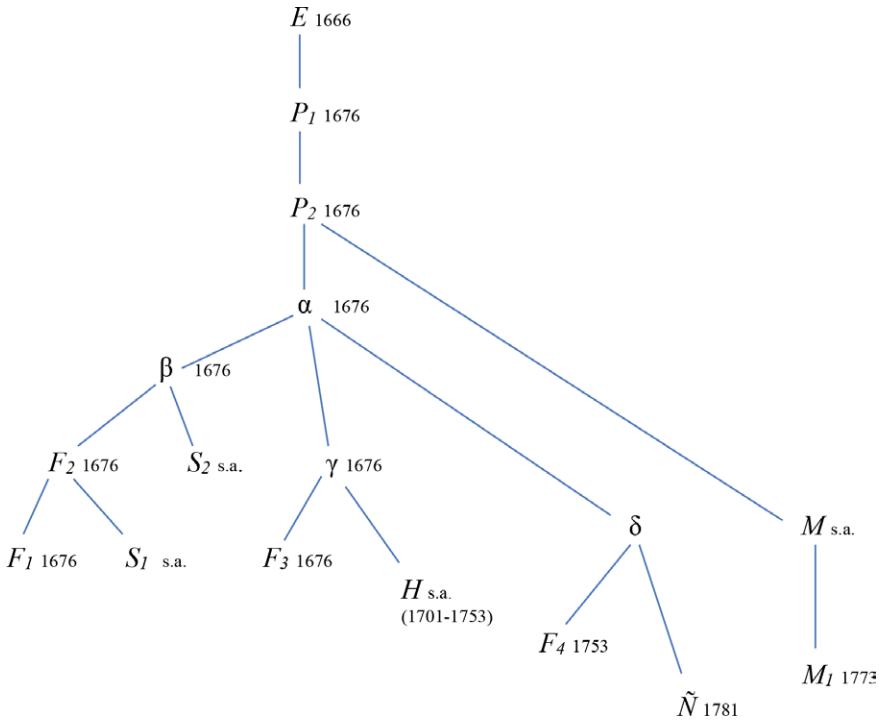
⁴ «Lunedì á stante giorno della Visitazione della Madonna et di Santa Isabella, in che la Regina fa festa al Monastero che ha eretto á la santa, per il nome che ha della medesima, (...) et se rappresentò la commedia grande con le machine, che se intitolò *La finta Arcadia*; et perché segui di notte et in mezzo al vivaio grande del Buon Ritiro, non la videro oltre alle persone reali» (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo Principato, filza 4965). Al respecto, según comenta Ulla (2011: 51), «también cabe la posibilidad de que Pellicer confundiera el nombre de los autores».

⁵ Federico y Carlos contestan a Porcia echando mano de un fragmento de la comedia *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla (II, vv. 1142-1166), que se centra en los tres símiles del gusano, del cisne y de la viuda tortolilla; dicho pasaje ocupa los vv. 1482-1506.

cartas a los príncipes comarcanos para que acudan armados contra el usurpador. La criada Julia monta un juego cortesano, que consiste en dirigir una especie de ficción pastoril sacada de las lecturas habituales de Porcia. Llega Federico para dar cuenta de cómo la rebelión contra Filiberto está ya organizada. Sin embargo, tras una serie de agniciones, Filiberto, leyendo la carta que él mismo había entregado a su valido para suprimir a la sobrina, muere envenenado. Al final, Federico se casa con Porcia, Enrique se une a Casandra y Carlos se queda galán suelto.

La transmisión textual de *La fingida Arcadia*, además de la mencionada *princeps* (E), comprende una serie de *codices descripti* que son, a saber, el texto incluido en la *Segunda parte de comedias* de Moreto (P¹), la segunda edición de la misma (P₂) y unas cuantas sueltas (M, M₁, F₁, F₂, F₃, F₄, H, Ñ, S₁, S₂)⁶. A raíz del análisis de las variantes (recogidas en el aparato de Moreto 2018) es posible trazar el siguiente *stemma*:

- ⁶ F₁ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, en *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 178, 18 fols. sin numerar (BNE T 8594; Bibliothèque National de France, París, Colección Auguste Rondel Re 6508, y como suelta sin datos de edición, BITB 60718).
- F₂ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, en *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 178, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1748, fols. 1-18v (BITB 32750).
- F₃ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AUGUSTIN MORETO, en *Segunda parte/ de las / comedias / de don Agustín / Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 64, Sevilla, Imprenta de Joseph Padrino, [s.a.], 24 pp. numeradas (BNE 8570; BNE T 15009-20).
- F₄ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, en *Segunda parte / de las / comedias / de don Agustín / Moreto*, Valencia, Imprenta de Benito Macé, A costa de Francisco Duarte, 1676 [volumen facticio], n. 154, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1753, 32 pp. numeradas (BNE T 14972).
- H LA FINGIDA ARCADIA, / COMEDIA / FAMOSA, / DE DON AVGVSTIN MORETO, n. 136, Sevilla, Francisco de Leefdael, [s.a.], 32 pp. numeradas (Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela 25384/3).
- Ñ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, n. 234, Valencia, Joseph y Thomás de Orga, 1781, 32 pp. numeradas (BHMM Conde Duque C 18767,2).
- M COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, n. 184, Barcelona, Juan Serra y Nadal, [s.a.], 32 pp. no numeradas (Biblioteca de la Universidad de Oviedo P-29-9; BHMM Conde Duque C 18872,13 y Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela RSE.PAPVAR 12-19).
- M₁ COMEDIA FAMOSA. / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, n. 184, Barcelona, Juan Nadal, 1773, 28 pp. no numeradas (BITB 39669).
- S₁ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA / ARCADIA. / DE DON AGUSTIN MORETO, [s.l.], [s.i.], [s.a.], n. 178, 36 fols. sin numerar (BITB 34000).
- S₂ COMEDIA FAMOSA, / LA FINGIDA ARCADIA. / DE DON AVGVSTIN MORETO, n. 150, [s.l.], [s.i.], [s.a.], 36 pp. sin numerar (RAE h1-IV-53, no 9).



La suelta S_3

Además de los *descripti* mencionados, hay otro testimonio de la pieza, una suelta conservada tan solo en la Bayerische Staatsbibliothek (S_3), que transmite un texto que se aleja en muchos aspectos del resto de la tradición de *La fingida Arcadia* ya desde el título que presenta una inversión de los términos que lo constituyen: *La Arcadia fingida*.

S_3 La ARCADIA FINGIDA. / COMEDIA FAMOSA, / DE DON ANTONIO COELLO, [s.l.], [s.i.], [s.a], 32 fols. A-D4v. (Bayerische Staatsbibliothek de Munich 4 P.o.hisp.51 p#Beibd.4).

El colofón de la suelta atribuye la autoría de la comedia a Antonio Coello, segundón que colaboró en varias ocasiones con Moreto y Calderón. Con este último y Rojas Zorrilla compuso, por ejemplo, *El jardín de Falerina*; aún con Calderón y Solís escribe *El pastor fido*; justo con don Pedro y Pérez de Montal-

bán es autor de *El privilegio de las mujeres*; solamente con el primero compuso *El prodigio de Alemania* así como *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*⁷.

Coello, además, al igual que Antonio de Solís y Jerónimo de Cáncer, participó en un certamen sobre la figura burlesca de la mondonga⁸, criada zafia de la reina, propuesto en la Academia burlesca celebrada en el Buen Retiro en 1637⁹, lo que no es un detalle menor, considerando que *S₃*, como veremos, entre los muchos cambios textuales que presenta, sustituye uno de los breves fragmentos de la comedia colaborada en que aparece la mencionada personilla grotesca con un largo paréntesis que amplifica la misma de forma llamativa. Aunque no tenemos elementos dirimientes que puedan relacionar a este segundón con *La fingida Arcadia*, no se puede descartar que Coello sea el autor de la reescritura de *S₃*, fruto quizás de una representación particular cortesana y/o académica, parecida a la ocasión festiva en que debió de estrenarse la pieza de tres ingenios. Sabido es que dicha práctica de composición dramática se enmarca en la diversión de palacio¹⁰; también, según nos avisa Calle González, es muy probable que «las comedias que forman una cadena definida de variaciones (...) tuviesen su origen en encargos cortesanos»¹¹.

Por lo que atañe a *La fingida Arcadia*, cabe subrayar que las referencias textuales a la fiesta de San Juan, esparcidas en una larga secuencia dramática de la jornada segunda, bien podrían remitir a la ocasión que pudo producir la escritura y la primera puesta en escena de la colaborada. Ya hemos recordado que dicha celebración es, en efecto, la que originó la escritura de *La finta Arcadia* —si es que se trata de la comedia que nos ocupa—, a cuyo estreno asistió Monanni. En detalle, la criada Julia avisa a Porcia: «Los pastores de la Arcadia / a divertirte han venido / esta noche de San Juan» (vv. 1539-1541), y más tarde la propia protagonista, justo antes de un juego cortesano que enriquece dicho fragmento junto con cantos y bailes, confirma y anuncia: «Noche es de San Juan, / todos proseguid / y todos sentaros / podéis junto a mí» (vv. 1585-1588).

⁷ Ver al respecto Alviti (2006); González Cañal (2002: 546-547) señala otra obra de consuno perdida que Coello compuso con Calderón «sobre hazañas de Wallenstein, el famoso duque de Frisland» que «se representó en febrero de 1634». En general, sobre la técnica de la escritura de consuno desarrollada por la promoción de Calderón, consúltense también Mckenzie (1993), y Lobato (2015) por lo que atañe a las colaboraciones moretianas.

⁸ Ver Trambaioli (2012).

⁹ Ver la edición de Julio (2007).

¹⁰ Cfr. Calle González (2002: 266, nota 16): «La afición de la reina Isabel de Borbón por este linaje de comedias de tres ingenios queda patente en el hecho de que muchas de ellas se representaron en el “Cuarto de la Reina”»; González Cañal (2002: 551): «A pesar de las opiniones negativas que ha generado entre la crítica, es evidente que este método de composición fue del agrado durante algunas décadas de la corte española».

¹¹ Calle González (2002: 274); la estudiosa destaca además: «Podemos conjeturar que en el ámbito lúdico y celebrativo que implicaban las comedias palatinas y muy especialmente las colaboradas fuese posible encargar la dramatización de un asunto puesto a debate entre cortesanos y muy semejante a los que se discutían apasionadamente en las academias y justas literarias».

S_3 , por su parte, pese a los cambios radicales que presenta su texto dramático, mantiene las dos alusiones a la celebración del solsticio de verano. Además, en un largo fragmento añadido al principio de la segunda jornada, sobre el cual volveremos más adelante, inserta una memoria burlesca que el gracioso Cascabel dice haber enviado a su amada Celia con una serie de normas jocosas sobre cómo galantear a una mondonga en palacio. Está claro que se trata de una microsecuencia que puede adquirir una funcionalidad dramática tan solo en una representación cortesana.

El cotejo con el resto de la tradición textual pone de relieve, pues, que S_3 se sale de la misma con una clara voluntad de reescritura, pero también que contiene varias lecciones *meliores* con respecto del resto de la tradición, algunas singulares y otras coincidentes con lecturas de P_2 y algunas de las sueltas que descienden de P_2 . Antes de estudiar los pasajes refundidos de S_3 , será necesario, pues, aclarar la filiación de la suelta examinando la parte del texto sin alterar que *La Arcadia fingida* tiene en común con *La fingida Arcadia*.

Los errores arquetípicos

Dejando a un lado por ahora el análisis de las variantes de las sueltas derivadas de P_2 , para nuestros fines nos centraremos ante todo en establecer la relación de S_3 con las ramas altas. La suelta presenta errores comunes con toda la tradición:

1602 *Per CASANDRA* : CASCABEL $EP_1P_2S_3$

1962 *fiereza* : *fineza* $EP_1P_2S_3$

Otro lugar aparentemente corrupto en todos los testimonios es el v. 1866:

PORCIA	¿Qué he de advertir, si muero?	
	¿Qué he de esperar, si bien ninguno espero?	
	¿Qué he de ver, si estoy ciega?	1865
	¿Qué he de oír, si sorda a todo a verse llega	
	aquesta vida poca?	

1866 *verse* S_3 : voces EP_1P_2

Como se puede ver, es posible que estemos ante un caso de difracción: aunque la lectura de S_3 , parece preferible a la de E y sus *descripti*, la medida del endecasílabo requeriría una prosodia un tanto forzada, para que «de oír» fuera una sílaba métrica única por sinalefa y sinéresis.

Errores de S_3 contra EP_1

La *examinatio* de las variantes de las ramas altas permite detectar tanto errores de S_3 contra EP_1 como errores de EP_1 contra S_3 . Veamos ejemplos de los primeros:

CASANDRA	no dora el sol o el mar baña	10
----------	------------------------------	----

en esa fértil campaña
de Nicosia y Famagusta,
que por rendido trofeo
de tu imperio soberano

- 10 o EP_1 : ni S_3
12 Nicosia EP_1 : Trípol S_3
13 por EP_1 : con S_3
14 EP_1 : ingenio S_3

En este pasaje de los primeros versos de la comedia se proporciona a los espectadores la información necesaria para que estos puedan situar la acción dramática en unas coordenadas geográficas. Si las variantes de los vv. 10, 13 y 14 pueden considerarse equipolentes, la lectura de S_3 del v. 12 es un error: la trama está ambientada, como sabemos, en Chipre, isla en que sí se hallan las ciudades de Famagusta y Nicosia, pero no la de Trípol (hoy Trípoli). El error pudo deberse a la voluntad de S_3 de emendar un presunto error de su antígrafo: ante la oscilación de la acentuación de los topónimos como Antioquia / Antioquía o Nicosia / Nicosía en la lengua de la época, tal vez S_3 haya leído el verso como hipermétrico y haya sustituido el topónimo chipriota con el de la ciudad libanesa (o líbica), correcto métricamente e incoherente geográficamente.

Para el establecimiento de la filiación de los testimonios, adelantamos aquí que las muchas alteraciones y añadidos de *La Arcadia fingida* atribuida a Coello y transmitida por S_3 —que examinaremos más adelante— con respecto de la comedia colaborada *La fingida Arcadia* tienen también valor separativo y hacen imposible que la primera derive de la segunda.

Errores de EP_1 contra S_3

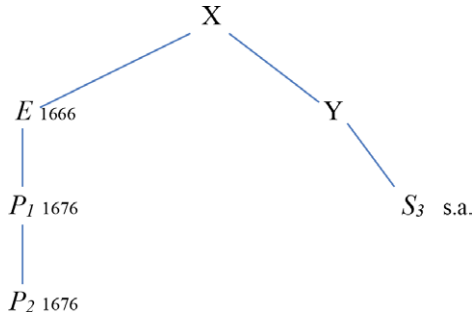
Por otra parte, también se encuentran varios errores con valor separativo de EP_1 (junto con P_2) contra S_3 :

ENRIQUE	Bellísima Casandra, de cuya luz, humana salamandra, se alimenta mi vida en el fuego, del fuego defendida	1960
	tu divina belleza, imán de mis sentidos, la fiereza de Porcia...	

1962 imán de S_3 : y manda EP_1P_2

Como se puede ver, la lección de S_3 es claramente *difficilior* y armoniza a la perfección con el sentido del pasaje, mientras que EP_1P_2 presentan lecciones que, aun respetando el cómputo métrico, cojean a nivel semántico y sintáctico. Y es significativo que algunos de los testimonios de las ramas bajas se percataran del

problema e intentaran enmendar (con poco éxito) la lección transmitida por sus antígrafos: y manda EP_1P_2 : hoy manda $F_3F_4H\tilde{N}S_1S_2$. La lectura de S_3 , pues, no puede ser el fruto de una enmienda del testimonio a partir de un error común de la tradición. A la luz de lo dicho hasta ahora, es posible colocar la suelta S_3 en las ramas altas del *stemma*:



El texto de S_3 , pues, no deriva de ninguno de los impresos conocidos, sino que recoge la versión de un manuscrito Y que debía de contener *La Arcadia fingida*, la nueva versión de Coello, que a su vez deriva del arquetipo X de la comedia colaborada. Para confirmarlo está el elenco de las *dramatis personae*, que en la tradición que arranca desde E, contrariamente a cuanto sucedía en la transmisión lineal del teatro impreso, es muy distinto por el orden de los personajes y la disposición al reflejado en S_3 .

Las ramas altas: la relación entre S_3 y P_2

Habrà que examinar ahora las peculiaridades de P_2 , el testimonio a partir del cual la transmisión se ramifica, para explicar la presencia de lecturas comunes entre este y S_3 . Observamos ante todo que P_2 corrige a menudo a su antígrafo P_1 e introduce en la tradición varias *emendationes ope ingenii* acertadas, retocando erratas y errores de tipo semántico y métrico muy evidentes. Son correcciones fáciles e intuitivas que también realiza S_3 : vv. 147 «mezclando» frente a «mezcando», 458 «hayan» frente a «haya», 594 «valimiento» frente a «valimento», 974 «ahorráramos» frente a «ahorramos», 1263 «aspira» frente a «aspire», 1305 «Di» frente a «De», 1360 restituye «que», 1423 «Belisarda» frente a «Belisardo», 2017 «imperfeto» frente a «perfeto», 2382 «gran» frente a «grande».

Otras veces las enmiendas de P_2 no solucionan completamente los problemas de su modelo, como sucede en el v. 59, donde solo restituye la medida del metro, dejando cojo el esquema de las rimas. Es un lugar en que S_3 no realiza ninguna corrección y lee con EP_1 :

PORCIA	¿No cantas?
CELIA	Ya te obedezco.

PORCIA Algo triste.
 CELIA El tono es nuevo
 y la letra.
 PORCIA Dila, pues.
 (¡Oh, qué de ahogos padezco!) 60

59 Dila P_2 : Di EP_1S_3

Obsérvese también el v. 2622, donde E y S_3 leen correctamente «la voz se yela en el pecho», mientras P^l se equivoca escribiendo «Infeliz se yela en el pecho», dejando el verso hipermétrico y el significado, confuso. P_2 corrige la medida del verso quitando «en», pero no se percata de la incongruencia semántica.

FILIBERTO La voz se yela en el pecho,
 y entre los labios la lengua,
 balbuciente y tartamuda,
 mal a articular acierta 2625
 razón alguna, y, pasando
 al corazón la violencia,
 siento abrasarme. ¡Ay de mí!

2622 La voz se yela en ES_3 : Infeliz se yela en P_1 : Infeliz se yela P_2

Otras veces P_2 introduce lecciones *faciliores* mientras S_3 lee correctamente con la *princeps* como se puede observar en los casos siguientes:

quedó indignado tu padre
 tanto con mi Enrique (¡Ay, triste!)
 de que a su valido ajase,
 que, la plática rompiendo,
 dice que no he de casarme 290
 con él,

289 plática EP_1S_3 : palabra P_2

290 he EP_1S_3 : ha P_2

y, porque Porcia al mirarlo
 toda su atención aplique,
 —¡mira qué extraño reparo!— 700
 discurriendo en que a los libros
 pastoriles se ha inclinado,

700 extraño EP_1S_3 : raro P_2

PORCIA ¡Anfriso, Silvio, Cardenio,
 a defender el ganado! 985
 FILIBERTO ¡Señora, mira...!

fuerza de estrella que allí
 viese en el suceso iguales
 a Enrique y a Federico, 275
 y, atendiendo a entrambas partes,
 al enternecerme Enrique,
 Federico me indignase.

271 Este fue el lance primero S_3 : *om EP_1*

Aunque en la praxis ecdótica la variante de S_3 es perfectamente aceptable para la *constitutio textus*, es evidente que no es posible determinar con seguridad si se trata de una lección buena que ya estaba en el arquetipo y que la rama de *E* omitió y S_3 conservó, o si, al revés, estamos ante una laguna que S_3 rellenó con un octosílabo de su cosecha.

En cambio, en el caso de los vv. 1215 y ss. es más difícil determinar si las variantes se deben a una enmienda de S_3 o de EP_1 . Estamos en la jornada segunda, y en EP_1 , entre el final de un largo parlamento de Porcia y la réplica de Filiberto pronunciada «dentro» antes de salir al escenario, falta al menos la primera parte del verso rematado por el tío:

PORCIA	Leer procuraré curiosa en el volumen del cielo cuál de sus estrellas es la que con seguro imperio me manda servir a amor, 1215 y cuál de tantos luceros me ha influido la desdicha.
--------	---

[.....]

Dentro

FILIBERTO	(...) Lleguemos.
-----------	------------------

S_3 ofrece una variante al v. 1215, omite los vv. 1216-1217 y presenta la parte inicial del verso partido 1218:

me manda que sirva [a] amor,
 para no quedar...

Dentro

FILIBERTO	Lleguemos.
-----------	------------

Los pasajes refundidos: borrar las huellas de la escritura en colaboración

Como se ha dicho, las diferencias entre la comedia colaborada transmitida por *E* y la versión recogida por S_3 empiezan por el título: en lugar de *La fingida Arcadia* tenemos *La Arcadia fingida*. Observemos que dicho sintagma se engasta tan solo al final del texto dramático de la colaborada, en concreto en la última réplica de Porcia: «Es verdad, porque se vea / en el Arcadia fingida / el premio

de las finezas» (vv. 2664-2666); por el contrario, en la suelta se halla asimismo en dos fragmentos modificados. El primero se halla en la jornada intermedia en un largo parlamento de la reina de Chipre:

<i>Colaborada</i>	S ₃
Tú mi confidente, Flora, serás y, porque ajustemos de la Arcadia los pastores, (...) (vv. 1187-1189)	Tú mi confidente, Flora, serás y, para qué demos fin a esta Arcadia fingida (...)

El segundo, en boca de Carlos, cierra la pieza: «Y de la Arcadia fingida / aquí da fin la comedia». Parece evidente, pues, la intención por parte del autor de la reescritura de recordar a lo largo del texto la referencia al nuevo título. En íntima relación con este hecho, es preciso notar que dicha réplica de Carlos en el remate de los versos sustituye la de Julia, que en la comedia colaborada parece dar cuenta de la composición de consuno mediante el recurso al adjetivo posesivo plural:

JULIA	En ruin ganado no hay que escoger, y así sea mi escoger pedir humilde perdón de las faltas nuestras. (vv. 2677-2680)
-------	---

Sea Coello u otro segundón el autor de S₃, se comprende la voluntad de este poeta dramático de borrar las posibles marcas del trabajo en colaboración. A este respecto, cabe señalar también que algunos ecos y reiteraciones que podrían remitir a la intervención *a posteriori* de uno de los dramaturgos para uniformar el estilo y otorgar mayor coherencia al texto, de acuerdo con la práctica de la escritura sincrónica¹³, en la suelta se eliminan. Es el caso de un refrán recogido por Correas que alude con sorna a la presunta locura de la protagonista y que se repite con variaciones en la jornada segunda y tercera en boca de los dos graciosos:

CHILINDRÓN	([Ap] Digo que un loco hace ciento). (v. 1048)
CASCABEL	que si un loco ciento hace, / una loca hará ducientos. (vv. 2163-2164)

¹³ Cfr. Trambaioli, «Prólogo» (Moreto, 2018: 40): «Adviértese que una composición en 1640 confirmaría la impresión de que *La fingida Arcadia* se debió de componer sincrónicamente. En efecto, es a partir de esa fecha que los dramaturgos prefieren establecer juntos el plano de la comedia para luego componer su respectiva porción de versos, dejando, al final, que uno de ellos se encargue de uniformar el estilo. Según queda dicho, la presencia de fragmentos líricos afines al estilo calderoniano en las primeras dos jornadas de *La fingida* corroboran la probable supervisión final de Calderón».

Lo mismo ocurre con una frase que Filiberto, enemigo de Porcia, repite en dos distintas ocasiones: («[Ap] Seguir la pienso el humor») (v. 1045); («[Ap] Pues el humor de sus locuras sigo») (v. 1872). Es un hecho que todos estos fragmentos en S_3 desaparecen.

Otras manipulaciones

Por lo demás, el texto de la suelta resulta abundantemente manipulado, aunque el cómputo final de los versos no difiere de forma relevante. En detalle, frente a la eliminación de unos 427 versos, se añaden 403 líneas. A ello hay que sumar un gran número de versos que presentan variantes significativas. Los cambios se distribuyen a lo largo de las tres jornadas, si bien se concentran especialmente en el acto intermedio, y afectan tanto a los diálogos como a los largos parlamentos de los protagonistas. En ocasiones, la comparación entre los pasajes paralelos de las dos versiones dejan intuir la presencia de lugares corruptos alrededor de los cuales se han realizado las manipulaciones textuales. Copio unos ejemplos entre muchos:

Colaborada

S_3

PORCIA de suerte que cada día
que ilustra el sol esos mares,
espero verme en los brazos
de un tiempo ambicioso amante
que con lazos infelices
aprisionen y no abracen
(vv. 299-304)

de suerte que cada día
que el sol ilustra estos mares,
espero verme en los brazos
de un tibio ambicioso amante
que con lazos inferiores
aprisione voluntades

Colaborada

S_3

POR. ¡Ay, Julia!, que es en vano
hallar alivio en mí, pues está llano
que hacer hasta hoy amor nunca ha sabido
de muchos olvidados un querido.
(vv. 1931-1934)

¡Ay, Julia!, que no puedo en mal tan fuerte
ningún alivio hallar sino en la muerte,
que hacer amor hasta ahora no ha podido
de muchos olvidados un querido.

A veces, la conservación de una lectura equivocada con respecto a la versión correcta de la comedia de consuno en S_3 adquiere sentido en un fragmento variamente manipulado. Veamos un ejemplo que se incrusta en la primera secuencia dramática:

*Colaborada*S₃

PORCIA Pero canta, Celia, un rato:
quizás podrás suspender
 mi pesar.
 (vv. 49-51)

Pero canta, Celia, un rato;
 quizás podré entretener
 mi vida.

En efecto, si en gran parte de la tradición, a partir de la *princeps*, el verbo en primera persona del v. 50 no es el más apropiado al contexto (podrás : podré $P_1F_2F_3HMS_1S_2S_3$), S₃, según se puede apreciar, ofrece unos cambios posteriores que lo hacen aceptable a nivel semántico.

En cuanto al diálogo dramático, es preciso señalar que varias son las modificaciones relevantes que presenta S₃. Veamos un par de ejemplos entre los numerosos que se podrían espigar. En la primera macrosecuencia, la protagonista revela a Casandra, su prima, las razones de su aflicción. Antes de la larga relación que le hace, las dos damas mantienen un intercambio dialógico que permite a Porcia remachar su estado de ánimo acongojado:

*Colaborada*S₃

POR. ¡Ay, mi Cas!
 CAS. Descansa.
 ¿Qué sientes?
 POR. Un mal terrible.
 CAS. Resístele.
 POR. Es imposible.
 CAS. ¿Lloras?
 POR. El vivir me cansa.
 CAS. Cobra el discurso.
 POR. Está ciego.
 CAS. Llama al cielo.
 POR. No hay piedad.
 CAS. Eres mi amiga.
 POR. Es verdad.
 CAS. Soylo tuya.
 POR. No lo niego.
 CAS. Pues fía el alma de mí.
 POR. No sé cómo he de poder.
 (vv. 105-114)

POR. ¡Ay, mi Cas!
 CAS. Descansa.
 ¿Qué tienes?
 POR. Un mal terrible.
 CAS. Resístele.
 POR. No es posible.
 CAS. ¿Lloras?
 POR. El vivir me cansa.
 CAS. Cobra aliento.
 POR. Es, por demás,
 darle a mi dolor consuelo.
 CAS. Dilo, así te guarde el cielo,
 mi Porcia.
 POR. Pesada estás.
 CAS. ¿Eres mi amiga?
 POR. Es así.
 CAS. Pues dilo.
 POR. No he de poder.

El autor de la suelta, además de eliminar los cuatro versos que anteceden a dicho intercambio dialéctico, modifica algunas réplicas de forma parcial o total, y en un par de ocasiones prefiere alargar las intervenciones correspondientes en lugar de mantener el diálogo entrecortado de la comedia de tres ingenios; cabe

reconocer que la manipulación textual atañe en un solo aspecto al sentido del pasaje, dando voz a una reacción molesta de Porcia ante la insistencia de la prima que en S_3 resulta tachada de «pesada».

Al final de esta microsecuencia, el diálogo entre las dos damas sufre otras nimias manipulaciones, justo antes de que Enrique y uno de los graciosos salgan al escenario:

Colaborada

S_3

POR. Pues, prima, déjame hablarle;
con las criadas que allí
están puedes retirarte.

CAS. Yo me voy.

POR. Y ten cuidado
si acaso baja tu padre
a esta playa.

CAS. Habla segura.

POR. Pues tú,
Casandra, hacia aquesta parte
te retira, y ten cuidado
si acaso baja tu padre
a esta playa.

Vase y sale Enrique y Chilindrón

Vase Casandra, y sale Enrique y Chilindrón

CAS. Hacia aquí estaba.

CHI. Hacia aquí estaba,
señor.

ENR. No pases
de aquí, que ya he visto el cielo
todo reducido a un ángel.
(vv. 363-368)

ENR. Detente, no pases
delante, que he visto el cielo
todo reducido a un ángel.

Además de eliminar dos versos, que afectan a un parlamento de la reina y a dos réplicas de Casandra, la suelta modifica ligeramente también el intercambio entre el gracioso y el galán, sin por ello cambiar el sentido del fragmento.

Un caso distinto de reescritura reposa en la voluntad autorial de intensificar el tono cortesano de un pasaje, añadiendo intervenciones musicales que acompañan la repetición de algunas de las réplicas de los caracteres implicados en el intercambio dialógico. Así pues, en *La fingida Arcadia* leemos:

JULIA	¿Cuál es la mejor fortuna, Celia?
CELIA	No tener ninguna.
JULIA	¿Quién mejor fortuna alcanza?
CARLOS	El que no tiene esperanza.
JULIA	¿Cuál amante quiere bien?
FEDERICO	El que más siente el desdén.
PORCIA	¿Cuál es el mayor dolor?
ENRIQUE	Tener celos con amor. (vv. 1791-1798)

Copiemos el fragmento correspondiente de S_3 , subrayando las ulteriores variantes relativas a dos tiempos verbales y a una didascalía:

JULIA	¿Cuál es la mejor fortuna, Celia?
CELIA	No tener ninguna.
<i>Cantan</i>	<i>No tener ninguna.</i>
JULIA	¿Quién mejor fortuna alcanza?
CARLOS	El que no tiene esperanza.
<i>Cantan</i>	<i>El que no tiene esperanza.</i>
JULIA	¿Cuál amante quiso bien?
FEDERICO	El que más sintió el desdén.
<i>Cantan</i>	<i>El que más sintió el desdén.</i>
JULIA	¿Cuál es el mayor dolor?
ENRIQUE	Tener celos con amor.
<i>Cantan</i>	<i>Tener celos con amor.</i>

Según queda dicho, ejemplos de manipulaciones textuales se podrían recortar a lo largo y a lo ancho del texto dramático, pero, como anticipamos, el más relevante se produce en el *incipit* de la jornada intermedia, con la añadidura de 101 versos que constituyen un acusado paréntesis cómico protagonizado por los dos graciosos de la comedia, Chilindrón y Cascabel, sobre el tema de las mondongas al que nos hemos referido en los prolegómenos del trabajo. A este respecto vale la pena recordar que Coello, principal candidato para ser el autor de la reescritura de S_3 , en las piezas colaboradas que contribuye a realizar suele intervenir justamente en el acto intermedio, amplificando de forma llamativa el elemento festivo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El pastor fido*, que el segundón compuso a seis manos con Solís y Calderón. Según yo misma he tenido la oportunidad de observar al respecto en otro lugar: «En la segunda jornada, Coello opta por desarrollar de manera especial la dimensión cómica de la fiesta teatral, insertando dos largas y amenas intervenciones de la pareja burlesca, hasta el punto que el hilo diegético principal, que se adelanta muy poco, queda relegado a telón de fondo»¹⁴.

La mondonga: ampliaciones textuales

Adviértase que en la comedia de consuno se incrustan tres fragmentos en que reluce la mención de la mondonga: dos en la jornada segunda y uno en la tercera. En la suelta extravagante al primero se le sustituye el largo paréntesis anunciado, con el resultado de amplificar el diálogo cómico y destartado entre los dos graciosos y sus dignas compinches amorosas, es decir Julia y Celia.

¹⁴ Trambaioli (2011: 506).

Al principio del acto intermedio de *La fingida Arcadia*, Chilindrón y Cascabel comentan burlones la huida de un lobo de la cava de la Reina, que va alborotando a todos los cortesanos:

CHILINDRÓN	De la cava de la Reina algún lobo se habrá suelto, que, aunque son lobos cerriles, son lobos de lindo pelo. [Dentro]
PORCIA	¡Guarda los corderos, Silvio! ¡Dispara la honda, Cardenio, que va hacia el cordero el lobo!
CASCABEL	¡Vive Dios, que no lo entiendo! Si es lobo hacia las mondongas se irá también.
CHILINDRÓN	Si primero diera el lobo con las dueñas, nos ahorráramos de cuentos. (vv. 959-966)

Las mondongas, es decir las dueñas de segunda clase de palacio, según Cascabel representarían el blanco perfecto del lobo hambriento, puesto que su nombre carnavalesco remite a un guisado pobre a base de los intestinos y la panza del carnero. En la economía de la obra dicho fugaz episodio funciona como parodia del verdadero peligro que acecha a Porcia, hallándose vinculado a la siniestra figura del tío, quien ambiciona usurpar su poder político; en S_3 el mismo sigue al largo añadido sin que el autor de la reescritura vuelva a mencionar a las grotescas criadas, dado que las mondongas adquieren protagonismo absoluto en el nuevo *incipit* de la jornada¹⁵:

Salen Chilindrón y Cascabel

CHILINDRÓN	Hablar con más cortesía, señor Cascabel, disponga.	
CASCABEL	Mía ha de ser la mondonga.	
CHILINDRÓN	La mondonga ha de ser mía. ¿A vuesarced quién le mete en galantear mi cuidado?	5
CASCABEL	Voacé, señor, se me ha alzado con Julia, la del retrete, y a Celia se viene y pudo saber que la amo fiel.	10

¹⁵ Numero, por comodidad, los versos del largo fragmento añadido.

CHILINDRÓN	La mondonga, Cascabel, me quiere muy por menudo.	
CASCABEL	Quiera sin darme pesares, que el que hubiere de querer mi mondonga ha de tener muchas manos.	15
CHILINDRÓN	Y cuajares...	
CASCABEL	A mí me quiere y yo siento...	
CHILINDRÓN	Pues dígame el feo valido: ¿qué favores ha tenido de Celia?	
CASCABEL	Escúcheme atento. Por una alta celosía me vio porque esté más vano un viernes con media mano.	20
CHILINDRÓN	¿Viernes? Sábado sería.	
CASCABEL	Otro día en un papelillo me envió revuelto un listón.	25
CHILINDRÓN	Es mondonga y es razón que sepa hacer revoltillo.	
CASCABEL	Tan lleno el papel venía de ternezas que yo en él...	30
CHILINDRÓN	¿No vendría lleno el papel!	
CASCABEL	Pues ¿qué?	
CHILINDRÓN	¿Relleno vendría?	
CASCABEL	¿Quiere usted ver si es así?	
CHILINDRÓN	La nota dará razón si es suyo.	
CASCABEL	Pues atención, que quiero leerlo.	35
CHILINDRÓN	Di.	

Lee Cascabel: Desde el terrero de Palacio os he escuchado, avisadme si sois vos uno que tose muy recio, para que yo os escuche lo más quedo que pudiere, y avisadme si aspiráis a casamiento o a galanteo, porque de lo primero me daré por servida, y de lo segundo por cansada. Dios os guarde.

CHILINDRÓN	Y usted, ¿qué le respondió?	
CASCABEL	Envíele un billete lleno de vocablos de palacio y una memoria con ellos para que me entienda Celia por ciertas señas que tengo, aunque de palacio esté Celia en el cuarto postrero,	40

	que son señas generales.	45
CHILINDRÓN	Dímelas todas.	
CASCABEL	Ya empiezo.	
	Para decir que está hermosa una dama, aunque esté lejos y a nadie pueda entender, alzar los ojos al cielo.	50
	Iten, cuando está enojado, si es el enojo por celos, mirar al suelo y, de paso, morderse dos o tres dedos.	
	Para decir que la adora, abrazarse uno a sí mismo.	55
	Para quejarse de que los dos usados le han puesto, ponerse el sombrero como que no le cabe el sombrero.	60
	Para decir que está firme y constante, alzar el dedo, si es que hay quien lo pueda estar andando en colas de viento.	
	Para fingirse rendido un hombre, echarse en el suelo, o hacer el zalamelé como amante de Marruecos.	65
	Ponerse bien los bigotes para decirla «mi espejo»; para decirla «mi vida» poner la mano en el pecho; para decir que es confiado, hacer que se cae de sueño;	70
	para hacerse un hombre indigno, encogerse de pescuezo; para hacerle mucho hincharse ponerse largo y no estrecho.	75
	Y, al fin, para despedirse enviarle falsito y tierno aquella fruta del gusto que tira amor con los dedos.	80
CHILINDRÓN	Señor mío, yo he sacado a esta selva a usted, no menos que a dejarle con mi espada a toda esa alma sin cuerpo.	85
CASCABEL	Mire usted que si me mata me ha de sacar al momento	

	mi mondonga por el rastro de la sangre, aunque esté muerto.	90
CHILINDRÓN	Primero he de hacerle yo las morcillas.	
CASCABEL	Y primero pienso yo sacar las manos.	
CHILINDRÓN	Yo las haré de carnero si primero no me mata.	95
CASCABEL	¡Échele esta salsa!	
CHILINDRÓN	¡Quedo!, que por este monte bajan Federico, Casandra y Enrique, Carlos de Sicilia, y luego vienen mi Julia y tu Celia.	100
CASCABEL	Y dime: ¿quién son aquellos?	

Tal como se echa de ver, el autor de *La Arcadia fingida* opta por elaborar una festiva rivalidad entre los dos graciosos con vistas a recibir favores de la mondonga, que en el caso de Cascabel es Celia, y en el de su compinche, Julia. En otras palabras, S_3 decide parodiar otro aspecto del enredo principal, es decir, los celos que a Porcia le causa el trato que Enrique mantiene con Casandra.

Bien mirado, algunos de los motivos burlescos desarrollados en torno a la figura de la grotesca dueña coinciden con unos fragmentos de las composiciones de la mencionada Academia burlesca de 1637. En primer lugar, tanto Celia como Julia son criadas de palacio, pero de escalera abajo. Según apunta Cascabel, Julia es «la del retrete» (v. 8), y Celia está «en el cuarto postrero» (v. 44). Coello, en el romance presentado en la Academia, declara con la típica ironía del contrapunto burlesco:

Hame mandado el asunto
que a las más altas señoras
de palacio (no me explico,
que pensarán que son otras)
demos a entender su alteza
a las que son (sin ser cosa
de Dios) de teja arriba,
pues sobre las tejas moran. (vv. 1-8)

En ambas circunstancias el día en que se celebran las mondongas es el sábado, es decir el día en que comienzan los excesos del Carnaval, el cual, en lo tocante a la comida, implica la consumición de carne. Lo especifica Chilindrón, contestando polémicamente a su compinche: «¿Viernes? Sábado sería» (v. 24). En la Academia, tanto Solís como Coello hacen hincapié en este momento temporal:

SOLÍS	Érase un sábado cuando dos mondongas principales tomando estaban el cielo
-------	---

con las manos y cuajares. (vv. 1-4)

COELLO ¡Oh, cómo siento decirles
 su nombre con mucha honra!
 Mas pues tira hacia grosura
 y hoy es sábado, no importa. (vv. 9-12)

La referencia a las manos y cuajares del romance de Solís¹⁶ se halla asimismo en uno de los intercambios burlescos entre los dos graciosos de S₃. Afirma Cascabel: «mi mondonga ha de tener / muchas manos», y Chilindrón añade: «Y cuajares...» (vv. 15-16). También, casi al final del fragmento de la suelta, el primer gracioso defiende con sorna: «Y primero / pienso yo sacar las manos» (vv. 92-93).

La alusión al menudo, otro plato popular de carne y entrañas parecido al mondongo, aparece tanto en los romances de la Academia como en la larga interpolación de S₃. Escribe Solís, dejando la palabra a las zafias criadas de la Reina:

Yo no sé qué origen tuvo
que mondongas nos llamasen,
si no es porque nuestras amas
tan a menudo nos manden. (vv. 21-24)

He aquí cómo Cáncer resemantiza el juego de palabras inherente al plato carnavalesco:

si no fue algún amante,
sino como mentecato,
por oír las a menudo
las hizo aqueste agasajo. (vv. 49-52)

En *La Arcadia fingida* lo encontramos al principio del largo fragmento interpolado, en una réplica de Chilindrón, el cual desafía cómicamente al compinche, diciendo: «La mondonga, Cascabel, me quiere muy por menudo» (vv. 11-12).

Finalmente, el motivo de la sangre del carnero con la que se hacen el mondongo y la morcilla se incrusta en el romance de Jerónimo Cáncer así como en S₃. Leemos en el *incipit* del primero:

A bautizarse, señoras,
váyanse ucedes llegando
y no se me escondan, que
las sacaré por el rastro. (vv. 1-4)

En la suelta extravagante el motivo se elabora casi al final del fragmento en boca de Cascabel: «me ha de sacar al momento / mi mondonga por el rastro /

¹⁶ Ver también un fragmento de la composición de Cáncer: «(...) serán mondongas mientras / se estén mano sobre mano» (110, vv. 23-24); recordemos al respecto que Quiñones de Benavente compuso un entremés titulado *Las manos y cuajares*.

de la sangre» (vv. 88-90), y Chilindrón, con malicia, contesta: «Primero he de hacerle yo / las morcillas» (vv. 91-92).

Cabe advertir que algunos motivos que acabamos de recortar vuelven a aparecer en el pasaje sobre la mondonga que se incrusta tanto en la pieza colaborada como en S_3 , con nimias variantes, engastado en la cuestión de amor que reúne a todos los personajes al final de la jornada intermedia en una macrosecuencia típicamente cortesana:

Colaborada

S_3

JUL. Qué quisiera ser proponga
Bato.

CAS. Sábado, confieso.

CEL. Pues, ¿por qué?

CAS. Porque con eso
me deseara mi mondonga.
Celia, si de ser dejaras,
dime lo que ser quisieras.

Mi Celia, ¿qué desearas
si dejar de ser pudieras?

CEL. Domingo, porque me vieras,
pero nunca me alcanzaras.

JUL. ¿Chaparro qué fuera aquí
si no ser él escogiera?

si no ser él eligiera

CHI. Retrete, porque estuviera
mi Flora dentro de mí.
Si dejar de ser pudiera
mi Julia...

JUL. ¡Flora me llamo!
(vv. 1661-1674)

Como se ve, en el cortejo burlesco que se desarrolla entre las criadas y sus respectivos enamorados se retoma el día de sábado, como momento temporal carnavalesco para comer el mondongo, y la imagen del retrete como lugar adecuado para las zafias dueñas.

En cuanto al tercer fragmento de la colaborada relativo a las mondongas, que desarrolla de nuevo el motivo del menudo en su acepción gastronómica, es preciso relevar que en S_3 se mantiene con algunas variantes que afectan, como suele ocurrir, a la construcción del intercambio dialógico de los personajes:

<i>Colaborada</i>		S_3
CAS. Señora Julia...		CAS. Señora Julia...
CHI. Señora		CHI. Señora
Agosta...		agosta.
JUL. ¿Qué es lo que intentan		JUL. ¿Qué es lo que intentan?
los dos?		CAS. Saber en qué estado está
CAS. Saber en qué estado		nuestra pretensión.
está nuestra competencia.		JUL. ¡Muy buena!
CHI. Y por cuál ha de quedar		CHI. Y por cuál ha de quedar
esa menuda belleza.		esa menuda belleza.
(...) (vv. 2504-2509)		

A manera de conclusión, diríamos que el autor de la suelta extravagante bien pudo hacer su labor de reescritura de *La fingida Arcadia* para algún festejo cortesano, siendo S_3 , por consiguiente, el producto del guion de una representación particular específica. El que pudiera tratarse de Coello no se puede excluir, más bien todo lo contrario por algunas razones vinculadas a su pluma cómica y académica, las mismas que podrían abogar por su intervención en la composición de la comedia colaborada, en concreto la del acto intermedio. S_3 mantiene inalterada la trama de la comedia original, aun interviniendo a lo largo y a lo ancho del texto para modificar intercambios dialógicos, recortar o alargar parlamentos, intensificar los aspectos cortesanos del texto y, sobre todo, elaborar a sus anchas el motivo cómico-burlesco de las mondongas. A la vez, el autor de la comedia transmitida por la suelta omite aquellos elementos que remiten a la práctica de la escritura de consuno para proclamarse, de forma oblicua, autor de una obra distinta, anunciada por el título modificado. A lo mejor *La Arcadia fingida* no se merece una edición específica, habiendo sobrevivido en un *codex unicus*, pero, por lo menos, a partir de ahora podrá contar con estas páginas que hemos querido dedicarle para dar a conocer a los estudiosos del teatro aurisecular sus peculiaridades textuales más relevantes.

Bibliografía

- Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo Cuarto el Grande, año de 1637* (2007), Julio M.^a T. ed., Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.
- Alviti R. (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea Editrice, Florencia.
- Calle González S. (2002), *Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula*, en Arellano I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, t. I, Reichenberger, Kassel: 263-276.
- González Cañal R. (2002), *Calderón y sus colaboradores*, en Arellano I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, t. I, Reichenberger, Kassel: 541-554.

- Lobato M. L. (2015), *Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración*, «Bulletin of Spanish Studies», vol. 92.8-10: 333-346.
- Kennedy R. L. (1939), *Moretiana*, «Hispanic Review», 7: 225-236.
- Mckenzie A. L. (1993), *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool University Press, Liverpool.
- Moreto A. (2018), *La fingida Arcadia*, Trambaioli M. (ed.), en *Comedias de Agustín Moreto, Parte II*, vol. VII, Reichenberger, Kassel: 387-545.
- Trambaioli M. (2011), *La escritura en colaboración en El pastor fido de Solís, Coello y Calderón*, en Tietz M., Arnscheidt G. (eds.) y con la colaboración de Baczyńska B., *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart: 493-521.
- Trambaioli M. (2012), *Las mondongas en la escritura teatral cortesana de los dramaturgos barrocos*, en Vaccari D. (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral de Cincuentenario de la AIH. Teatro*, vol. IV, Il Bagatto Libri, Roma: 239-249.
- Ulla Lorenzo A. (ed.) (2013), *Pedro Calderón de la Barca, «El mayor encanto, amor»*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.

El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales

Alejandro García-Reidy

1. El licenciado Francisco de Rojas, poeta, copista y enmendador

Los manuscritos constituyen, junto con la puesta en escena y la edición impresa, los pilares de la circulación y consumo del teatro en la España de la Alta Edad Moderna¹. Quienes manejan este corpus del patrimonio dramático, bien para estudiar manuscritos concretos o bien para recurrir a ellos a la hora de preparar ediciones críticas, se encuentran con cierta frecuencia con testimonios donde, además de las correcciones *in itinere* o *a posteriori* del dramaturgo o copista principal, aparecen anotaciones, correcciones o marcas de otros poseedores del manuscrito. A veces se trata de profesionales del teatro que los utilizan para preparar una puesta en escena, a veces se trata de aficionados que los usan como soporte para leer el texto y hacen anotaciones puntuales. En este artículo me voy a centrar en un caso un tanto atípico, el del licenciado Francisco de Rojas, uno de los numerosos copistas que pueblan el universo del teatro áureo y cuya peculiar caligrafía y tinta rojiza aparece salpimentada en forma de intervenciones y enmiendas en casi un centenar de manuscritos (Greer, 2014: 29-30). Si bien este poeta-copista no es en absoluto desconocido para los espe-

¹ Este artículo se ha beneficiado de la financiación de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal convocatoria 2016 y referencia RYC-2016-21174) y del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

Alejandro García Reidy, University of Salamanca, Spain, alreidy@usal.es, 0000-0003-4565-3438
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alejandro García-Reidy, *El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales*, pp. 87-112, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.05, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

cialistas, sus intervenciones en manuscritos no han merecido hasta la fecha un acercamiento específico y de conjunto. Los objetivos de este artículo son ofrecer un panorama de su actividad que la contextualice en dinámicas concretas de los manuscritos teatrales en la primera mitad del siglo XVII, sistematizar la naturaleza de sus enmiendas en el diálogo teatral y llamar la atención acerca de la huella invisible que la labor del licenciado Rojas ha dejado en diversas ediciones del teatro clásico español.

Lo poco que sabemos acerca del licenciado Rojas lo reunió Cotarelo y Mori hace más de un siglo en su monografía sobre el dramaturgo Francisco de Rojas Zorrilla (Cotarelo y Mori, 1911: 273-274). Esta información proviene de unos pocos documentos de la época y de los datos que el propio licenciado Rojas incorporó a algunos paratextos de los manuscritos de sus obras. El perfil biográfico lo resume muy bien Héctor Urzáiz:

Muy pocas son las noticias sobre la vida de este licenciado Francisco de Rojas, confundido en muchas ocasiones con su casi homónimo, el famoso dramaturgo Francisco Rojas Zorrilla. El licenciado Rojas nació en Madrid a comienzos de 1590; en 1641 era capellán menor del Hospital General. Este sacerdote, apasionado del teatro, corrigió y censuró obras teatrales de diversos ingenios de la época (Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán), y él mismo fue autor de algunas comedias devotas y autos sacramentales, de escaso valor literario (Urzáiz Tortajada, 2002: 562).

A estos datos conviene añadir que Rojas falleció en Madrid en abril de 1663 (Cotarelo y Mori, 1911: 274) y que, como veremos, se movió por el mundillo literario de su tiempo.

Rojas fue un escritor ocasional. Aparentemente compuso dos *Oraciones que nuestro señor enseñó a la madre Águeda de la Cruz, para sacar ánima del purgatorio*, hoy perdidas y publicadas en Madrid en 1623, como recogió Juan Pérez de Montalbán en su *Para todos* (Pérez de Montalbán, 1632: 344v) y detalló Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* (Antonio, 1783: 469). Además, conservamos seis piezas dramáticas, todas de temática religiosa, compuestas por Francisco de Rojas: tres comedias, *El martirio de santa Lucía, virgen y mártir* (autógrafo, compuesto en una semana de diciembre de 1632), *La huida a Egipto* (autógrafo, 1642) y *Nuestra Señora de la Novena, que está en San Sebastián, de Madrid* (copia de la primera mitad del siglo XVIII); así como tres autos sacramentales, *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza* (autógrafo, 1640), *La ascensión de Cristo, nuestro bien* (autógrafo, 1642) y *La purificación de nuestra señora y presente de su hijo benditísimo al templo* (autógrafo, 1642)². No tenemos noticias de represen-

² Para los detalles de estos manuscritos, remito al registro de *Manos* (Greer et al., 2019) dedicado al licenciado Francisco de Rojas. Un par de piezas más que se le han atribuido no tienen visos de haber salido de su pluma. Profeti pensó que *Los mártires de Valencia* podría ser obra del licenciado Francisco de Rojas (Profeti, 1976: 466), frente a la hipótesis de Cotarelo (Cotarelo y Mori, 1911: 252-254) de que el manuscrito existente agrupa fragmentos de dos comedias distintas de Juan Pérez de Montalbán y de Francisco de Rojas Zorrilla. El

tación de ninguna de estas piezas y los manuscritos conservados son originales en limpio y no presentan muestras de haber sido utilizados para ninguna puesta en escena. En el recto de la hoja de guarda del auto *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza*, Rojas anotó «toca un punto del nacimiento y otros, para fiesta de cruz» (Rojas, 1640: IIr). ¿Estaba pensando en que podría representarse el auto en el marco de la fiesta de la cruz de mayo? En el vuelto del mismo folio anota lo siguiente en relación con las dos leyendas hagiográficas en las que se basó para su auto: «hallará el curioso lector las dos historias en Villegas, primera parte del *Flos sanctorum* suyo, en los santos de España, etc.» (Rojas, 1640: IIv). Por lo tanto, todo indica que nos encontramos ante un dramaturgo que escribió principalmente para un público lector o, tal vez, para una representación ocasional de aficionados.

La principal actividad teatral de Francisco de Rojas fue la de copista y enmendador. A fecha de escribir estas páginas, junio de 2019, en la base de datos de manuscritos teatrales *Manos* (Greer *et al.*, 2019) figuran 87 manuscritos que pasaron por mano de Rojas porque dejó intervenciones autógrafas en ellos³. Este número, que puede parecer menor en el conjunto de los aproximadamente tres mil manuscritos teatrales del Siglo de Oro que conservamos, es muy elevado en comparación con aquellos a los que tuvieron acceso otros individuos de la época que no estaban profesionalmente vinculados a la escena. Estos manuscritos se dividen en un coloquio, un volumen que contiene 22 entremeses, 34 autos sacramentales y 51 comedias. Los dramaturgos representados en este corpus son numerosos: aparte de 22 textos anónimos, encontramos obras de una treintena de dramaturgos, de entre los que destaca Lope de Vega, con cerca de una veintena de obras que son suyas o que se han atribuido a él, y otros dramaturgos de primera línea como Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Mira de Amescua o Luis Vélez de Guevara⁴. Los géneros representados presentan un evidente peso hacia las obras de temática religiosa, pero encontramos también dramas históricos, comedias y dramas palatinos o los ya mencionados entremeses de Quiñones de Benavente. La mayoría de estos manuscritos no están fechados, pero aquellos que sí que lo están cubren un amplio arco cronológico, que abarca desde el manuscrito de *La famosa toledana*, de Juan de Quiros, fechado en 1591, hasta la copia del auto de José de Val-

hecho de que en la despedida de la comedia el dramaturgo se refiera a sí mismo como «don Francisco de Rojas» me hace descartar la autoría del licenciado Rojas. Urzáiz propone a Francisco de Rojas como posible autor del auto *La fe y San Agustín* a partir del hecho de que el título de en la portada sea de mano de Rojas (Urzáiz Tortajada, 2002: 562). Sin embargo, se trata de la única intervención de Rojas en este manuscrito y nada del texto hace pensar en que sea de su autoría.

³ Aunque Profeti atribuye a nuestro copista varias intervenciones del manuscrito parcialmente autógrafa de *El ejemplo mayor de la desdicha* (Profeti, 2001: 212-213), un cotejo minucioso de las mismas con la mano del licenciado Rojas me lleva a descartar esta identificación.

⁴ Véase el listado de registros correspondientes a cada manuscrito en *Manos* (Greer *et al.*, 2019), que podrá ir ampliándose en el futuro conforme se analicen nuevos testimonios.

divielso *Descensión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo*, terminada de hacer por el propio Francisco de Rojas en marzo de 1643. La mayoría de los manuscritos fechados, sin embargo, se localizan entre 1620 y 1635, por lo que Rojas tuvo acceso a ellos a partir de estas fechas. Mi tesis es que estos manuscritos pasaron por las manos de Francisco de Rojas hacia 1630-1643, cuando está fechada su actividad dramática y la mencionada copia del auto de Valdivielso, como desarrollaré a continuación.

De los 87 manuscritos que pasaron por manos de Rojas, cuatro de ellos los copió él por completo, es decir, ejerció como copista principal: uno es el mencionado auto sacramental de Valdivielso, al principio del cual añade la siguiente nota: «Compuesto por mi señor y grande amigo el Maestro José de Valdivielso, que haya gloria» (Valdivielso, *Descensión*: 1r), lo que invita a pensar que Rojas se movió entre círculos literarios: Valdivielso había muerto un lustro antes, en 1638⁵. El segundo manuscrito es del auto de Felipe Godínez *El ignorante discreto*, que incluye una referencia peculiar sobre su traslado en la que me detendré un poco más adelante. El tercer manuscrito es el de la comedia de Gaspar de Ávila *El venerable Bernardino de Obregón*, al final del cual añade Rojas lo siguiente: «Compuesto por Gaspar de Ávila en Madrid a 29 de diciembre de 1626» (Ávila, *El venerable*: 38r). Esta nota hace pensar que Rojas sacó su copia a partir del original de Ávila o de un testimonio derivado del mismo que incluyera la fecha en que se terminó de escribir. A ello apunta el cuarto manuscrito copiado completamente por Rojas, el auto sacramental de Lope de Vega *La adúltera perdonada*, pues al final indica: «de Lope de Vega Carpio, sacado de su original» (Lope de Vega, *La adúltera*: 19v). Parece, pues, que Rojas tuvo acceso a manuscritos de calidad. Aunque siempre debemos dudar acerca de la veracidad de afirmaciones del tipo «sacado de su original» dado que a veces no es cierto, sabemos que Rojas tuvo acceso a otros originales, como son dos autos sacramentales autógrafos de Juan Cajés (*El hospital de San Juan Roque* y *Los trabajos de José*), en los cuales figuran algunas intervenciones de mano de Rojas (Greer *et al.*, 2019: 1332, 1742)⁶. ¿Fueron estas copias sacadas por Rojas para compañías teatrales? La ausencia de intervenciones propias del uso de un manuscrito para puestas en escena profesionales me lleva a pensar que la respuesta a esta pregunta es no, aunque a veces se haya planteado esta posibilidad⁷.

⁵ En el manuscrito de otro auto de Valdivielso que también manejó Rojas, titulado *La locura*, al final añadió la siguiente nota: «del maestro Valdivielso, que haya gloria. Por diferente estilo que el de Lope» (Valdivielso, *Farsa*: IIr).

⁶ Todas las referencias a manuscritos que remiten a esta base de datos lo hacen indicando el número del registro del manuscrito, que se puede usar en el buscador para acceder al registro.

⁷ Así, George Peale señala que el manuscrito de la comedia de Luis Vélez de Guevara *El príncipe podador*, también conocida como *El príncipe viñador*, es «una copia en limpio (...) realizada para una compañía de actores», en cuya primera página figura un elenco de personajes y la anotación marginal «hácese con nueve – 9», referido al número de representantes mínimo necesario para una puesta en escena. En su descripción del manuscrito, Peale da a entender que todas las intervenciones en este manuscrito «dan una pista acerca de las circuns-

Estos son solo 4 de un total de 87 manuscritos a los que tuvo acceso Francisco de Rojas. ¿Qué pasa con el resto? Un número muy importante, más de un tercio del total, están vinculados a libreros que comerciaban con copias manuscritas de obras teatrales, que sacaron ellos o con ayuda de amanuenses contratados: 10 manuscritos fueron copiados total o parcialmente por el librero Diego Martínez de Mora, mientras que 21 fueron copiados o pertenecieron al librero Matías Martínez. El primero de estos libreros, Martínez de Mora, ha sido estudiado por Margaret R. Greer (2008) y Luis Iglesias Feijoo. Este último ha señalado cómo sus traslados de obras de Calderón «son con persistencia versiones muy fidedignas» (Iglesias Feijoo, 2014: 155), que incluyen lecturas que pueden considerarse superiores a las que presentan los impresos controlados por el propio dramaturgo. Iglesias Feijoo deduce a partir de esto que Martínez de Mora tuvo acceso directo a manuscritos de compañía gracias a contactos con autores, apuntadores o representantes (Iglesias Feijoo, 2014: 157). Me parece una hipótesis más que verosímil. La mayoría de los manuscritos que copió están fechados entre 1629 y 1635. Respecto de Matías Martínez, contamos con mucha menos información. Está documentado como librero de viejo en Madrid, cerca de las gradas de San Felipe, al menos en el período 1616-1632; aparentemente también ejerció un tiempo como impresor y falleció en 1634 (Agulló y Cobo, 2007). Paz y Melia situó su actividad como copista de manuscritos teatrales hacia 1630-1634 (Paz y Melia, 1934: 328), sin que podamos determinar exactamente el fundamento concreto de estas fechas, más allá de la posibilidad de que en 1632 copiara un manuscrito de la obra *La fuerza de Tamar*. Con todo, el período podría ser correcto si Matías Martínez ejerció su labor de copista con la misma intención que Diego Martínez de Mora, es decir, la de vender comedias a los lectores, en este caso en forma manuscrita, durante el período de diez años (1625-1634) en que estuvo vigente la prohibición de imprimir comedias en el reino de Castilla. Por las fechas presentes en los manuscritos vinculados a estos libreros, parece que este comercio de manuscritos teatrales fue especialmente intenso durante la segunda mitad de la prohibición. Estos dos libreros no son los únicos asociados a Francisco de Rojas. Sabemos que fue amigo del librero Francisco Lamberto, activo en Madrid al menos entre 1629 y 1646⁸. Nos informa de ello el propio Rojas en una nota inicial a su obra *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza. Auto del bienaventurado santo, san Lamberto*, escrita en 1640: «Dedicación, con que ofrecí y dediqué, al librero amigo, llamado Fran-

tancias de una representación en particular. La letra de dichos cambios es la de Francisco de Rojas» (Peale, 2008: 145). Sin embargo, esa nota y otras intervenciones en el manuscrito no me parecen de mano de Francisco de Rojas, cuya letra sí que se ve en el f. 12v, f. 13v, f. 18r, f. 19v, f. 20r y f. 25r.

⁸ De este librero de origen francés sabemos que estaba ya activo en Madrid hacia 1629 y que falleció en 1646; su hijo homónimo, también librero en Madrid, falleció en 1658. Para la fecha de inicio de la actividad de Francisco Lamberto en Madrid, véase la información recogida por Agulló y Cobo (1991: 149); la fecha del fallecimiento la ofrece Jaime Moll (1996-1997: 120-122).

c[isc]o Lamberto, este auto de san Lamberto mártir, que compuse a instancia suya y de su nombre» (Rojas, *El esclavo*: IIv). Como vimos antes, este auto fue compuesto con un público lector en mente. ¿Lo escribió Rojas para sus amigos más cercanos, como el propio Francisco Lamberto? ¿O también puede que Rojas tuviera intención de comercializar su texto a través de este librero amigo suyo? Me parece más verosímil la primera posibilidad.

Es llamativo que, de los 33 manuscritos copiados por Matías Martínez (o que le pertenecieron) que conservamos, en 21 de ellos hallamos intervenciones de Francisco de Rojas. ¿Acaso nos encontramos ante un ávido lector teatral, un escritor aficionado que fue también coleccionista y que se movió en el mundillo de consumidores de teatro, siendo un cliente habitual de libreros como Matías Martínez o de Martínez de Mora? Un caso muy interesante es el del manuscrito de *La famosa toledana*, de Juan de Quirós, una copia en limpio sacada con esmero y con una portada ricamente ilustrada (Greer *et al.* 2019: 0067), y que Abraham Madroñal (2014: 290, 302) piensa que pudo haber sido preparada para que las autoridades municipales de Toledo se la regalaran a Felipe II en 1591. Sin embargo, esta hipótesis choca con el hecho de que, décadas más tarde, esta pieza casi de coleccionista pasara por las manos del licenciado Rojas, lo que no tiene sentido si formaba parte de la biblioteca real. El destinatario del manuscrito ciertamente fue «un personaje principal» (Madroñal, 2014: 293) debido a la calidad del traslado, pero tuvo que ser alguien distinto al monarca, de modo que décadas más tarde pudiera llegar a manos de alguien como Francisco de Rojas y este pudiera incluso hacer anotaciones en él. Una explicación lógica es que el manuscrito, tras fallecer su poseedor original, se vendiera luego como parte de una almoneda y llegara a manos de un librero madrileño que comercializaba comedias manuscritas: así llegaría luego a manos de Rojas. La vinculación de Rojas con el mercado librero del teatro manuscrito también explicaría cómo pudo tener acceso a tantos textos, de autores tan variados y, en varios casos, a manuscritos originales.

Una nota al final de uno de los manuscritos copiados completamente por Rojas, el auto de Felipe Godínez *El ignorante discreto*, complica un poco más el panorama (Fig. 1). Al terminar el texto del auto, Rojas incluyó la siguiente nota:

casi a los fines de este auto, según esotro traslado, falta un paso, con estas señas – + , que pudo olvidarse sacar. Empieza «m^o p^o lección de lo que escribió / a los de Corinto Pablo». Pueden sacarle los que quisieren al trasladarle otra vez y asimismo otros versos si se hallan menos. Vale (Godínez, *El ignorante* s.d.: 23r).

«Esotro traslado» se refiere a otra copia de *El ignorante discreto* hecha por Diego Martínez de Mora en 1632, señalada como «original» (Godínez, *El ignorante* 1632: 27r; Greer *et al.* 2019: 1334), y en cuyo folio 25r encontramos la cruz añadida por Rojas para señalar el inicio del pasaje que faltaba en su propia copia. Por la redacción en forma impersonal de la nota de Rojas en su copia de *El ignorante discreto*, parece que la laguna no fue un error de traslado, sino que estaba presente en el testimonio que utilizó para su labor. Lo llamativo es que Rojas se refiere a otros usuarios futuros que podrían manejar tanto su copia como de la de Martí-

nez de Mora: «pueden sacarle los que quisieren al trasladarle otra vez y asimismo otros versos si se hallan menos» (Godínez, *El ignorante* s.d.: 23r). Es decir, Rojas no copió este auto solo para un uso personal, sino con la posibilidad en mente de que otras personas lo consultaran y de ahí su interés en indicar la existencia de una laguna, el lugar donde se encontraba y el testimonio alternativo de donde podrían recuperar el pasaje ausente. Esto implica que Rojas no era un mero cliente de librerías de comedias manuscritas por interés lector o afán coleccionista, sino que parece apuntar a que trabajó o colaboró con Diego Martínez de Mora, pues para que esa indicación tuviera sentido el futuro usuario del manuscrito copiado por Rojas debía acceder a ese otro traslado hecho por Martínez de Mora. Hay otro ejemplo que guarda conexiones con este: conservamos dos copias del auto sacramental de Lope de Vega titulado *Los acreedores*, una sacada por Matías Martínez y otra, que todavía no he podido consultar directamente y que se conserva en la Biblioteca Palatina de Parma, aparentemente de mano de otro amanuense. Ambas presentan unas pocas intervenciones de Rojas: ¿por qué querría revisar dos copias de un mismo texto? ¿Significa esto que Rojas fue uno de los copistas colaboradores de Martínez de Mora y Matías Martínez? Se trata de una hipótesis plausible, ya sugerida por George Peale (Peale, 2014: 45-46), para explicar las características de estos manuscritos. El caso de *El ignorante discreto* apuntaría, además, a que los originales de los librerías eran usados para sacar copias para los clientes y no para ser vendidos directamente: de ahí que, más allá de la presencia de la mano del licenciado Rojas, no encontremos en los originales de Martínez de Mora o Matías Martínez huellas de otros poseedores. Si esta hipótesis es correcta, situaría el grueso de la labor de Rojas como interventor en manuscritos de autores ajenos en torno a la primera mitad de la década de 1630, cuando los librerías Matías Martínez y Diego Martínez de Mora más copias sacaron de comedias y cuando más activo estaría el mercado de compraventa de manuscritos teatrales dada la prohibición de publicar textos dramáticos. Esto explicaría también por qué las fechas de composición de las comedias que Rojas manejó no son posteriores a este período. Los manuscritos vinculados al licenciado y fechables con posterioridad al fin de la prohibición son o bien sus propias obras o bien la ya mencionada copia del auto de Valdivielso *Descensión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo* que Rojas sacó en 1643 y que parece ser un traslado para lectura personal⁹.

2. Rojas como enmendador

Esto nos lleva a la cuestión central de las intervenciones de Rojas en los manuscritos que manejó, que tal vez se deban a un interés por retocar los textos al

⁹ En el extenso paratexto que abre el manuscrito, y tras indicar que el poeta del auto fue amigo suyo, Rojas refiere que el manuscrito fue «trasladado por mí, el licenciado Francisco de Rojas, para mayor honra y gloria de Dios y de su benditísima madre, virgen antes del parto, en el parto y después del parto, y siempre virgen; virgen concebida sin pecado original a pesar de los herejes traidores» (Valdivielso, *Descensión*: 1r). Esta nota no parece corresponder para nada con una copia pensada para otras personas, sino a un uso propio.

revisarlos para su comercialización. Dichas intervenciones son de muy variada naturaleza, pues atañen a diferentes elementos que componen los manuscritos teatrales áureos. Podemos clasificarlas en tres grandes grupos:

- 1) intervenciones de preservación: copia completa del folio final, muy probablemente por desgaste del original, o reproducción de algunas palabras de difícil lectura¹⁰.
- 2) intervenciones en los paratextos originales: enmendando títulos; añadiendo variantes de título; añadiendo el elenco de personajes; aclarando el género de la obra¹¹; aportando notas sobre autorías, a veces correctas y otras no¹²; o retocando invocaciones¹³.
- 3) intervenciones en el texto, que pueden atañer tanto a las acotaciones como al diálogo teatral¹⁴.

Dada la temática de este volumen, me centraré en estas últimas para ofrecer un panorama de la naturaleza de las intervenciones de Rojas. Hasta la fecha, el acercamiento más completo a las prácticas de este amanuense lo encontramos en el estudio preliminar a la edición de María R. Álvarez Gastón y Rosario F. Cartés de la comedia de Felipe Godínez *El soldado del cielo, San Sebastián* (Álvarez Gastón y Cartés, 2006: 81-83). Dichas investigadoras señalaron la pre-

¹⁰ A veces algunos manuscritos llegaron a manos de Rojas parcialmente dañados y sus anotaciones sirven para recuperar el texto que no se puede leer bien. Es el caso del manuscrito de la comedia *Las Carnestolendas de Barcelona* (Greer *et al.*, 2019: 1145), una copia en limpio que perteneció al librero Matías Martínez. El manuscrito estaba parcialmente dañado en el centro del margen de la encuadernación, de modo que una mano ya se había encargado de completar algunos versos ilegibles hoy en día. Francisco de Rojas hizo lo mismo en el f. 1r y en el f. 24r, completando un verso en cada uno.

¹¹ Por ejemplo, en un manuscrito de *El desengaño del mundo*, de Lope de Vega (Greer *et al.*, 2019: 4854), Francisco de Rojas especifica que se trata de un auto.

¹² Por ejemplo, el manuscrito de *La belígera española* (Greer *et al.*, 2019: 4606), obra de Ricardo de Turia publicada a su nombre en 1616, presenta una anotación de mano de Francisco de Rojas que atribuye erróneamente la obra a Luis Vélez de Guevara. En cambio, en una copia de *El mariscal de Virón* corrige la errónea atribución que figura en la primera hoja antes del título: «Dicen que es de Montalbán y no de Mira de Mesca» (Greer *et al.*, 2019: 1012). Por último, en la hoja que precede al texto del auto *La firmeza de la Iglesia*, Rojas anota lo siguiente: «Es excelentísimo de bueno y me pesa no tenga el nombre de su compositor» (Greer *et al.*, 2019: 1018).

¹³ Por ejemplo, al final del manuscrito de la comedia *El clavo de Jael*, de Antonio Mira de Amescua, figura la invocación «Alabado sea el santísimo sacramento y la limpieza y pureza de la Virgen nuestra señora»; Francisco de Rojas añadió al final «concebida sin mancha de pecado original. ÷ ÷ Amen ÷ ÷» (Mira de Amescua, *El clavo*, 1630-1634: 35v).

¹⁴ La presencia de precisiones en las acotaciones sería otro elemento a favor de la posibilidad de que Rojas manejara estos manuscritos con mira a la lectura y no a la representación. Así, en el inicio de la mencionada copia cuidadosa de *La famosa toledana* (Greer *et al.*, 2019: 0067), Rojas añade una acotación que aporta información sobre los personajes que están en escena y su vestuario, la cual es necesaria para informar a un lector del marco mínimo de acción, mientras que no lo es si se tratara de un manuscrito para profesionales del teatro.

sencia de numerosas intervenciones de mano del licenciado Francisco de Rojas en el único testimonio manuscrito de esta comedia, la cual denominaron «el plan corrector»

porque los cambios no son arbitrarios, sino que responden a estas características: intencionalidad, precisión y conocimiento profundo del texto de la comedia, rasgos que nos llevan a pensar en algún tipo de intervención por parte del propio autor, Felipe Godínez (Álvarez Gastón y Cartés, 2006: 82).

Aunque la tipología que las dos editoras presentan de las intervenciones de Rojas en esta comedia es muy correcto y detallado, estas apreciaciones generales de la labor de Rojas necesitan matizarse. En primer lugar, debemos descartar la idea de que Rojas recibió algún tipo de indicación de dramaturgos a la hora de llevar a cabo sus intervenciones: no hay indicio alguno en ninguno de los manuscritos conservados que así lo sugiera. En segundo lugar, el elevado número de intervenciones de Rojas en este manuscrito, lo que lleva a las mencionadas editoras a hablar de «plan corrector», no es la tónica general de la práctica de Rojas en el conjunto del corpus. En la mayoría de los casos, las intervenciones de Rojas en un manuscrito son muy puntuales, con una característica peculiar: se detecta en bastantes manuscritos una concentración de intervenciones en los inicios o finales de actos. Por ejemplo, en el manuscrito de la comedia de Luis de Belmonte *El diablo predicador* (Greer *et al.*, 2019: 1305), las dos intervenciones se encuentran en la portada y en el folio 53 (de un total de 56), mientras que en las anónimas *Fingir por conservar* (Greer *et al.*, 2019: 1017) y *Vencer con humildad el ambición del poder* (Greer *et al.*, 2019: 4388) solo hay intervenciones de Rojas en los primeros folios. Es como si, en bastantes ocasiones, Rojas tan solo leyera el inicio y el final de una comedia o se fijara con más atención en esos momentos de las obras. Esto alterna con unos pocos manuscritos donde la presencia de intervenciones de Rojas es más constante a lo largo del testimonio.

Aciertan plenamente las citadas editoras cuando refieren que las intervenciones de Rojas se caracterizan por la «intencionalidad, precisión y conocimiento profundo del texto de la comedia» (Álvarez Gastón y Cartés, 2006: 82). En aquellos manuscritos donde encontramos un mayor número de enmiendas de Rojas, estas denotan una lectura atenta de la obra. Esto no significa que no se le escapen erratas, tal y como encontramos, por ejemplo, en el folio inicial del manuscrito de *Los terceros de San Francisco*, preparado por Matías Martínez (Fig. 2). En este testimonio tan solo hay dos enmiendas de Rojas, presentes en los primeros versos de la comedia (Tirso de Molina, *Los terceros*: 1r):

Texto original	Texto enmendado por Rojas
Juez absoluto, sin pasión ni enojos, divino amor de veras y esperiencia, que entre contentos me celas los enojos, penas y celos con temor y ausencia.	Juez absoluto, sin pasión ni enojos, divino amor de ciencia y esperiencia, que entre contentos mezclás los enojos, penas y celos con temor y ausencia.

La segunda enmienda corrige un obvio error de copia de Matías Martínez, mientras que la primera intervención también ofrecería una mejor lectura al definir el amor como mezcla de «ciencia y experiencia», pareja más adecuada que «veras y experiencia». Sin embargo, en la última línea de ese mismo folio encontramos un verso defectuoso: «y no se alcanza / el temo donde falta la esperanza». Rojas no se dio cuenta de este error, bastante evidente en la lectura; Menéndez Pelayo lo enmendaría a «y no se alcanza / el término do falta la esperanza» (Lope de Vega, *Obras*, 1895: 427).

Respecto de las características de las intervenciones textuales del licenciado Rojas, el rasgo fundamental es que se trata de enmiendas *ope ingenii*. En primer lugar, la inmensa mayoría de los textos manejados por Rojas carecen de ediciones impresas o estas son muy posteriores. En segundo lugar, en aquellos pocos casos donde Rojas pudo consultar fuentes impresas encontramos con que no las sigue. Es el caso del manuscrito titulado *La fuerza de Tamar*, publicado con el título de *La venganza de Tamar* y atribución a Tirso en la *Parte III* de comedias del mercedario, publicada en Tortosa en 1634. Encontramos dos intervenciones de Rojas al principio de la comedia para enmendar el sentido de los versos. El manuscrito original lee:

	Más quiero Eliazer un hora de nuestra Jerusalén que cuantas victorias dan xpo., su nombre eterna fama.
ELI	Si fueras de alguna dama alambicado galán no me espanta en el ausencia te hiciera la guerra odiosa (Tirso de Molina, <i>La fuerza</i> : 1v)

Comparemos ahora el pasaje enmendado por Rojas y tal y como lee la *Parte III* de Tirso:

	Texto enmendado por Rojas		<i>Parte III</i> de Tirso (1634: 190r)
	Más quiero Eliazer un hora de nuestra Jerusalén que cuantas victorias dan a su nombre eterna fama.		Más quiero Eliazer un hora de nuestra Jerusalén que cuantas victorias dan a su nombre eterna fama.
ELI	Si fueras de alguna dama alambicado galán no me espantara en ausencia te hiciera la guerra odiosa	ELI	Si fueras de alguna dama alambicado galán no me espanto que la ausencia te hiciera la guerra odiosa.

Como podemos ver, la primera enmienda coincide con la lectura que encontramos en el impreso, pero no sucede lo mismo en el segundo caso, donde la

ta en su final. Rojas dio cuenta de ello en una nota incluida allí, que apunta asimismo a que Rojas intentó hallar un testimonio no corrupto: «Por no hallarse lo que falta, se aderezó de esta manera» (Vélez de Guevara, *La jornada*: 50v). A continuación, Rojas añadió al margen ocho versos de su invención que servían como cierre de la comedia y que no tienen nada que ver con la auténtica conclusión de la obra, conservada en una suelta.

El segundo gran grupo de intervenciones de Rojas son de carácter estético. Es decir, no son enmiendas con las que intente subsanar errores, sino que son modificaciones hechas sobre un texto que, en principio, es correcto. Con estas intervenciones Rojas introduce cambios estéticos a la obra, algunos pequeños, otro más extensos, que abarcan los siguientes fenómenos:

- incorporación de nuevas didascalias o acotaciones¹⁶;
- modificación de didascalias o acotaciones existentes;
- alteración del orden de palabras;
- sustitución de palabras sueltas o de grupos de palabras (a veces afectando la rima de los versos);
- sustitución de versos enteros;
- adición de versos nuevos.

Ofreceré dos ejemplos de estas intervenciones libres o libérrimas de Rojas. El primero de ellos es el manuscrito del auto sacramental de Lope de Vega *La circuncisión y sangría de Cristo, nuestro bien*, copiado por Diego Martínez de Mora. Contiene bastantes intervenciones estéticas de Rojas, de las que destacaré dos: la primera es la adición de una redondilla hacia el final del auto, incorporada en el margen del f. 27r (Fig. 5). No podemos descartar la posibilidad de que Rojas tuviera delante de sí el manuscrito original y notara un salto de copia, restituyendo los versos originales. Sin embargo, el texto funciona perfectamente sin esos cuatro versos, que tan solo inciden en la idea del canto y baile que inmediatamente llevan a cabo unos pastores y que ya se menciona explícitamente en el verso anterior a la incorporación de la redondilla: «pues canta mientras bailamos» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 27r). Además, hay otras intervenciones en el auto que parecen deberse exclusivamente a retoques personales del licenciado, como en ese mismo folio, donde Rojas cambia «una mala herida» a «la mortal herida» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 27r) o en el folio precedente, donde «viváis mil años, amor» pasa a «y viváis siglos, amor» o «pídeme un grande favor, / que cumpliré tu deseo» cambia a «si me alcanzas un favor / yo cumpliré tu deseo» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 26v)¹⁷.

¹⁶ Esto apunta de nuevo a que Rojas tiene un público lector en mente, para el cual las didascalias y acotaciones son elementos importantes para la comprensión de la acción dramática.

¹⁷ El mayor grado de cambios que puede llegar a proponer Rojas lo vemos en la página que sigue al final del auto, donde encontramos una larga nota de su mano en la que remite a una acotación en el f. 20r, donde ya había introducido algunas modificaciones puntuales, para proponer unas modificaciones de la acción que, sobre todo, incorporan siete nuevos versos, cantados por el personaje de María, no presentes en la versión original. Aquí tal vez Rojas detectó como error el que la estrofa inmediatamente anterior a la acotación original es una

Otro ejemplo interesante del conjunto de prácticas de Rojas lo encontramos en el manuscrito de otro auto sacramental, *El nacimiento de nuestro señor Jesucristo*, compuesto por Matías de los Reyes en 1623 si hemos de dar fe a lo que se indica en la primera página.¹⁸ En su catálogo, Paz y Melia describió el manuscrito como un «original con numerosas correcciones de mano de don Francisco de Rojas, de quien es también la letra de la última hoja» (Paz y Melia, 1934: 374), descripción que luego ha pasado a otros catálogos. Hay que hacer dos correcciones previas. En primer lugar, no se trata de un manuscrito original del dramaturgo, sino de una copia en limpio, elaborada por dos copistas, como se indica en *Manos* (Greer *et al.*, 2019: 1430). El cambio entre copistas tiene lugar en el f. 4r y ninguna de las dos manos corresponde a la de Matías de los Reyes, pues tenemos dos amplias muestras de su caligrafía: el original de imprenta de *La culebra de oro. Para algunos* y su traducción inédita de las *Anotaciones de Mauro Florentín a la Esfera de Joan de Sacrobosco* (Gómez Moral, 2018: 388-389). En segundo lugar, no todas las intervenciones posteriores son de mano de Francisco de Rojas, sino que hay al menos varias intervenciones de otro copista. La mano de Rojas se ve en una serie de intervenciones puntuales, en la creación del elenco de personajes y en la copia del último folio completo (el actual folio 23). Es decir, es un ejemplo de la coexistencia de intervenciones de preservación, intervenciones en los paratextos e intervenciones en los diálogos teatrales por parte de Rojas.

Respecto de estas últimas, reflejan varias de las posibilidades que he mencionado anteriormente, con unas pocas enmiendas textuales y una mayoría de retoque estéticos. En el folio 1r encontramos una intervención en el segundo verso que tal vez solo sea una aclaración de la palabra original, hoy ilegible, y que Rojas sustituye por «razón»: «gran pena, triste día, / aunque con mayor razón / llamarle noche podría» (Reyes, *El nacimiento*: 1r). En el folio 1v hace dos cambios estilísticos: los versos «que vos no sepáis, señora, / el dolor que ambos ahora / herirá por un compás» pasan a leer «que vos no sepáis, señora, / dolor que a los dos ahora / ha de herir por un compás» (Reyes, *El nacimiento*: 1v). De hecho, se trata de un manuscrito con una miriada de enmiendas de Rojas: por ejemplo en el f. 6r («acaba agora de llegar» pasa a «acaba aquí de llegar»), en el f. 10r (modifica en una acotación unos cánticos en latín por su traducción al castellano), en el f. 11r (un cambio mínimo en una acotación), en el f. 11v (añade una acotación), en el f. 17r (aclara qué personaje sale en una acotación), en el f.

quintilla cuando el resto del pasaje estaba en redondillas, aunque se equivoca en la rima de los primeros versos que compone. Además, se guía por la referencia general de la acotación «y canta María sola» (Lope de Vega, *La circuncisión*: 20r) para crear esos versos cantados y decidir una serie de detalles de representación de esa escena. Remito al lector a los folios mencionados del manuscrito, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, si quiere ver este caso con más detalle.

¹⁸ Sobre el interés de este manuscrito y la necesidad de prestarle atención para arrojar un poco de luz sobre las prácticas del licenciado Rojas ya se ha llamado la atención en la base de datos CLEMIT (Urzáiz Tortajada *et al.*, 2019).

18v (añade una acotación de «Vase»), en el f. 19v (añade una acotación y retoca la que aparece), en el f. 20v (corrige en una acotación «yeno» a «heno»), en el f. 22r (corrige una elipsis de copia en el verso «que con razón sincero», que pasa a ser «que con corazón sincero», y cambia por cuestión estilística el verso «que de bien están en veros» a «que alegres y placenteros») o en el f. 22v («de vuestra alta majestad» pasa a «de vuestra real majestad», mientras que «el bien bajo que os he dado» pasa a «el bien débil que os he dado»).

Ahora bien, las intervenciones de Rojas tienen lugar en un segundo nivel de intervención sobre el texto original, pues este manuscrito, antes de llegar a Rojas, pasó por otras manos, probablemente pertenecientes a una compañía teatral¹⁹. Así lo apuntan una serie de rayas verticales que encontramos en bastantes folios del manuscrito y que destacan ciertas tiradas de verso. Son demasiado extensas como para indicar pasajes acortados (algunas líneas abarcan páginas enteras), por lo que no queda claro su sentido, aunque una posibilidad es que tengan que ver con pasajes marcados para ensayos. En esta primera fase de anotaciones sobre el texto original encontramos sobre todo intervenciones puntuales que modifican levemente algún verso o corrigen algún despiste de escritura²⁰. Pero lo más interesante tiene lugar en los folios 3r-4v, donde se encuentra la segunda escena del auto. Se trata de un paso de índole cómico, en el que el caballero Elcaurín llega a Belén acompañado por su criado Zarín y en busca de alojamiento. Se detienen frente a un mesón, donde Zarín dice que hay «una moza de buen talle, / que te has a holgar de ver» (Reyes, *El nacimiento*: 3v), y sigue una conversación pullesca entre el gracioso y el mesonero. Toda la escena está tachada en el manuscrito con líneas diagonales, que incluyen también la acotación inicial, mientras que los nueve versos iniciales de la escena también están tachados con líneas horizontales. En los márgenes encontramos unas anotaciones de mano de Francisco de Rojas, que, como se indica en la base de datos CLEMIT, «dan a entender que alguien suprimió la escena, pero posteriormente Rojas (...) sancionó desde una posición de mayor autoridad» (Urzáiz Tortajada *et al.*, 2019). En efecto, en el margen Rojas ha anotado «no importa lo rayado, prosiga» (Reyes, *El nacimiento*: 3v), lo que da a entender que restituye la escena (Fig. 6). Eso sí, introduce a su vez una modificación propia al eliminar los primeros nueve versos tachándolos con una raya horizontal y al sustituir la acotación original con la siguiente indicación: «empieza desde donde dice “Acaba, llama ya”» (Reyes, *El nacimiento*: 3v). En CLEMIT se sugiere que se ha procedido a una censura de la escena, tal vez por las alusiones a la «moza de buen talle» (Urzáiz Tortajada *et al.*, 2019). Esta idea de censura se apoyaría también en otra escena de la

¹⁹ No hay constancia de ninguna noticia de representación de este auto en la base de datos CATCOM (Ferrer Valls *et al.*, 2019), por lo que desconocemos de qué compañía pudo tratarse.

²⁰ Por ejemplo, en f. 3r, f. 5r, f. 8r, f. 8v, f. 9r, f. 10r, f. 11r, f. 11v, f. 12r, f. 13v (cambia la didascalia de un músico por el de un personaje, lo que hace pensar que se quiere eliminar un papel innecesario en una puesta en escena), f. 14r, f. 14v, f. 15r, f. 15v, f. 16r, f. 17r, f. 18v, f. 19v, f. 20v, f. 21r y f. 22v.

obra, más adelante, en la que dos pastores disputan y dicen desatinos a causa de una mujer a la que todos desean, y en cuyo margen una mano desconocida anotó «Sáquese hasta la +» (Reyes, *El nacimiento*: 11v). Si bien es posible que la mencionada escena frente al mesón se eliminara de cara a la representación de la obra, Francisco de Rojas no tiene problema en restituirla y precisamente los versos que tacha no tienen nada que ver ni con la referencia a la «moza de buen talle» ni al carácter jocoso de la escena: parece que se trata de un corte de dudosa justificación, pues elimina la referencia espacial inicial que informa al público de que los personajes se encuentran en Belén frente a un mesón. Ahora, bien, ¿a quién está dirigido ese imperativo «no importa lo rayado, prosiga» (Reyes, *El nacimiento*: 3v) que Rojas anota en el margen? ¿A un miembro de una compañía profesional? ¿O tal vez a otro copista profesional, quizá encargado de sacar copias para la clientela de algún librero? Me parece que, visto todo lo comentado hasta aquí, la respuesta apunta a esta segunda posibilidad.

La hipótesis de que existió algún tipo de vinculación de Rojas con los libreritos madrileños que vendieron manuscritos teatrales vuelve, pues, a aparecer. Me parece que puede explicar un buen número de los manuscritos que pasaron por manos de Rojas, aunque no todos los casos. El licenciado Rojas fue siempre un «apasionado del teatro» (Profeti, 2001: 212) y por eso encontramos manuscritos posteriores al fin de la prohibición de imprimir comedias en Castilla: de ahí que es probable que alguno de estos manuscritos los obtuviera por el placer de la lectura teatral e hiciera correcciones por prurito de enmienda o de adecuación al estilo personal. El hecho de que las intervenciones de Rojas no sean sistemáticas, ni en número ni en el tipo de enmiendas que incorpora, dificulta dar una respuesta unívoca al conjunto de la actividad enmendadora del licenciado Francisco de Rojas.

3. El licenciado Rojas, editor fantasmal

Quiero acabar este estudio con un breve punto final: la huella de las enmiendas y correcciones estéticas de Rojas en la historia editorial del teatro áureo español. En diversas ocasiones Rojas ha sido una especie de editor fantasmal, cuya labor a veces ha sido reconocida por los editores modernos, pero otras veces sus enmiendas se han incorporado a los textos críticos sin indicarse, como si de un palimpsesto se tratara. Así, en su estudio introductorio a la edición de autos sacramentales de Lope de Vega, Menéndez Pelayo dio cuenta de la presencia de la caligrafía del licenciado Francisco de Rojas en diversos manuscritos teatrales y se refirió a él como mano experta que había que mirar «con estimación y respeto»:

El erudito mirará siempre con estimación y respeto aquellos traslados en que intervinieron manos tan expertas como la de Martínez de Mora o la del licenciado Francisco de Rojas, si bien de este último sospechamos que no se contentó con ser simple amanuense, sino que aspiró a la gala de corrector y refundidor de autos y comedias viejas (Menéndez Pelayo, 1892a: xv).

Lo cierto es que don Marcelino aprovechó en diversas ocasiones las correcciones de Rojas, incorporándolas a sus ediciones sin indicarlo expresamente y sin ser sistemático en ello. En el caso del citado auto sacramental de Lope *La circuncisión y sangría de Cristo, nuestro bien*, donde las intervenciones de Rojas son numerosas, Menéndez Pelayo las incorporó casi todas a su edición del texto²¹, que se basa en dicho manuscrito. Las intervenciones incluyen la redondilla en el margen del f. 27r que vimos antes que probablemente salió de la pluma de Rojas, así como otras intervenciones que son meramente estéticas, como las de los siguientes versos que encontramos hacia el principio de la obra, donde hay dos cambios de orden de palabras por parte de Rojas por motivos puramente estéticos:

vimos ~~el cielo~~ encerrado <el cielo>
 y a una hermosa doncella
 con un niño en su regazo,
 que él era un sol y ella, una estrella;
 <en su guarda> un gentilhombre ~~en su guarda~~
 (Lope de Vega, *La circuncisión*: 4v).

Estas intervenciones de Rojas son las que se encuentran en el texto editado por Menéndez Pelayo (1892b: 513). Por consiguiente, todos quienes han leído este auto de Lope a partir de la edición del erudito santanderino han manejado, sin ser conscientes de ello, un texto que incorpora muchas de las enmiendas hechas por Rojas al manuscrito.

La edición de 2008 de *El príncipe viñador*, de Luis Vélez de Guevara, incorpora al texto editado alguna intervención de Rojas. Por ejemplo, el verso 2212 lee con Rojas y se indica la lectura original del manuscrito en nota a pie, pero sin aclarar que se trata de una intervención a posteriori del licenciado. Más tarde, en el verso 2236, aparenta incorporar también una lectura de Rojas, aunque una pequeña confusión provocada por la tinta hace que una lectura se haga mal y el texto acabe respetando, inadvertidamente, el original²².

También Alfredo Rodríguez López-Vázquez incorporó casi sin darse cuenta una intervención de Rojas en su edición de la comedia de Andrés de Claramonte *El secreto en la mujer*. Dicho investigador identifica correctamente en su estudio preliminar al licenciado Francisco de Rojas como uno de los intervinientes en el manuscrito (Rodríguez López-Vázquez, 1991: 16). La única intervención que he encontrado que es sin duda de su mano se encuentra en el folio 1v, donde el copista original se saltó la copia de una redondilla, error que detectó y que luego enmendó añadiendo los versos en el margen. Cuando el manuscrito llegó

²¹ En cambio, no incorpora la propuesta de ampliar el detalle de la acotación en el f. 20r que Rojas detalla en el último folio del manuscrito y ni siquiera da cuenta de la presencia de estas notas.

²² Se les escapó a los editores una intervención en el último verso de la comedia, comprensible porque la tinta apenas se puede leer.

a manos de Rojas, intervino someramente en ese añadido: volvió a copiar los versos del final del folio, muy borrosos, marcando el lugar donde tenía que seguir la redondilla añadida por el copista, y yo creo que Rojas modifica levemente el inicio del primer verso de la redondilla añadida, aunque es muy difícil de leer por la letra y la tachadura, pero veo una conjunción «y» y una «d» al final (¿quizá el verso empieza «y un Adán», error que corrigió Rojas?), que no corresponden con la versión de Rojas del verso inicial de la redondilla: «en casos por quien están» (Claramonte, *El secreto*, 1600-1635: 1v). Rodríguez López-Vázquez editó el verso siguiendo la lectura de Rojas, de la siguiente manera: «Y en casos por quien están» (Claramonte, *El secreto*, ed. Rodríguez López-Vázquez: 49), donde una marca de Rojas previa al verso es interpretada por equivocación con la conjunción «y».

En alguna otra ocasión, las intervenciones de Rojas han pasado a ediciones contemporáneas sin que se dejara constancia de ello. En la edición de 2003 de *El clavo de Jael*, el editor, Emilio Quintana Pareja, no dice nada acerca de la presencia de intervenciones de mano de Francisco de Rojas en su descripción del manuscrito, quizá porque pensó que fueron hechas por el mismo copista general del manuscrito. Sin embargo, incorpora a su texto editado como si fuera el original varias enmiendas textuales de Rojas, como las que vimos antes, presentes en el f. 1r y f. 12v. Solo el añadido a la invocación final, ya referida arriba en nota, viene marcada por este editor moderno como «de otra letra» (Mira de Amescua, *El clavo*, ed. Quintana Pareja: 516).

En conclusión, he querido ofrecer un panorama general de las prácticas interventoras del licenciado Francisco de Rojas, especialmente en relación con el diálogo teatral, con el objetivo de que los críticos tengan en cuenta su presencia y sus tipos de intervenciones a la hora de editar o estudiar manuscritos que pasaron por sus manos. A la vista de toda la información disponible, parece plausible la hipótesis de que Rojas tuvo una relación plural con el casi centenar de manuscritos que pasaron por sus manos: pudo copiar y enmendar algunos testimonios como lector de obras teatrales, pero también pudo ser un colaborador de los libreros madrileños que, hacia el primer lustro de la década de 1630, estaban preparando copias manuscritas para los lectores del teatro. La información actualmente disponible me hace ser cauto a la hora de dar una explicación definitiva y total de la actividad del licenciado, a la espera de la aparición de nuevos testimonios y más estudios detenidos sobre los manuscritos que manejó. Rojas actúa sobre muchos de estos manuscritos haciendo correcciones detalladas, aunque nunca sistemáticas, y que son tanto enmiendas *ope ingenii* de pasajes deturpados, que pueden ser de utilidad para el editor moderno, como también modificaciones que parecen deberse a preferencias estéticas personales. Mi impresión es que estas modificaciones estéticas son mayoría en los manuscritos de Rojas, pero solo el estudio sistemático de cada testimonio revelará el peso relativo específico de cada práctica. En cualquier caso, los editores modernos deberán señalar la presencia de las intervenciones de Francisco de Rojas y prestarle atención en cuanto copista, lector y enmendador de manuscritos teatrales que estuvo activo en plena década de oro del teatro clásico español.

Bibliografía

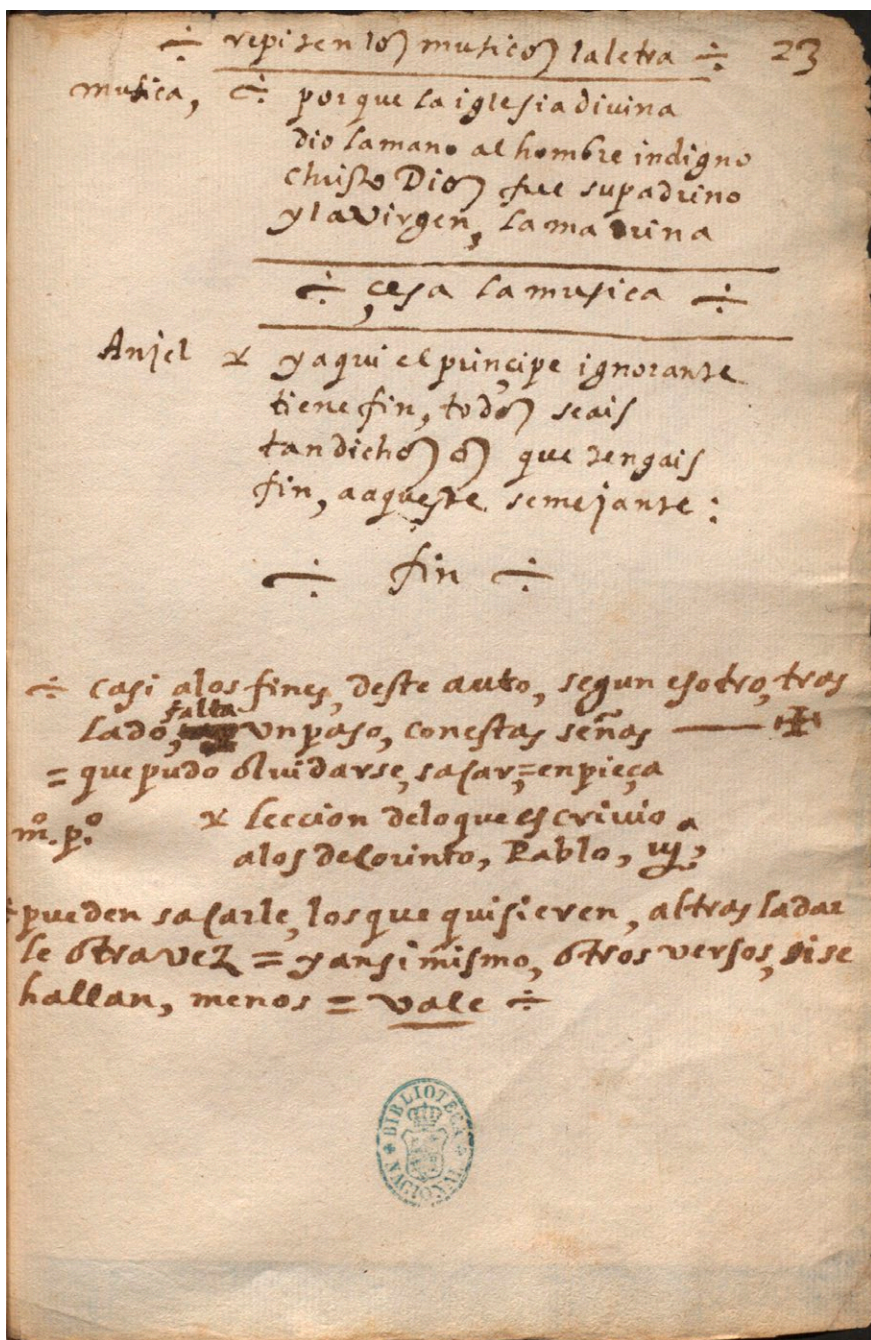
- Agulló y Cobo M. (1991), *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVII)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Agulló y Cobo M. (2007), *La edición madrileña de El chitón de las tarabillas*, «Voz y Letra», 18: 87-98.
- Álvarez Gastón M. R., Cartés R. F. (2006), *Prólogo*, en Godínez F., *El soldado del cielo, San Sebastián*, Álvarez Gastón M. R., Cartés R. F. (eds.), Fundación Municipal de Cultura/Archivo Histórico Municipal, Moguer: 9-90.
- Antonio N. (1783), *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt*, Joaquín de Ibarra, Madrid (ed. orig. 1672).
- Ávila G. de s.d., *El venerable Bernardino de Obregón* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/Res. 139.
- Claramonte A. de (1600-1635), *El secreto en la mujer* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/Res. 169.
- Claramonte A. de (1991), *El secreto en la mujer*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Tamesis Books, Londres.
- Cotarelo y Mori E. (1911), *Don Francisco de Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid.
- Ferrer Valls T. et al. (2019), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <catcom.uv.es> (06/19).
- Godínez F. s.d., *El ignorante discreto* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15257.
- Godínez F. (1632), *El ignorante discreto* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15162.
- Gómez Moral A. (2018), *Algunas notas sobre el original de imprenta La culebra de oro. Para algunos [ca. 1637] de Matías de los Reyes*, «Revista de literatura», 80: 385-406.
- Greer M. R. (2008), *La mano del copista: Diego Martínez de Mora interpreta a Calderón*, «Anuario Calderoniano», 1: 201-221.
- Greer M. R. (2014), *Mapa de amanuenses teatrales del siglo XVII*, en Rodríguez Cáceres M., Pedraza Jiménez F. B., Marcello E. E. (coords.), *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real: 17-32.
- Greer M. R. et al. (2019), *Manos*, <manos.net> (06/19).
- Iglesias Feijoo L. (2014), *La labor de Diego Martínez de Mora*, en Rodríguez Cáceres M., Pedraza Jiménez F. B., Marcello E. E. (coords.), *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional, Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 143-166.
- Madroñal A. (2014), *Manuscritos desconocidos para una comedia famosa (en torno a «La famosa toledana», de Juan de Quirós)*, en Fernández Mosquera S. (ed.), *Diferentes y escogidas: Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main: 285-307.
- Menéndez Pelayo M. (1892a), *Observaciones preliminares*, en Vega L. de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo II*, Menéndez Pelayo M. (ed.), Sucesores de Rivadeneyra, Madrid: IX-LVXXXVI.
- Menéndez Pelayo M. (ed.) (1892b), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo II*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Menéndez Pelayo M. (ed.) (1895), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo V*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

- Mira de Amescua A. (1630-1634), *El clavo de Jael* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15331.
- Mira de Amescua A. (2003), *El clavo de Jael*, Quintana Pareja E. (ed.), en Granja A. de la (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo, vol. III*, Universidad de Granada/Diputación de Granada, Granada: 421-561.
- Molina T. de (1632), *La fuerza de Tamar* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15058.
- Molina T. de (1634), *Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Francisco Martorell, Tortosa.
- Molina T. de (1630-1634), *Los terceros de San Francisco* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/14919.
- Moll J. (1996-1997), *Las ediciones madrileñas de las obras sueltas de Gracián*, «Archivo de filología aragonesa», 52-53: 117-124.
- Paz y Melia A. (1934), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid.
- Peale G. C. (2008), *Estudio bibliográfico*, en Vélez de Guevara L., *El príncipe viñador*, Manson W. R., Peale G. C. (eds.), Juan de la Cuesta, Newark: 145-149.
- Peale G. C. (2014), *Estudio textual*, en Vélez de Guevara L., *La jornada del rey don Sebastián en África*, Manson W. R., Peale G. C. (eds.), Juan de la Cuesta, Newark: 45-54.
- Pérez de Montalbán J. (1632), *Para todos*, Alonso Pérez, Madrid.
- Profeti M. G. (1976), *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona.
- Profeti M. G. (2001), *Introducción*, en Mira de Amescua A., *El ejemplo mayor de la desdicha*, Profeti M. G. (ed.), en Granja A. de la (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo, vol. I*, Universidad de Granada/Diputación de Granada, Granada: 207-220.
- Reyes M. de los (1623), *El nacimiento de nuestro señor Jesucristo* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15309.
- Rodríguez López-Vázquez A. (1991), *Introducción*, en Claramonte A. de, *El secreto en la mujer*, Rodríguez López-Vázquez A. ed. Tamesis Books, Londres: 9-44.
- Rojas F. de (1640), *El esclavo a lo divino y mártir de Zaragoza* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15075.
- Urzáiz Tortajada H. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, FUE, Madrid.
- Urzáiz Tortajada H. et al. (2019), *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales. CLEMIT*, <clemit.uv.es> (06/19).
- Valdivielso J. de (1602), *Farsa sacramental de la locura* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/16519.
- Valdivielso J. de (1643), *La descendión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo, cuando trujo la casulla a San Ildefonso* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/Res. 80.
- Vega L. de s.d., *La adúltera perdonada* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de Madrid, Mss/17262.
- Vega L. de (1629-1635), *La circuncisión y sangría de Cristo, nuestro bien* [Manuscrito]. En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15210.
- Vega L. de (1892), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo II*, Menéndez Pelayo M. (ed.), Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- Vega L. de (1895), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo V*, Menéndez Pelayo M. (ed.), Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.

Vélez de Guevara L. (1630-1634), *La jornada del rey don Sebastián en África* [Manuscrito].

En: Biblioteca Nacional de España. Mss/15291.

Vélez de Guevara L. (2008), *El príncipe viñador*, Manson W. R. y Peale G. C. eds. Juan de la Cuesta, Newark.

Fig. 1: f. 23r de *El ignorante discreto* (BNE Mss/15162)

25
 401 Comedia famosa de los Terceros de San Fran.
 figuras

✓ el duque de Lorringa	✓ Duaredo enefe
✓ Paracon criado gracioso	✓ Roderic caballero
✓ Margarita Reyna de Francia	✓ San Fran
✓ dos vneg pobres	✓ Paracon
✓ Federico	✓ S. Zabel
✓ Rosaura	✓ Leonardo pastor
✓ el Rey S. Luis	✓ Juan pastor
✓ or bello	✓ misero
✓ un marquez	✓ dos caua tieras
	✓ músicos

Salen el duque por una parte Federico por otra

feder. ¿Jue, alboroto suspension ni en dos
 diuino amor ^{de la vida} ~~de la vida~~ ^{de la vida} ~~de la vida~~ ^{de la vida} ~~de la vida~~
 quente amor ^{de la vida} ~~de la vida~~ ^{de la vida} ~~de la vida~~ ^{de la vida} ~~de la vida~~
 pens zelos contemio Eugenia
 suspensa clama ^{de la vida} ~~de la vida~~ ^{de la vida} ~~de la vida~~ ^{de la vida} ~~de la vida~~
 espero la resulta de mi audencia
 la sentencia de este pleito largo
 con dulce aliento con recelo amargo

duq. fortuna siempre favorable me
 dichoso curso de felice estrella
 esta adesez lanose este es el dia
 de mi felicidad si de tenella
 el alma espera el peso de carnia
 en peso alma de su prenda vella
 de quien a guarda un alma siempre amara
 el fin alpe de un amor constante

fed. duque de Lorringa senor primo
 o noble federico primo amado
 por benuroso mi cuidado esimo
 si el mismo amor ot cuenta este cuidado
 aun ya apro se quiv le nome animo
 que tal compen der no mea dexado
 esperanza un quia no se alcan a
 extremo donde falta la esperanza




Fig. 2: f. 1r de Los terceros de San Francisco (BNE Mss/14919)

38
 Comedia famosa del clavo de Jael figuras

r. Jael	r. Adias
r. Tamar	r. Barac.
r. Simeon	r. Ruben
r. Simaneon	r. Delbora
r. el Rey Jaben	r. Muficos
r. Sofonisa su hermana	r. un Capitan
r. Sisara capitan	

Salen Jael Tamar criada

Jael Tamar quedo caminar
 Tides canto de combida
 Tamar aqesta puente
 Jael, aytamar
 que es simbolo de la vida
 en correr un mar murar
 ya son sus cristales fríos
 ya finicatos ya tardios
 ya por penas ya por prados
 hasta que en el mar mel clados
 pierden sus ombes las vidas
 que es lamuerte. sino el mar
 adonde acavan las vidas
 Tamar la vida deves guardar
 si tus pesares no olvidas
 ni mismo seas de acavar
 Mira este valle florido
 de sus flores guarnecido
 Jael si ami mi tando me van
 presto se mar el tavan
 falte el sol berrera fu olvido
 que la for tuna cruel un mismo fin apresura
 Tamar el mazor tormento en el
 quien golo tanta sermo fura
 por se queza Jael
 que en porta que con rigor
 por pentron de tu valot
 reseca la fuente agaro
 pues al fin vaes en tucaro
 el mazor arago mazor




Fig. 3: f. 2r de El clavo de Jael (BNE Mss/15331)

30c co Responde como Rey
 Sam ~~responde~~ alor a Responde
 30c mayor batalla campal
 asueo Sa me te famoso
 que a besto del exalejandro
 Los de contra puertos puros
 por que fuera sea en muerte
 de panolo y demores
 tantos. los Rejos muertos
 to de tres tan batallas
 y de difieren las muertes
 en una batalla
 como
 Sam murio el xarife asojado
 30c en el mutacion furioso,
 de en ^{se} media el malicio,
 y Sebastian animoso
 de con moquete carberisco
 del del levuziente
 al ~~procurador~~ plomo
 Sam en des diez con iguales
 30c ya los justros mentos sur des
 Sam abitan se en que llegan ban
 30c los tres cuerpos batallas
 Sam ~~entran~~ tocando pifaros y daps este ten
 30c pleado y sea de tu son dinal y alga
 Sam nas banderas a Ras trave y luego sa
 30c quen al xarife en un paues en son
 Sam con con gran a con parte muerto
 30c este es xarife señor

Salgame ley al encuentro
 para que cumpliendo del
 con de un fuy cortisias
 de fin el intento creyco
 que rindiera quantos rei
 de del uno a otro nay
 de del uno a otro nay

BNE
 BIBLIOTECA
 NACIONAL
 DE ESPAÑA
 MADRID

pino habido
 de gualda se
 aduaco de gfa
 manada de

Fig. 4: f. 50v de La jornada del rey don Sebastián de África (BNE Mss/15291)

el. En esta misyon puse de informar te
 si ay valientes para dar a unafama
 que se ay en Belen en un meso parte
 de lo mundo finos tiene gran fama
 de lo de xumbo de lo de regodon
 el. gaudir alance de lo de auallama
 Zan. si aduella misyon panum equivo
 amay finos de usaque con de do
 un donaire finitil de usaque con de do
 el. Acua allamaya
 Zan. aqui ha uenido
 nuuamunbeun amoga de buentalle
 quitas de cholgat de us
 el. Namap de do
 auada de tenur me en uentalle
 Zan. a del misyon misera donia diura
 a en legando a un punto no ay aballe
 Mijo. den qui onus qui en habla ontangran de una
 tro. Zan. uauya de abrir finos honrado
 de tiempo quito seruid. sea de miso
 Mij. quiesus
 Zan. Vos seis bien que onfiderado
 pias en noche tan fria como a quita
 tan presto que mison habis el uado
 Mes. Paso finos quera bayala pida
 can. y es de masiado brio en uada agena
 por Dios que me ha agrada de la respuesta
 si uaa de ir verdad no fue miu odina
 que de agrader alfo mi amo
 quino se ha go comitar la ena.
 Mijo. al lulo de un agrauio tal reclamo
 el. pas no ha a mas honrado de huésped. l. l. l.
 Mij. en raiuy en ferros senior miu flamo

entia elcauin
 ca Galicio de pa
 mino y Zan ju
 mo de Semulay =
 = en pica de se
 don de diez,
 y Acua allamaya

no importan lo rayado, prosiga =

Fig. 6: f. 3v de El nacimiento de nuestro señor Jesucristo (BNE Mss/15309)

La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Debora Vaccari

*Creo que la labor de un versionista es como la de
un cámara: en la medida en que no se te vea
estarás haciendo un buen trabajo.*
(Álvaro Tato)

0. Algunas cuestiones preliminares

El debate acerca de cómo y cuánto modificar la comedia nueva para llevarla a la escena contemporánea fue especialmente candente durante los años 80 debido al «renacimiento de la puesta en escena de los clásicos» (Mascarell, 2014: 110), y vio enfrentarse a dos bandos diferentes, como bien sintetiza el escritor, dramaturgo y director teatral Jorge Márquez (2011: 12):

los filólogos y traductores, más cercanos a las bibliotecas que a los escenarios, defienden la pureza del texto original por encima de dobles lecturas y suelen calificar a éstas de traiciones a la intención del clásico, actualizaciones innecesarias (porque para ellos en el clásico ya está todo) y enrevesamientos contaminadores. Por su parte, los adaptadores, pensando en la representación escénica más que en la lectura, acusan de arcaico al lenguaje que los filólogos atribuyen al original —cuando no al del original mismo—, suelen juzgar excesivamente largos y primitivos en su estructura los textos clásicos y, sobre todo, no quieren resistirse a la tentación de “adaptar” (a veces un poco a

Debora Vaccari, University of Rome La Sapienza, Italy, debora.vaccari@uniroma1.it, 0000-0002-9498-8288

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Debora Vaccari, *La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, pp. 113-145, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.06, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

machamartillo) una obra de teatro a un conflicto más o menos novedoso, lo que les viene al pelo para demostrar hasta qué puntos los clásicos son eternos y —todo hay que decirlo— lo hábiles que son ellos al haberse dado cuenta de las posibilidades de la obra y “ajustarla” al suceso que está ocurriendo o acaba de ocurrir.

El conflicto entre “puristas” (que seríamos nosotros, filólogos especialistas en el teatro del Siglo de Oro) y “libres adaptadores”, que ha llenado páginas y páginas durante años, se ido suavizando con el paso del tiempo, hasta llegar a la que Mascarell (2014: 115) muy acertadamente define «una *pax* teatral que a todas luces redunda en beneficio del teatro clásico y de su recepción contemporánea»¹. Así lo demuestra la propia Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), empeñada desde hace más de treinta años, en palabras de su fundador, Adolfo Marsillach (1989: 167), en «plantearse —respetuosamente, desde luego— qué podrían decir los clásicos al espectador de hoy, más allá de la admiración cultural». En este proyecto cultural de renovación llevado a cabo por la Compañía, donde mucho peso han tenido fórmulas escénicas nuevas, más abiertas a la contemporaneidad y lejanas de cualquier intención arqueológica, no se puede olvidar el trabajo textual previo al montaje, que, gracias a la estrecha y constante colaboración entre el versionador y el director en el seno de la CNTC, se confirma como un elemento esencial de su propuesta dramática.

Ahora bien: antes de adentrarnos en el análisis de esta fórmula dramaturgica y especialmente en el proceso de adaptación de los textos literarios para los tablados —es decir que voy a dejar de lado el texto-espectáculo, para analizar exclusivamente cómo se “manipulan” los versos originales de los grandes clásicos, qué estrategias se emplean y por qué—, me parece necesaria una aclaración terminológica o, más bien, un intento de aclaración terminológica, ya que, como se ha puesto de manifiesto por parte de muchos críticos, en el campo de los estudios sobre la traducción teatral no hay acuerdo; de ahí un caos que se traslada también a los estudios textuales. En concreto, me refiero a la distinción entre adaptación y versión, y a su diferente grado de dependencia del texto original. Según Jorge Braga Riera (2011: 61),

El conflicto estriba en que esta diferente terminología se usa (...) sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como “recreación”, “reescritura”, “recomposición”, “transliteración”, “refundición”, *creative rewrite*, *creative translation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*, *transposition*, *transplantation*, *tradaptation*, “adaptación libre” e, incluso, “retraducción”, por no mencionar los peyorativos “manipulación”, “plagio”, “crimen”, *collage* o “traición”.

¹ Véase también Bastianes *et al.* (2014).

Por su parte, Julio César Santoyo (1989), primero en un artículo publicado en el n. 4 de los *Cuadernos de Teatro Clásico* dedicado precisamente a *Traducir a los clásicos*, y dos años después, junto con Rosa Rabadán, en una propuesta de glosario de terminología para los *Translation Studies* aplicados al teatro (1991: 319, 322), proponía la siguiente distinción:

ADAPTACIÓN. Texto aparentemente traducido, cuya dependencia del TO [texto de origen] correspondiente es escasa, o cuando menos débil, y que al no presentar una relación global de equivalencia no puede considerarse TR [traducción]. En estos casos, el TO no es en sentido estricto aquel del que parte el proceso de transferencia, sino la fuente de inspiración sobre la que se construye un nuevo texto perteneciente a un PS [polisistema] diferente. (*Adaptation*)

VERSIÓN. Sinónimo de traducción. En TR teatral, la realizada con miras primordialmente escénicas.

Por lo tanto, la versión sería una traducción *performance-oriented* y no *reader-oriented*, mientras que la adaptación «se desvincula del texto, forma y parámetros culturales para, sin soltar del todo las amarras que lo unen a él, proceder a tales modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva» (Santoyo, 1989: 195).

En la misma línea van las palabras de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (1996: 35):

La adaptación designa (...) el trabajo dramático a partir del texto destinado a ser escenificado. Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, “suavizaciones” estilísticas, reducción del número de personajes o de los lugares, concentración dramática en algunos momentos fuertes, añadidos y textos anteriores, *montaje* y *collage* de elementos extraños, modificación de la conclusión, modificación de la fábula en función de la puesta en escena. (...) La adaptación goza de gran libertad; no teme modificar el sentido de la obra original, de hacerle decir lo contrario.

En cambio, de opinión opuesta es Fulgencio Lax (2014: 162), para el que, en el trabajo dramático,

una adaptación mantiene una dependencia y relación directa más intensa con la obra de referencia. Es un proceso en el que no desaparece el texto original y el segundo no llega a ser totalmente distinto al primero. Mientras que, cuando hablamos de versión, esta dependencia se diluye hasta llegar al extremo en el que la obra resultante es un texto totalmente distinto en el que se han generado valores alejados de los originarios.

Esta es solo una pequeña, pequeñísima, muestra de la controversia acerca de lo que son adaptación y versión en la escritura dramática. No voy a entrar aquí en el debate, porque me parece más interesante el punto de vista de algunos de los “adaptadores” —llamémoslos así de momento— de la Compañía, así como señalar que en los volúmenes de la colección *Textos de Teatro Clásico* que recogen todas las adaptaciones textuales de las obras que la Compañía ha llevado

a los escenarios y que serán la base para este trabajo siempre aparece el rótulo «versión de».

Especialmente iluminantes son las palabras de Álvaro Tato sobre este debate, ya que además de escritor, actor y dramaturgo, colaborador de Helena Pimenta —para la que ha adaptado varios clásicos—, es licenciado en Filología Hispánica, a saber, tiene una formación que le permite —por decirlo de alguna forma— “jugar a dos bandas”. En la entrevista incluida en el *Cuaderno pedagógico* dedicado al montaje de *El perro del hortelano* de 2016, a Mar Zubieta, que le pregunta sin muchos rodeos «qué nombre le pondrías a tu trabajo que lo definiera mejor», Tato contesta (*Cuaderno 57*: 80):

ÁLVARO TATO: Yo creo que versionar es contemporizar o hacer contemporáneo... Ayudar a que el texto pase a lo contemporáneo, no sé cómo expresarlo mejor. Si tengo que definir mi papel, creo que sería versionar. Ya sé que otras veces se llama adaptar, y me parece que es un diálogo muy fructífero, que para cada uno puede significar una cosa y que son dos labores muy próximas. (...)

MAR ZUBIETA: Escuchándote, lo que veo es que para ti el primer paso en tu labor, el más cercano al autor original, sería el versionar. Adaptar sería ir un paso más allá y que la identidad de quien lo hace, la capacidad de creación, fuera más evidente sin miedo a la invasión. (...) Y cuando la identidad de quien lo hace se superpone totalmente a la identidad del texto original eso ya sería una versión libre, por decirlo así, un texto nuevo o una sobreescritura.

ÁLVARO TATO: Sí, perfecto, me encanta. Esa podría ser una buena conclusión.

La versión, pues, como algo cercano al original, y la adaptación como un eslabón nuevo en la cadena de hipertextos que en ese original se basan.

En este sentido, resulta sugerente el testimonio de otro importante adaptador de clásicos, Juan Mayorga, que con Helena Pimenta ha trabajado dos veces: la primera en 2002, cuando preparó para la directora una versión de *La dama boba*², y la segunda en 2012, cuando se enfrentó a *La vida es sueño*. En la discusión sobre lo que es adaptar y lo que es versionar, el dramaturgo se decanta por definir su labor como “adaptación”. En sus reflexiones sobre esta delicada tarea —la «misión del adaptador» la define—, ha llegado a una postura de prudente *mediocritas* al rechazar cualquier tipo de extremismo. De hecho afirma Mayorga:

El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esta traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos (Mayorga, 2001: 61).

Su trabajo no consiste en enmendar al autor, ni en superponer a la original una segunda autoría. El adaptador es un agente del tiempo, que, a través de él, subraya y tacha. El adaptador sirve de medio al diálogo entre la actualidad y aquel pasado en que la obra fue escrita. En este sentido he dicho alguna vez que el adaptador

² Véase, por ejemplo, Molanes Rial y Candelas Colodrón (2011).

es un traductor: traduce entre dos momentos en la historia del lenguaje. La responsabilidad del adaptador es, en este sentido, modesta y enorme: sirve a la interlocución entre los tiempos (Mayorga, 2003: 47).

El adaptador como puro intermediario entre pasado y presente; un intermediario que adquiere un ineludible compromiso tanto con ese pasado como con nuestro presente como puente entre dos estados de la lengua:

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Solo una intervención responsable —artística— puede hacer justicia al original. Solo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor (Mayorga, 2001: 61).

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, en lo que sigue voy a emplear el término “versión” para referirme a los textos que guardan una relación directa con el original, mientras que utilizo “adaptación” para indicar los textos más alejados de este.

A partir de estas consideraciones previas he analizado cuatro versiones de dos comedias diferentes con el objetivo de indagar cómo han trabajado los versionadores y cómo y cuánto puede cambiar su forma de proceder a lo largo del tiempo:

1. *El perro del hortelano*

1.1. 2011, versión y dirección de Eduardo Vasco

1.2. 2016, versión de Álvaro Tato, dirección de Helena Pimenta

2. *El burlador de Sevilla*

2.1. 2003, versión de José Hierro, dirección de Miguel Narros

2.2. 2018, versión de Borja Ortiz de Gondra, dirección de Josep Maria Mestres

1. *El perro del hortelano*

La primera comedia de la que me voy a ocupar es *El perro del hortelano*, que la CNTC ha puesto en escena dos veces: en 2011, en el último montaje dirigido por el entonces director de la Compañía, Eduardo Vasco, que también se encargó de versionar el texto, y otra vez en 2016, bajo la dirección de Helena Pimenta con un texto preparado esta vez por Álvaro Tato. A estos dos montajes habría que añadir otro realizado por la Escuela de Teatro Clásico de la Compañía en 1989, en la etapa fundacional de Adolfo Marsillach. Para el trabajo de hoy me

he centrado en los dos primeros, ya que del último no quedan rastros documentales (Mascarell, 2014: 498).

1.1. En el montaje de 2011, Eduardo Vasco, director de la Compañía entre 2004 y 2011, se ocupó también de preparar el texto, como hacía muy a menudo, ya que son suyas seis de las nueve versiones de clásicos llevadas a las tablas bajo su dirección. Según declara el propio Vasco en la entrevista incluida en el *Cuaderno pedagógico*:

La intervención del texto ha consistido fundamentalmente en reducirlo. He tratado de eliminar los pasajes redundantes o que tenían una importancia mínima en el desarrollo del argumento, para lograr una mayor eficacia en la narración. No he modificado nada esencial, salvo sustituir algunas, pocas, palabras y aclarar algunos, pocos, pasajes. Es un texto que se entiende perfectamente sin apenas tocarlo (*Cuaderno 39*: 46).

Esta estrategia de reducción, muy utilizada por los versionadores, en el argot teatral es llamada también «peinado», y consiste en la supresión parcial o total de versos y escenas que resulten redundantes para la trama al ser demasiado retóricos o descriptivos, o que contengan alusiones ya opacas para el espectador contemporáneo (Mascarell, 2014: 112).

Pero veamos algún ejemplo concreto.

En el arranque de la primera jornada, que, como es sabido, se abre con la huida precipitada de dos hombres de los aposentos de Diana, esta empieza a gritar y sus criados van llegando uno a uno, medio dormidos y poco atentos a las voces su señora. Cuando por fin acude el flemático mayordomo Otavio, Diana estalla³:

¡Muy lindo Santelmo hacéis!
 ¡Bien temprano os acostáis!
 ¡Con la flema que llegáis!
 ¡Qué despacio que os movéis!
 Andan hombres en mi casa
 a tal hora, y aun los siento
 casi en mi propio aposento,
 (que no sé yo dónde pasa
 tan grande insolencia, Otavio),
 y vos, muy a lo escudero,
 cuando yo me desespero,
 ¿ansí remediáis mi agravio?
 (vv. 29-40)

Eduardo Vasco decide eliminar la primera redondilla («¡Muy lindo . . . movéis») debido a la presencia de la expresión «Muy lindo Santelmo hacéis» en el v. 29: como se lee en *Autoridades* (s.v. «Helena»), el Santelmo es «una llama

³ En este apartado cito siempre por la edición de M. Armiño (1996).

pequeña que en tiempo de tempestades suele aparecer en los remates de las torres y edificios, y en las antenas de los navíos»⁴. Es decir que después del grito de alarma lanzado por la condesa, Otavio aparece de la misma forma en que el fuego fatuo se manifiesta de repente por la noche. Una comparación probablemente poco clara para el público de hoy, lo que justifica la supresión del verso, que lleva consigo la de toda la redondilla.

Y tenemos aquí un ejemplo de la que Mayorga (2007: 3) define «la decisión paradigmática entre las que toma un adaptador»: ¿conservar o modernizar «las expresiones del original cuya inteligibilidad se ha debilitado con el tiempo?». El versionador tiene delante dos opciones: puede buscar una traducción en la lengua actual, sabiendo que nunca existirá una correspondencia completa. Aun así, dice el dramaturgo, «la adaptación de un viejo texto hace más hondo el idioma actual y lo ensancha. A través del adaptador, la lengua de hoy se extiende a partir de las exigencias que le hace la lengua de ayer». O, por el contrario, puede «conservar aquellas expresiones opacas valorándolas precisamente en su opacidad», que es lo que le «da al espectador conciencia de la historia del lenguaje. (...) En la herida del lenguaje se representa el tiempo». En general, tanto Vasco como los otros versionadores cuyos textos he trabajado han optado por modernizar, pero cada uno lo ha hecho en diferente medida, como se verá.

Ejemplos de modernizaciones los tenemos en el v. 61, donde «Cerrar con él y matalle» se cambia en «Luchar con él y matalle», debido al uso de «cerrar con alguno» como «Metaphoricamente. Arremeter con desnudo, y furia una persona a otra, o a muchas, o al contrario» (*Aut.*); en el v. 539 («que te vas embozado») y en el v. 543 («y te vio / rebozado el mayordomo») se sustituye el término «rebozado» por «embozado»; en el v. 605 («que el secretario, mi dueño, / anda falido estos días»), «me ha descuidado» sustituye «anda falido», donde 'falido' es «part. pas. del verbo Falir. El que ha quebrado y faltado a su crédito. Dícese también mui comúnmente Fallido» (*Aut.*). Este cambio, sin embargo, menoscaba el sentido de la oración y por ende del diálogo entre Tristán y Diana, ya que así no se explica porque al escuchar estas palabras, la condesa le pregunta al criado si Teodoro ha empezado a jugar. Otra muestra de modernización es la de los vv. 2416-2417, donde Furio dice a Tristán: «Pagar tenéis el vino en alboroque / del famoso vestido que os han dado», que en la versión de Vasco se convierte en: «Tenéis que pagar el vino y celebrar / el famoso vestido que os han dado». En el v. 2416 puede resultar problemático el sintagma verbal «pagar tenéis», equivalente al actual «tenéis que pagar» por el que opta el versionador, pero sobre todo es oscura la palabra «alboroque» que, según recoge *Aut.*, es «El don o dádiva que suelen hacer los que compran o venden a la persona o personas que intervienen en el ajuste del precio, o solicitan el despacho del género que se vende». Para evitar la palabra, ya bastante opaca hoy en día, Vasco decide explicitar su significado sustituyéndola por el verbo «celebrar»

⁴ En las citas de *Aut.* me limito a regularizar el uso de los acentos.

coordinado con el anterior infinitivo «pagar», aprovechando también la falta de rima de los endecasílabos sueltos.

Más complejas son las modificaciones de la redondilla vv. 90-100:

Muy bien harás,
 pues, cuando segura estás,
 te han puesto en este cuidado,
 pero aunque es bachillería,
 y más estando enojada,
 hablarte en lo que te enfada,
 esta tu injusta porfía
 de no te querer casar
 causa tantos desatinos,
 solicitando caminos
 que te obligasen a amar.
 (vv. 90-100)

Muy bien harás,
 pues, cuando segura estás,
 te han puesto en este cuidado,
 pero aunque es bachillería,
 y más estando enojada,
 hablarte en lo que te enfada,
 esta tu injusta porfía
 de no quererte casar
 causa muchos desatinos,
y así buscan los caminos
los que te intentan amar.
 (Textos 61: 25b)

En este caso, además de posponer el clítico al verbo según el uso actual (v. 97), algo que todos los “versionadores” hacen, sustituye el adjetivo «tantos» con el significado de “numeroso” con el indefinido «muchos» (v. 98), resuelve el gerundio «solicitando», aquí empleado en el sentido de “buscar”, con el indicativo presente de este verbo, así como la relativa consecutiva del v. 100 con una relativa simple.

Volvamos a la comedia. Más adelante, Otavio le insinúa a Diana la posibilidad que el intruso pueda ser un «hombre de valor» (v. 62): en este caso la supresión de la redondilla de los vv. 65-68 que opera Vasco se debe a su redundancia respecto a los versos siguientes:

OTAVIO Si era hombre de valor,
 ¿fuera bien echar tu honor
 desde el portal a la calle?
 DIANA De valor aquí, ¿por qué?
 OTAVIO ¿Nadie en Nápoles te quiere
 que, mientras casarse espere,
 por donde puede te ve?
 ¿No hay mil señores que están,
 para casarse contigo,
 ciegos de amor? Pues bien digo
 si tú le viste galán
 y Fabio tirar, bajando,
 a la lámpara el sombrero.
 (vv. 62-74)

OTAVIO Si era hombre de valor,
 ¿fuera bien echar tu honor
 desde el portal a la calle?
 ¿No hay mil señores que están,
 para casarse contigo,
 ciegos de amor? Pues bien digo
 si tú le viste galán
 y Fabio tirar, bajando,
 a la lámpara el sombrero.
 (Textos 61: 25a)

A la necesidad de reducir el número de versos de la obra responden los abundantes cortes presentes en la versión de Vasco, como, por ejemplo, la reducción

que afecta al largo parlamento de Marcela para con Teodoro la primera vez que se ven después de la incursión de la noche anterior (vv. 893-940): de los 48 versos de la dama (tres décimas más una, incompleta) se eliminan más de la mitad, 28 versos que, en efecto, no hacen avanzar la acción sino que contienen referencias mitológicas, una comparación entre Diana y la luna, y un elogio a Teodoro y a la propia protagonista. Marcela es, de hecho, uno de los personajes más afectado por estas supresiones que atañen también a tres de los famosos nueve sonetos de la comedia, uno de la propia Marcela (vv. 2716-2729) y dos de Teodoro (vv. 2246-2259; vv. 2562-2575).

Una escena en la que Eduardo Vasco usa mucho las tijeras es la protagonizada por Teodoro y Tristán en los vv. 340-510 de la obra: después del ajeteo de la noche anterior, el secretario y su criado se muestran preocupados. En opinión del gracioso, la única solución viable para evitar otros problemas es que Teodoro se olvide de Marcela pensando en sus defectos, lo que el secretario se niega a hacer porque, defiende, su enamorada no tiene imperfecciones. Ahora bien: si en la comedia de Lope la escena, de evidentes tintes cómicos, se desarrolla a lo largo de unos 170 versos, en la versión de Vasco se reduce a 70 versos, menos de la mitad. Así, se suprimen los versos en que Tristán menciona ejemplos de cómo Teodoro tiene que imaginar a Marcela para que se le quiten las ganas de amarla (vv. 415-442). De la misma manera, se elimina la breve réplica de Teodoro en que protesta contra el remedio propuesto por el criado (vv. 443-452), o la larga contestación de Tristán sobre su experiencia con una mujer vieja y de barriga prominente en la que cabía el mundo entero (vv. 453-502). La verdad es que contra el gracioso las tijeras de Vasco se ensañan bastante: por ejemplo, en la primera jornada se borran cuatro de las cinco redondillas con los comentarios del gracioso a la pregunta de Diana sobre las razones del malestar de Teodoro, o los versos en los que intenta explicar por qué la noche anterior iban por los aposentos de la Condesa.

Otras supresiones atañen a las referencias eruditas presentes en la obra: por ejemplo, después de que Diana, al leer el soneto de Teodoro, alaba su «decoro» y reconoce que es mejor que el suyo, el secretario lo interpreta como una mala señal para él, y cita un apólogo para demostrarlo. Esta digresión de 16 versos (vv. 780-799) se elimina, como se borran los versos de Teodoro citando a Ovidio (vv. 1027-1035) o también, más adelante, las referencias de Teodoro y Diana a Marco Aurelio, Faustina, Lucrecias, Torcatos, Virginios, etc. (vv. 1130-1141).

No me puedo detener más en el análisis por cuestiones de espacio, pero quisiera remarcar cómo en el trabajo versionador de Eduardo Vasco el objetivo es llegar al espectador a través de un texto fluido, sin obstáculos, directo, ágil, limpio, pero renunciando a veces a la complejidad cuestionadora de muchos versos de Lope.

1.2. En 2016 la Compañía, dirigida desde septiembre de 2011 por Helena Pimenta, vuelve a montar *El perro del hortelano* con un texto preparado esta vez por Álvaro Tato. Especialmente provechosa para entender su trabajo es la ya mencionada entrevista con Mar Zubieta incluida en el *Cuaderno pedagógico* del

montaje, en la que declara que punto de partida para su versión han sido las ediciones más conocidas de la comedia: la de A. David Kossoff (1970), la de Mauro Armiño (1996) y la de Antonio Carreño (2010), pero también la traducción italiana prologada por Fausta Antonucci y Stefano Arata (2006). El cometido fue el de realizar

una versión que fuera todo lo fiel posible, pero que permitiera al espectador entenderlo todo, comprenderlo todo. Ha sido muy complejo porque pocas obras son técnicamente tan bellas, de una factura tan bella, pero tan llena de complicaciones sintácticas, de *false friends*, de palabras que en su momento significaban tres cosas y ahora significan una, o viceversa, de giros sintácticos... (Cuadernos 57: 76).

En concreto, explica Tato que

en el texto sí que ha habido muchas decisiones, está lleno de pequeñas decisiones. Espero que sean pequeñas, espero no haber traicionado a Lope, pero sí permitir que cuando la palabra «ocasión» aparece y significa *motivo* dejar esa palabra, pero cuando significa *causa* o *razón*, lo cual ocurre muchas veces, cambiarla, procurando que al espectador le llegue la palabra *causa* o la palabra *razón*, no la palabra *ocasión*, porque cada vez que el espectador actual escucha *ocasión*, va a entender *ocasión* como *oportunidad*, que es lo que significa ahora. (...) Ceder a la comprensión contemporánea pero sin traicionar a Lope, sin perder de vista el bien mayor. El original tienen una belleza incomparable, pero en ocasiones es una belleza que el espectador no va a leer, para la que no tiene notas al pie (Cuadernos 57: 76-77).

Los planteamientos formulados tiene como consecuencia una larga serie de intervenciones en el texto original, generalmente orientadas a esclarecer el significado de los versos. Esta, por ejemplo, es la comparación entre los vv. 60-106 del original (ed. M. Armiño, 1996) y la versión de Tato:

DIANA	¡Pesia tal! Cerrar con él y matalle.	DIANA	¡Pesia tal! <u>Luchar</u> con él y matalle.
OTAVIO	Si era hombre de valor ¿fuera bien echar tu honor desde el portal a la calle?	OTAVIO	<u>Mas si era un noble señor</u> ¿fuera bien echar tu honor desde el portal a la calle?
DIANA	De valor aquí, ¿por qué?	DIANA	<u>Un señor</u> aquí, ¿por qué?
OTAVIO	¿Nadie en Nápoles te quiere que, mientras casarse espere, por donde puede te ve? ¿No hay mil señores que están, para casarse contigo, ciegos de amor? Pues bien digo si tú le viste galán y Fabio tirar, bajando,	OTAVIO	¿Nadie en Nápoles te quiere que <u>ser tu marido</u> espere, y donde puede te ve? ¿No hay mil señores que están, para casarse contigo, ciegos de amor? Pues bien digo si tú le viste galán y Fabio <u>le vio tirando</u>

- a la lámpara el sombrero.
- DIANA Sin duda fue caballero
que, amando y solicitando,
vencerá con interés
mis criados. ¡Qué criados
tengo, Otavio, tan honrados!
Pero yo sabré quién es:
plumas llevaba el sombrero
y en la escalera ha de estar.
Ve por él.
- FABIO ¿Si le he de hallar?
- DIANA ¡Pues claro está, majadero!
Que no había de bajarse
por él cuando huyendo fue.
- FABIO Luz, señora, llevaré.
- DIANA Si ello viene a averiguarse
no me ha de quedar culpado
en casa.
- OTAVIO Muy bien harás,
pues, cuando segura estás,
te han puesto en este cuidado,
pero aunque es bachillería,
y más estando enojada,
hablarte en lo que te enfada,
esta tu injusta porfía
de no te querer casar
causa tantos desatinos,
solicitando caminos
que te obligasen a amar.
- DIANA ¿Sabéis vos alguna cosa?
- OTAVIO Yo, señora, no sé más
de que en opinión estás
de incasable, cuanto hermosa.
El condado de Belflor
pone a muchos en cuidado.
(vv. 60-106)
- a la lámpara el sombrero.
- DIANA Sin duda fue caballero
que mi amor vino buscando
y cobrarón interés
mis criados. ¡Qué criados
tengo, Otavio, tan honrados!
Pero yo sabré quién es:
plumas llevaba el sombrero
y en la escalera ha de estar.
Ve por él.
- FABIO ¿Y lo he de hallar?
- DIANA ¡Pues claro está, majadero!
Que no había de agacharse
por él cuando huyendo fue.
- FABIO Luz, señora, llevaré.
- DIANA Si esto llega a averiguarse
echaré a quien lo ha causado
de casa.
- OTAVIO Muy bien harás,
pues, cuando segura estás,
te han puesto en este cuidado,
pero aunque es impertinencia,
y más estando enojada,
hablar de lo que te enfada,
esta tu injusta insistencia
de no quererte casar
causa tantos desatinos,
pues va buscando caminos
que te obligasen a amar.
- DIANA ¿Doy causa de que se hable?
- OTAVIO Yo, señora, no sé más
de que en opinión estás
de hermosa pero incasable.
El condado de Belflor
por muchos es deseado.
(Textos 79: 25)

Como se puede ver, se repite la sustitución en el v. 61 («Cerrar con él y matalle») del verbo «cerrar» por «luchar», ya realizada por Vasco; el sintagma «hombre de valor» (v. 62) se convierte en «un noble señor», donde se interpreta «valor» como el latín *virtus* («ánimo, y aliento, que desprecia el miedo, y temor en las empresas, o resoluciones», *Aut.*). Asimismo, el verbo «solicitar» se traduce en el v. 76 («amando y solicitando») y en el v. 99 («solicitando caminos») como ‘buscar’ («mi amor vino buscando»; «pues va buscando cami-

nos»). La «bachillería» del v. 93 («Loquacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insubstanciales», *Aut.*) cambia en «impertinencia» (véase la nota de Kossoff: «conversación impertinente»), mientras la «porfía» del v. 96 («la continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahínco y tesón. Latín. *Pertinacia*», *Aut.*) se convierte en «insistencia», «bajarse» del v. 85 en «agacharse» (véase la nota de Armiño: «agacharse»). En la misma línea se “actualiza” la construcción del verbo «hablar en» del v. 95, «hablarte en lo que te enfada», con el actual «hablar de» (véase la nota de Armiño: «construcción usual en la época áurea, que hoy se construye con la preposición *de*»). Este repaso revela, sin duda, una atenta lectura de las ediciones de *El perro del hortelano* y de esas notas que, como decía Tato, el espectador no puede leer.

Como hemos visto, Tato no renuncia a la reformulación de versos: así, frente al Santelmo del v. 29, en el mismo lugar donde Vasco se había “rendido”, propone un «Muy valiente aparecís».

¡Muy lindo santelmo hacéis!
 ¡Bien temprano os acostáis!
 ¡Con la flema que llegáis!
 ¡Qué despacio que os movéis!
 Andan hombres en mi casa
 a tal hora, y aun los siento
 casi en mi propio aposento
 que no sé yo dónde pasa
 tan grande insolencia, Otavio,
 y vos, muy a lo escudero,
 cuando yo me desespero,
 ¿ansí remediáis mi agravio?
 (vv. 29-40)

¡Muy valiente aparecís!
 ¡Bien temprano os acostáis!
 ¡Con la calma que llegáis!
 ¡Qué despacio que os movéis!
 Andan hombres en mi casa
 a tal hora, y aun los siento
 casi en mi propio aposento
 que no sé yo dónde pasa
 tan grande insolencia, Otavio,
 y vos, muy a lo escudero,
 cuando yo me desespero,
 ¿ansí remediáis mi agravio?
 (*Textos* 79: 28a)

En cuanto a las supresiones, en la versión de 2016 se nota su fuerte disminución justamente a favor de reformulaciones sintéticas. Volvamos, por ejemplo, a la escena cómica de la primera jornada, donde Vasco mantenía solo 8 versos de los 87 originales:

TRISTÁN Pensando defetos
 y no gracias; que olvidando
 defetos están pensando,
 que no gracias, los discretos.
 No la imagines vestida
 con tan linda proporción
 de cintura en el balcón
 de unos chapines subida;
 toda es vana arquitectura,

TRISTÁN Pensar los defetos
no las gracias de la amada
es medicina aprobada,
según dicen los discretos.

porque dijo un sabio un día
que a los sastres se debía
la mitad de la hermosura.

Como se ha de imaginar
una mujer semejante
es como un diciplinante
que le llevan a curar;
esto sí, que no adornada
del costoso faldellín.
Pensar defetos, en fin,
es medicina aprobada.

Si de acordarte que vías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa
no comes en treinta días,
acordándote, señor,
de los defetos que tiene,
si a la memoria te viene,
se te quitará el amor.

TEODORO ¡Qué grosero cirujano!
¡Qué rústica curación!
Los remedios al fin son
como de tu tosca mano.

Médico impírico eres;
no has estudiado, Tristán.
Yo no imagino que están
desa suerte las mujeres,
sino todas cristalinas,
como un vidro transparentes.

TRISTÁN Vidro, sí, muy bien lo sientes,
si a verlas quebrar caminas.

Mas si no piensas pensar
defetos, pensar te puedo,
porque ya he perdido el miedo
de que podrás olvidar.

¡Pardiez! Yo quise una vez,
con esta cara que miras,
a una alforja de mentiras,
años, cinco veces diez,
y entre otros dos mil defetos
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
cuantos legajos de pliegos

Si al recordar que vías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa
no comes en treinta días,
acordándote, señor,
de los defectos que tiene,
si a la memoria te viene,
se te quitará el amor.

TEODORO ¡Qué grosero cirujano!
¡Qué rústica curación!
Los remedios al fin son
dignos de tu tosca mano.

TRISTÁN ¡Pardiez! Yo quise una vez,
con esta cara que miras,
a una alforja de mentiras,
años, cinco veces diez,
y entre otros dos mil defetos
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
varios legajos de pliegos

algún escritorio apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter los griegos.

¿No has oído que tenía
cierto lugar un nogal
que en el tronco un oficial
con mujer y hijos cabía
y aún no era la casa escasa?

Pues des a misma manera
en esta panza cupiera
un tejedor y su casa,
y queriéndola olvidar,
que debió de convenirme,
dio la memoria en decirme
que pensase en blanco azar,
en azucena y jazmín,
en marfil, en plata, en nieve
y en la cortina que debe
de llamarse el faldellín,
con que yo me deshacía.

Mas tomé más cuerdo acuerdo
y di en pensar como cuerdo
lo que más le parecía:
cestos de calabazones,
baúles viejos, maletas
de cartas para estafetas,
almofrejes y jergones,
con que se trocó en desdén
el amor y la esperanza
y olvidé la dicha panza
por siempre jamás amén,
que era tal que en los dobles,
y no es mucho encarecer,
se pudieran esconder
cuatro manos de almireces.
(vv. 415-502)

y el atril que los apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter cién griegos.

Era tal orbe de grasa
que sin llenarse siquiera
en esa panza cupiera
una familia y su casa,
y queriéndola olvidar,
que debió de convenirme,
dio la memoria en decirme
que pensase en blanco azahar,
en azucena y jazmín,
en marfil, en nieve, en plata
y en el ribete que ata
la cinta del faldellín,
y así yo me deshacía.

Mas tomé más cuerdo acuerdo
y di en pensar como cuerdo
lo que más le parecía:
cestos de calabazones,
baúles viejos, maletas
de cartas para estafetas,
fardos, paquetes, jergones,
y así se volvió en desdén
el amor y la esperanza
y olvidé la dicha panza
por siempre jamás amén.
(*Textos* 79: 35)

En estos versos Tato emplea todas las estrategias a su alcance: restablece el orden sintáctico de los vv. 415-418 cambiando en parte su contenido y por ende las rimas de la redondilla, y eliminando el inciso del v. 418; elimina las palabras opacas como, por ejemplo, el «almofrejes» del v. 494 («*Almofrex*. Bolsa quadrada, y más larga que ancha, donde cabe un transportín, o colchón pequeño, que llevan para cama los que caminan, o navegan», *Aut.*) que sustituye con «fardos, paquetes»; reformula los vv. 475-479 (reescritura necesaria también por la omisión de la redondilla anterior) manteniendo las rimas o los vv. 484-

486, esta vez cambiándolas (y con cierta redundancia en la frase: «el ribete que ata / la cinta»).

Como bien sabe el traductor, una de las dificultades más arduas a la hora de trabajar con un texto es la que conlleva la presencia de lenguajes especiales y jergas, y más aún cuando estas se remontan a épocas lejanas. Así lo comenta Tato:

me dieron problemas los lenguajes especiales, por ejemplo con Tristán: este personaje es un verdadero desafío para un versionista. De pronto, por ejemplo, se pone a hablar como un médico de la época, y en ese momento haría muchísima gracia que hablara en latín macarrónico, pero ahora apenas conocemos esa realidad, así que intenté adaptar ese latín macarrónico para que resultara divertido ahora, para que se entendiera, y en ese momento hay mucha intervención. O por ejemplo, con respecto al lenguaje de germanías. Hay un momento muy divertido en que Tristán se hace pasar por un asesino feroz y se transforma, haciéndoles creer (como un comediante que es) a los dos nobles pretendientes de Diana que es un feroz asesino; entonces menciona a sus camaradas de armas. Y, claro, ahora mismo si dices la palabra «arfuz» (porque uno de sus colegas es Arfuz) nadie se va a reír. En su momento sería divertido porque es una derivación de alfoz, que significa «arrabal», «barrio bajo». Es como si estuvieras llamando a tu colega «barriobajero», pero ahora mismo, ¿quién va a entender ese juego de palabras? Decidí cambiarlo por «arrabal» para intentar captar ese espíritu (*Cuadernos 57: 77*).

La escena de germanía a la que se refiere Tato es la primera de la tercera jornada, cuando los pretendientes de Diana, Federico y Ricardo, acompañados por un criado, acuden a una taberna en busca de un sicario para matar a Teodoro, y acaban proponiéndoselo a Tristán, que allí está disfrutando de una noche entre amigos. Eduardo Vasco no opera ningún cambio, mientras que Tato intenta recuperar la comicidad de los nombres parlantes del original lopesco. Así «Mas-tranzo», cuyo nombre hace referencia a una «Especie de hierba buena salvage, que produce un tallo quadrado, velloso y algún tanto bermejo» (*Aut.*) (véanse las notas de Armiño y Kossoff), una planta que, sin embargo, hoy en día nadie conoce, se convierte en «Cicuto», nombre mucho más diáfano; «Arfuz» en «Arrabal», palabra que al tener una sílaba más obliga a cambiar «Mano de Hierro» en «Maniferro».

RICARDO

Pues a Teodoro habéis de dar la muerte.

TRISTÁN

Eso ha de ser, señores, de otra suerte, porque Teodoro, como yo he sabido, no sale ya de noche, temeroso, por ventura, de haberos ofendido; que le sirva estos días me han pedido.

Dejádmele servir, y yo os ofrezco

RICARDO

Pues a Teodoro habéis de dar la muerte.

TRISTÁN

Eso ha de ser, señores, de otra suerte, porque Teodoro, como yo he sabido, no sale ya de noche, temeroso quizá de algún señor al que ha ofendido; que le sirva estos días me han pedido.

Dejadme a su servicio, y yo me ofrezco

de darle alguna noche dos mojas
con que el pobrete *in pace requiescat*
y yo quede seguro y sin sospecha.

¿Es algo lo que digo?

FEDERICO

No pudiera

hallarse en toda Nápoles un hombre
que tan seguramente le matara.
Servilde pues y, así, al descuido un día
pegalde, y acudid a nuestra casa.

TRISTÁN

Yo he menester agora cien escudos.

RICARDO

Cincuenta tengo en esta bolsa; luego
que yo os vea en su casa de Diana,
os ofrezco los ciento, y muchos cientos.

TRISTÁN

Eso de muchos cientos no me agrada.

Vayan vuseñorías en buen hora,
que me aguardan Mastranzo, Rompemuros,
Mano de Hierro, Arfuz y Espantadiablos,
y no quiero que acaso piensen algo.

RICARDO

Decís muy bien, adiós.

FEDERICO

¡Qué gran ventura!

RICARDO

A Teodoro contalde por difunto.

FEDERICO

El bellacón, ¡qué bravo talle tiene!
(vv. 2477-2507)

a darle alguna noche una estocada
con que el pobrete *in pace requiescat*
y yo quede seguro y sin sospecha.

¿Está bien lo que digo?

FEDERICO

No pudiera

hallarse en toda Nápoles un hombre
que tan seguramente le matara.
Servilde pues y, así, al descuido un día
pegalde, y acudid a nuestra casa.

TRISTÁN

Yo solicito ahora cien escudos.

RICARDO

Vayan vuseñorías en buen hora,
que me aguardan Cicuto, Rompemuros,
Maniferro, Arrabal y Espantadiablos,
y no quiero que acaso piensen algo.

RICARDO

Decís muy bien, adiós.

FEDERICO

¡Qué gran ventura!

RICARDO

A Teodoro contadle por difunto.

FEDERICO

El bellacón, ¡qué bravo talle tiene!
(*Textos* 79: 68)

Y es en la segunda jornada cuando nos encontramos con la lengua médica del siglo XVII: como comenta Mauro Armíño en la nota a los vv. 1381-1400, «Tristán utiliza un latín macarrónico que remeda las recetas de los médicos como recurso cómico muy socorrido por el teatro de todos los tiempos y todos los países». Por su parte, Eduardo Vasco suprime por entero la réplica de Tristán, cargándose así también un verso crucial de Teodoro, que ya está decidido a romper con Marcela después de las señales que Diana le ha enviado a finales de la primera jornada, a saber: «Ya soy otro, no te espantes» (v. 1373). Tato decide mantener los versos y se ve obligado a remendar la redondillas siguientes que desarrollan el tema de los «amantes / boticarios del amor», cortando, no obstante, toda la parte en latín macarrónico.

TRISTÁN Hablas con justo decoro.
Mas ¿qué haremos del papel?

TEODORO Esto.

TRISTÁN ¿Rasgástele?

TEODORO Sí.

TRISTÁN ¿Por qué, señor?

TEODORO Porque así
respondí más presto a él.

TRISTÁN Ese es injusto rigor.

TEODORO Ya soy otro, no te espantes

TRISTÁN. Basta, que sois los amantes
boticarios del amor,
que como ellos las recetas
vais ensartando papeles:
récipe celos crüeles,
agua de azules violetas;
récipe un desdén estraño,
sirupidel borrajorum
con que la sangre templorum
para asegurar el daño;
récipe ausencia, tomad
un emplasto para el pecho,
que os hiciera más provecho
estáros en la ciudad;
récipe de matrimonio:
allí es menester jarabes
y, tras diez días süaves,
purgalle con entimonio;
récipe signus celeste,
que Capricornius dicetur,
ese enfermo morietur,
si no es que paciencia preste;
récipe que de una tienda
joya o vestido sacabis,
con tabletas confortabis
la bolsa que tal emprenda.

A esta traza, finalmente,
van todo el año ensartando;
llega la paga: en pagando,
o viva o muera el doliente
se rasga todo papel;
tú la cuenta has acabado
y el de Marcela has rasgado
sin saber lo que hay en él.
(vv. 1367-1407)

TRISTÁN Hablas con justo decoro.
Mas ¿qué haremos del papel?

TEODORO Esto.

TRISTÁN Lo has rasgado?

TEODORO Sí.

TRISTÁN ¿Por qué, señor?

TEODORO Porque así
respondí más presto a él.

TRISTÁN Ese es injusto rigor.

TEODORO Ya soy otro, no te espantes

TRISTÁN. Basta, que sois los amantes
boticarios del amor,
que como ellos lindamente
mil papeles ensartáis:

y después, cuando cobráis,
o viva o muera el doliente
se rasga todo papel.
A tu paciente has burlado
y su papel has rasgado
sin saber lo que hay en él.
(Textos 79: 48b)

En general, podemos decir que la versión de Álvaro Tato es muy respetuosa con el texto original de Lope (mantiene los nueve sonetos), que moderniza cuando necesario y cuyos significados intenta preservar todo lo posible.

2. *El burlador de Sevilla*

La segunda comedia de la que me voy a ocupar es *El burlador de Sevilla*, que la CNTC ha puesto en escena tres veces: en 1988, en un montaje dirigido por Adolfo Marsillach a partir de una versión de Carmen Martín Gaité⁵, en 2003, bajo la dirección de Miguel Narros con un texto preparado por José Hierro, y en 2018, en un montaje de Josep Maria Mestres con una versión de Borja Ortiz de Gondra. Ahora bien: al escenificar una obra como *El burlador de Sevilla*, inevitablemente quien prepara la versión para la Compañía tiene que enfrentarse con el problema de qué texto emplear como base para su versión. No voy a entrar aquí en las cuestiones concernientes, por un lado, a la transmisión textual y a las relaciones con *Tan largo me lo fiáis*, y, por el otro, a la autoría de la comedia. Sin embargo, veremos que esta decisión preliminar tomada por los versionadores tiene importantes consecuencias a la hora de montar la obra⁶.

2.1. Cuenta José Luis Alonso de Santos (2014: 9) que en 2002 fue él, en aquel entonces director de la Compañía, quien encargó el montaje de *El burlador de Sevilla* a Miguel Narros, que ya había puesto en escena la obra en 1967 con un texto preparado por Alejandro Casona. Esta vez la versión de la obra corrió a cargo del poeta José Hierro, que ya estaba muy enfermo y que murió poco después, sin verla estrenada.

Narros afirma en varias entrevistas que el trabajo de Hierro es mucho más respetuoso con el texto que el dirigido por él mismo casi 40 años antes⁷. Por lo que he podido ver, el poeta madrileño ha tenido delante sobre todo el texto de *El burlador de Sevilla* (Tirso de Molina, 2006, 2007), en el que, en general, ha intervenido mayoritariamente recortando los monólogos más largos, aunque hay que señalar dos hechos interesantes: por un lado, José Hierro opta por repartir la obra en dos partes (la primera llega hasta la muerte del Comendador y la segunda empieza con los festejos de los pastores en ocasión de las nupcias entre Batricio y Aminta), eliminando así la división original en tres jornadas; por otro, en algunos puntos “contamina” el texto de *El burlador* con el de *Tan largo me lo fiáis* a pesar de mantener incluso las acotaciones del primero.

Pero veamos algunos ejemplos.

⁵ Sobre esta adaptación véase, por ejemplo, Villarino (1996) y García Lorenzo (1998).

⁶ Para *El burlador de Sevilla* hemos considerado las ediciones siguientes: Arellano (2006), Florit Durán (2007), Rodríguez López-Vázquez (1997 y 2007); para *Tan largo me lo fiáis*: de los Ríos (1952), Rodríguez López-Vázquez (1990).

⁷ Véase, por ejemplo, Galindo (2003) y Torres (2003).

De *Tan largo me lo fiáis* está sacado el soneto «Envidian las coronas de los reyes» (vv. 157-160)⁸, en el que, después de la huida de don Juan propiciada por su tío, el Rey reflexiona sobre la pesada carga del poder:

Envidian las coronas de los reyes
 los que no saben la pensión que tienen,
 y mil quejas y lástimas previenen,
 porque viven sujetos a sus leyes.
 Pero yo envidio los que guardan bueyes,
 y en cultivar la tierra se entretienen,
 que aunque de su trabajo se mantienen,
 ni agravios lloran, ni gobiernan greyes.
 Porque, aunque con más ojos que Argos vivan,
 y miren por la espalda y por el pecho,
 los reyes no proceden como sabios
 si del oír, con el mirar se privan:
 que un rey siempre ha de estar orejas hecho,
 oyendo quejas y vengando agravios.
 (Textos 34: 53a)

De la misma forma, Hierro prefiere el arranque de la segunda jornada (que en su versión, sin división en actos, ocupa los vv. 859-898) de *Tan largo me lo fiáis*, en octavas reales en lugar de los endecasílabos sueltos de *El burlador*.

Con respecto a los cortes operados por Hierro, generalmente atañen a versos que él considera redundantes o no imprescindibles para la intriga, como en el caso del parlamento de don Pedro comentando la huida de su sobrino:

D. PEDRO	Escapose	D. PEDRO	Escapose
	de las cuchillas soberbias.		de las cuchillas soberbias.
REY	¿De qué forma?	REY	¿De qué forma?
D. PEDRO	Desta forma	D. PEDRO	Desta forma
	aun no lo mandaste apenas,		aun no lo mandaste apenas,
	cuando sin dar más disculpa,		cuando sin dar más disculpa,
	la espada en la mano aprieta,		la espada en la mano aprieta,
	revuelve la capa el brazo,		revuelve la capa el brazo,
	y con gallarda presteza,		y con gallarda presteza,
	ofendiendo a los soldados		ofendiendo a los soldados
	y buscando su defensa,		y buscando su defensa,
	viendo vecina la muerte,		viendo vecina la muerte,
	por el balcón de la huerta		por el balcón de la huerta
	se arroja desesperado.		se arroja desesperado.
	Siguióle con diligencia		

⁸ Sobre este soneto véase Rodríguez López-Vázquez (1999).

tu gente; cuando salieron
por esa vecina puerta,
le hallaron agonizando
como enroscada culebra.
Levantóse, y al decir
los soldados: «¡Muera, muera!»,
bañado de sangre el rostro,
con tan heroica presteza
se fue, que quedé confuso.
La mujer, que es Isabela,
—que para admirarte nombro—
retirada en esa pieza,
dice que es el duque Octavio
quien, con engaño y cautela,
la gozó.
(*Burlador*, ed. Arellano, vv. 123-151)

La mujer, que es Isabela,
—que para admirarte nombro—
retirada en esa pieza,
dice que es el duque Octavio
quien, con engaño y cautela,
la gozó.
(*Textos 34*: 53b)

El versionador interviene a veces suprimiendo referencias cultas, como ocurre en el caso del romance que pronuncia el propio don Pedro, donde desaparece la alegoría del amanecer:

Cuando los negros gigantes,
plegando funestos toldos,
ya del crepúsculo huyen,
tropezando unos con otros,
estando yo con su alteza
tratando ciertos negocios
—porque antípodas del sol
son siempre los poderosos—,
voces de mujer oímos,
cuyos ecos, menos roncocos
por los artesones sacros,
nos repitieron «¡Socorro!».
A las voces y al rüido
acudió, duque, el rey propio;
halló a Isabela en los brazos
de algún hombre poderoso;
mas quien al cielo se atreve
sin duda es gigante o monstruo.
Mandó el rey que los prendiera;
quedé con el hombre solo,
llegué y quise desarmalle;
pero pienso que el demonio
en él tomó forma humana,

Estando yo con su alteza
tratando ciertos negocios,

voces de mujer oímos,
cuyos ecos medios roncocos
por los artesones sacros
nos repitieron socorro.
A las voces y al ruido
acudió, Duque, el Rey propio,
halló a Isabela en los brazos
de algún hombre poderoso.

Mandó el rey que los prendiera,
quedé con el hombre solo.
Llegué y quise desarmalle;
pero pienso que el demonio
en él tomó forma humana,

pues que, vuelto en humo y polvo,
se arrojó por los balcones,
entre los pies de esos olmos
que coronan del palacio
los chapiteles hermosos.
Hice prender la duquesa
y en la presencia de todos
dice que es el duque Octavio
el que con mano de esposo
la gozó.
(*Burlador*, ed. Arellano, vv. 279-311)

pues que, vuelto en humo y polvo,
se arrojó por los balcones,
entre los pies de esos olmos
que coronan del palacio
los chapiteles hermosos.
Hice prender la Duquesa,
y en la presencia de todos
dice que es el Duque Octavio
el que con mano de esposo
la gozó.
(*Textos* 34: 55b)

No se salvan de las tijeras de Hierro los dos largos monólogos de la primera jornada: ni el de Tisbea, que de 141 versos pasa a 59, ni el del Comendador sobre Lisboa, que de 136 versos pasa a 34.

Por lo demás, sin duda podemos confirmar que la versión que se llevó a los escenarios en 2003, salvo los cortes, interviene de forma limitada sobre el texto del *El burlador*.

2.2. Un caso muy diferente de los tres analizados hasta ahora es el de *El burlador de Sevilla* de 2018, cuya versión corrió a cargo del dramaturgo Borja Ortiz de Gondra, que ya había colaborado el año anterior con el director Josep Maria Mestres en el montaje de su obra *Los Gondra (una historia vasca)*, Premio Max a la Mejor Autoría Teatral 2018.

El burlador es la primera comedia áurea que Ortiz de Gondra versiona (ya había trabajado con el *Hamlet* a partir de la traducción de Moratín), y en la entrevista a Mar Zubieta expone su idea sobre la escenificación de los clásicos, idea compartida por el director, Josep Maria Mestres:

Los dos somos partidarios de no hacer una reconstrucción arqueológica, que nos parece que no interesa porque somos gente de teatro que nos dirigimos al público de hoy, aunque nos horroriza el extremo opuesto, es decir, esas actualizaciones banales, gratuitas, facilonas. Pensamos que hay que buscar en los clásicos esos comportamientos atemporales, universales, que nos siguen interpelando hoy como hace cuatro o cinco siglos, y para ello indagamos en qué hay de contemporáneo en esos personajes, siendo al mismo tiempo muy respetuosos en cuanto al texto (*Cuadernos* 61: 40).

Con respecto a *El burlador*, las «líneas maestras» que han servido de base para la versión han sido tres, todas encaminadas a poner de manifiesto lo que en la comedia le habla todavía al público actual, como explica Ortiz de Gondra: 1) los abusos de poder de los nobles que se creen intocables, superiores a la ley; 2) el papel de las mujeres, ya no «puras víctimas» sino mujeres responsables — hoy se diría “empoderadas” — que «piensan, eligen y toman decisiones» al acceder, todas, a las propuestas eróticas de don Juan; 3) el protagonismo de los

“personajes bajos” según el modelo del don Juan de Molière, «donde ya se empieza a intuir la revolución francesa y los criados empiezan a ser respondones» (*Cuadernos* 61: 41-42). A partir de estos planteamientos Ortiz de Gondra ha tenido como referencia la edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez de 2007 y la de Francisco Florit Durán de 2006, además de la de José Hierro de 2003, y la de Carmen Martín Gaité para el montaje de Adolfo Marsillach. El resultado es un texto que quizá habría que etiquetar como adaptación más que versión, como se va a ver a continuación.

Empecemos por el arranque de la comedia, con la despedida de Isabela de su amante, que cree ser el duque Octavio pero que al encender la luz descubre ser un hombre desconocido. Ortiz de Gondra elige los versos de *El burlador* que ofrece Rodríguez López-Vázquez en su edición de 2007, versos sacados de *Tan largo me lo fiáis*, como declara el editor en la nota a los vv. 1-254. En ellos, Isabela cobra protagonismo al reconocer que al dejar entrar a un hombre en palacio, aunque con la promesa de casamiento, ha puesto en peligro su honor y su vida. A los gritos de Isabela acude el Rey de Nápoles, alcanzado luego por don Pedro Tenorio y una guarda: así queda la escena en la versión de Ortiz de Gondra:

Sale el rey de Nápoles

REY ¿Qué es eso?
ISABELA ¡Favor! (¡Ay, triste!,
 que es el rey!)

REY ¿Qué es?
D. JUAN ¿Qué ha de ser?
 Un hombre y una mujer.

REY Esto en prudencia consiste.
 Quiero el daño remediar.

Sale el rey de Nápoles

REY ¿Quién va ahí?
ISABELA (¡El rey! ¡Ay triste!)

REY ¡Qué es, pues!
D. JUAN ¿Qué ha de ser?

REY Un hombre y una mujer.
 ¡Aquí grave afrenta existe:
 mi palacio profanar!
ISABELA ¡Ay de mí, perdido honor!

Sale el embajador de España (don Pedro Tenorio), y dos soldados de la guardia del rey de Nápoles

D. PEDRO ¡En tu cuarto, gran señor,
 voces! ¿Quién la causa fue?

REY Haced prender y matar
 ese hombre y esa mujer.

D. PEDRO ¿Quién son?

REY No es bien conocerlos, REY
 porque si aquí llego a verlos
 no me queda más que ver.
 Pues me venzo y me resisto,
 vosotros no me incitéis,

D. PEDRO ¿Qué sucede, gran señor?

REY Haced prender y matar
 ese hombre y esa mujer.

D. PEDRO ¿Quién son?

REY No es bien conocerlos,
 porque si aquí llego a verlos
 no me queda más que ver.
 Pues me venzo y me resisto,
 vosotros no me incitéis,

que en estos que ver queréis,
sin verlos, mi ofensa he visto.

Don Pedro Tenorio, a vos
esta prisión os encargo.
Si ando corto, andad vos largo:
y ved quién son estos dos.

que en estos que ver queréis,
sin verlos, mi ofensa he visto.

Don Pedro Tenorio, a vos
esta prisión os encargo.
Si ando corto, andad vos largo:
y ved quién son esos dos.

Y con secreto ha de ser,
que algún mal suceso creo:
aquí algo turbio entreveo
no se vaya a saber.

Vase el rey

D. PEDRO Daos a prisión, caballero.

D. JUAN No llegue ninguno a mí,
si morir no quiere aquí.

D. PEDRO ¡Matadle!

D. JUAN La muerte espero
pero no a cambio de nada.
Llegad a comprar mi vida,
que ha de ser tan bien vendida
como de todos comprada.

D. PEDRO Daos a prisión, caballero.

D. JUAN No llegue ninguno a mí,
si morir no quiere aquí.

D. PEDRO ¡Matadle!

D. JUAN La muerte espero
pero no a cambio de nada.
¡llegad a comprar mi vida,
que ha de ser tan bien vendida
como de todos comprada!

SOLDADO 1 ¡ Daos preso!

D. PEDRO ¡Matadle! ¡Qué mal lo adviertes!
Las fieras puntas desvía;
considera que la mía
ha de costar muchas muertes.

D. JUAN ¡Mal lo adviertes!
¡Aparte de ahí! ¡Desvía!
Considera que la mía
ha de costar muchas muertes.

*(Don Juan lucha con los soldados,
que lo van acorralando)*

A muerte estoy condenado,
y pues es cierta mi muerte,
matándoos de aquesta suerte
moriré más consolado.

Si a muerte estoy condenado,
y pues es cierta mi muerte,
matándoos de aquesta suerte
moriré más consolado.

*(Finalmente los soldados
consiguen reducir a don Juan)*

SOLDADO ¡Muere, vil!

D. JUAN ¿Quién os engaña?
Ved que caballero soy.

D. PEDRO Rabiando de enojo estoy.

D. JUAN El embajador de España

SOLDADO 2 ¡Teneos!

D. JUAN ¿Quién os engaña?
Ved que caballero soy.

D. PEDRO Rabiando de enojo estoy.

D. JUAN El embajador de España

llegue solo, que a él no más,
pues es forzoso el morir,
esta arma quiero rendir.

D. PEDRO Ahora más cuerdo estás.
Todos con esa mujer
a ese cuarto os retirad.

ISABELA ¿Tal traición, tan gran maldad,
en hombre pudo haber?

(*Aparte*)

(Diré quién soy; mas mi agravio
a voces dirá quién soy,
pues hoy sin honor estoy
y estoy sin el duque Octavio).

(*Vanse*)

llegue solo, que a él no más,
pues es forzoso el morir,
esta arma quiero rendir.

D. PEDRO Ahora más cuerdo estás.
Todos con esa mujer
a ese cuarto os retirad.

ISABELA ¿Tal traición, tan gran maldad,
en hombre pudo haber?

(*Aparte*)

(Diré quién soy; mas mi agravio
a voces dirá quién soy,
pues hoy sin honor estoy
y estoy sin el duque Octavio).

Vanse los soldados con Isabela

D. PEDRO Ya estamos solos los dos;
Muestra aquí tu esfuerzo y brío.

D. JUAN Aunque tengo esfuerzo, tío,
no le tengo para vos.

D. PEDRO ¿Quién eres?

D. JUAN Don Juan.

D. PEDRO ¿Don Juan?

D. JUAN Sí señor.

D. PEDRO ¿De aquesa suerte
lo dices?

D. JUAN Dame la muerte
y mis desdichas tendrán
fin en tus manos.

D. PEDRO ¡Traidor!
¡Alevoso! No imagino
que eres don Juan mi sobrino,
porque no tienes honor.

¡Tú con dama en el palacio
del rey! ¡Y en ofensa mía
haces tal alevosía!

D. JUAN Mi culpa no pide espacio
tío, si me has de prender,
préndeme, llévame preso,
y advierte que aqueste exceso
por amor se pudo hacer.

D. PEDRO Amor es una cautela
y es ciego y loco quien ama.
¿Quién es la dama?

D. PEDRO Ya estamos solos los dos;
Muestra aquí tu esfuerzo y brío.

D. JUAN Aunque tengo esfuerzo, tío,
no le tengo para vos.

D. PEDRO ¿Quién eres?

D. JUAN Don Juan.

D. PEDRO ¿Don Juan?

D. JUAN Sí señor.

D. PEDRO ¿De aquesa suerte
lo dices?

D. JUAN Dame la muerte
y mis desdichas tendrán
fin en tus manos.

D. PEDRO ¡Traidor!
¡Alevoso! No imagino
que eres don Juan mi sobrino,
porque no tienes honor.

¡Tú con dama en el palacio
del rey! ¡Y en ofensa mía
haces tal alevosía!

D. JUAN Escuchadme bien despacio
don Pedro, tío y señor,
mozo soy y mozo fuiste;
y pues que de amor supiste,
tenga disculpa mi amor.

Ya que a decir me obligas
la verdad, oye y diréla:
yo engañé y gocé a Isabela,

- D. JUAN Es la dama...
- D. PEDRO Prosigue, ¿quién?
- D. JUAN Isabela.
- D. PEDRO ¿La camarera?
- D. JUAN Señor,
sí, que por el Duque Octavio
la engañé.
- D. PEDRO ¡Mayor agravio
y desventura mayor!
Tu padre desde Castilla
a Nápoles te envió,
por insufrible, y te dio
cárcel la espumosa orilla
del mar de Italia, causando
mil escándalos en ella
no reservando doncella
ni casada reservando.
Ya no te sufre la tierra
y estoy por matarte aquí,
aunque haya también en ti
sangre que mi pecho encierra
... por fuerza te he de librar.
¿Tienes por dónde escaparte?
- D. JUAN la duquesa. No prosigas;
habla quedo. ¿La engañaste?
¿Quién pensara tal agravio!
- D. JUAN Fingí ser el duque Octavio.
- D. PEDRO No digas más, calla, baste.
- D. JUAN Tu padre desde Castilla
a Nápoles te envió,
por insufrible, y te dio
cárcel la espumosa orilla
del mar de Italia, causando
mil escándalos en ella
no reservando doncella
ni casada reservando.
Ya no te sufre la tierra
y estoy por matarte aquí,
aunque haya también en ti
sangre que mi pecho encierra.
- D. JUAN No quiero daros disculpa,
que no la tendré diestra
Mi sangre es, señor, la vuestra;
sacadla, y pague la culpa.
- Don Juan tiende su arma a don
Pedro, que duda*
- D. PEDRO Perdido soy si el rey sabe
este caso. ¿Qué he de hacer?
Ingenio habré de poner
en un negocio tan grave.
¿te atreverás a bajar
por ese balcón?
- D. JUAN Me atrevo,
que alas en tu favor llevo.
- D. JUAN Aquí está un balcón.
- D. PEDRO ¿Colgarte
puedes por él y bajar
al suelo?
- D. JUAN Aunque está muy alto,
por la capa bajaré.
- D. PEDRO Baja pues, porque no esté
el Rey con más sobresalto,
que yo diré que te echaste
por una ventana, huyendo

de mí.

D. JUAN Ya va amaneciendo.

D. PEDRO Pues tú este daño causaste,
pon remedio en él partiendo
de Nápoles luego a España,
que si ahora el Rey se engaña
de la suerte que pretendo,
con la Duquesa Isabela,
si puedo, te casaré,
para que pagues con fe
lo que hiciste con cautela.

D. JUAN En todo, señor, me honráis.

D. PEDRO Pues vete con Dios, y advierte
que hay castigo, infierno y muerte.

D. JUAN ¿Tan largo me lo fiais?

D. PEDRO Esa presunción te engaña.
Llega. ¿Si es este el balcón?

D. JUAN Con tan larga pretensión
gozoso me parto a España.
(*Burlador*, ed. Rodríguez López-
Vázquez, 2007, vv. 33-156)

D. PEDRO Así te he de ayudar.

Encubre el daño partiendo
de Nápoles luego a España,
que si ahora el rey se engaña
de la suerte que pretendo,
con la duquesa Isabela,
si puedo te casaré,
para que pagues con fe
lo que hiciste con cautela.

D. JUAN En todo señor me honráis.

D. PEDRO Pues vete con Dios y advierte
que hay castigo, infierno y muerte.

D. JUAN ¿Tan largo me lo fiais?

D. PEDRO Esa presunción te engaña.
Huye ya, baja el balcón.

D. JUAN ¡Con tan larga pretensión
gozoso me parto a España!
(*Textos* 84: 22b-25a)

Como se puede ver, Ortiz de Gondra sigue de cerca el texto de la edición de 2007, pero con cambios, cortes e incluso contaminaciones (que he indicado con doble subrayado) con versos sacados de otras ediciones, como la de Florit Durán que, en efecto, él mismo cita como una de sus fuentes (la prefiere, por ejemplo, para el inicio de la segunda jornada). Además, decide introducir un segundo soldado que pelea con don Juan delante de su tío don Pedro, y, como José Hierro, también pone en boca del Rey el soneto sacado de *Tan largo me lo fiais*, «Envidian las coronas de los reyes», con el fin de poner de relieve una de las «líneas maestras» de su trabajo, la del papel de las figuras de poder.

Pero volvamos a las mujeres de la comedia. El cambio más radical lo sufre sin duda el personaje de doña Ana. Sobre su papel en la obra Ortiz de Gondra dice:

A pesar de que sufre una gran violencia, en el texto original de Tirso ella no aparece, no la vemos, es solo una voz. A mí se me hacía muy duro no darle cuerpo, voz y presencia a ese personaje, y negocié con Mestres una intervención bastante radical pero muy respetuosa, por la que la hacemos aparecer físicamente y hablar en la escena del Acto I en que el rey y su padre deciden casarla. Y luego, en el momento en el que ella está esperando a su amante, el marqués de la Mota, la hago salir de nuevo dándole unos versos que son de otra obra de Tirso, *Los amantes de Teruel*, con los que ella explica sus sentimientos de incertidumbre y de ansiedad mientras el hombre llega (*Cuadernos* 61: 41-42).

Sin embargo, en *El burlador* Doña Ana no se ve en el escenario porque de las cuatro mujeres burladas por don Juan ella es la única que no se ha acostado con él, como revela Catalinón al final de comedia. Paradójicamente, es a causa de ella, personaje ausente del que solo podemos oír la voz, que don Juan encontrará la muerte. Ortiz renuncia a esta interpretación, introduciendo al personaje en carne y hueso ya en la primera jornada. Después del monólogo de don Gonzalo de Ulloa sobre Lisboa, que aquí en realidad desaparece del todo ya que quedan solo los primeros 4 versos, cuando el Rey y el Comendador planean las bodas de doña Ana (una vez más Ortiz de Gondra sigue la edición de 2007), ella está presente en el tablado: en el exordio del parlamento del Comendador, de hecho, se pasa de «sola una hija» de la edición de 2007 a un significativo «solo esta hija», con el deíctico que indica su cercanía, y los últimos dos versos los pronuncia directamente doña Ana:

REY

Más estimo, don Gonzalo,
escuchar de vuestra lengua
esa relación sucinta,
que haber visto su grandeza.

¿Tenéis hijos?

D. GONZALO

Señor, sola una hija
a mi vejez de báculo prevengo,
en cuya frente rayos ensortija
el Sol, por quien contento y vida tengo.

En ella mi vejez se regocija,
y en ella mis trabajos entretengo.

REY

Yo la quiero casar como merece.

D. GONZALO

¿Quién la merecerá si tanto crece?
(*Burlador*, ed. Rodríguez López-
Vázquez, 2007)

REY

¿Tenéis hijos?

D. GONZALO

Señor, solo esta hija
a mi vejez de báculo prevengo
en cuya frente rayos ensortija
el Sol, por quien contento y vida tengo.

D.^a ANA (*al rey*)

En serviros mi alma se regocija,
y a servir a la reina me prevengo.

REY (*a don Gonzalo*)

Yo la quiero casar como merece.

D. GONZALO

¿Quién la merecerá, si tanto crece?
(*Textos* 84: 33b)

Pero es en la escena clave de la comedia, la del asesinato del Comendador, donde Ortiz de Gondra decide presentar a una doña Ana protagonista, expectante ante la cita nocturna con su amante, el Marqués de la Mota: sola en el tablado, pronuncia un soneto centrado en el tema del tiempo y de la espera y sacado de *Los amantes de Teruel*. La escena se cierra con el intento de violación por parte de don Juan, agresión a la que asiste el público y que es interrumpida solo por la llegada del Comendador, que acude al oír los gritos desesperados de su hija y que será asesinado poco después.

MOTA

El alma en las horas tengo,
y en sus cuartos me prevengo
para mayores favores.

¡Ay, noche espantosa y fría,
para que largos los goce,
corre veloz a las doce,
y después no llegue el día!

MÚSICO

¿Adónde guía la danza?

MOTA

Cal de Sierpe guiad.

MÚSICO 2

¿Qué cantaremos?

MOTA

Cantad

lisonjas a mi esperanza.

(Cantan.)

*El que un bien gozar espera
cuando espera, desespera.*

MOTA

¡Ay, noche adorada y fría,
hoy ya propicia a mi goce,
corre veloz a las doce,
y después no llegue el día!

MÚSICO 1

¿Adónde guía la danza?

MOTA

¡A ver las putas guiad!

MÚSICO 2

¿Qué cantaremos?

MOTA

Cantad

la gloria de mi esperanza.

MÚSICOS

*El que un bien gozar espera
cuando espera desespera.*

Vase el Marqués con los músicos cantando.

*Sale doña Ana, esperando en su aposento al
marqués*

D.^a ANA

Tiempo ligero, que con alas leves
de descanso y piedad, siempre desnudas,
peñascos rindes, imposibles mudas,
muros entierros y montañas mueves.

Ya ceñidos de flores, ya de nieves,
de hermosas plantas, en cortezas rudas,
que arrebatas al mar, al bien ayudas,
con plomo y plumas de tus horas breves.

Si alguna vez, de quejas lastimosas
te has dejado vencer, pasen los años,
que al intervalo de mis glorias veo.

Harás en esto alguna de dos cosas,
porque, o me acabarán tus desengaños,
o verá el bien que aguarda mi deseo.

*Entra en el aposento don Juan y al quitarse el
sombbrero, doña Ana descubre el engaño*

(*Vanse, y dice doña Ana dentro:*)
 ¡Falso, no eres el Marqués!
 ¿Que me has engañado?
 (*Burlador*, ed. Rodríguez
 López-Vázquez, 2007, vv. 1638-1652)

D.^a ANA
 ¡Falso, no eres el marqués;
 que me has engañado!
 (*Textos* 84: 45a)

Con respecto a la tercera «línea maestra» —el protagonismo conferido a los personajes bajos—, Ortiz de Gondra concentra los cambios al final de la pieza al decidir dar la última palabra al gracioso Catalinón. Este, frente al típico final feliz en el que se vuelve al *cosmos* tranquilizador al recomponerse todas las parejas amenazadas por el *caos*, es decir, por don Juan, pronuncia unos versos en los que se pregunta: «¿Pero a mí, quién me paga?», y que están sacados directamente del final del *Dom Juan* de Molière (1910):

SGANARELLE (*seul*)
 Ah! mes gages! mes gages! Voilà, par sa mort, un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content; il n'y a que moi seul de malheureux. Mes gages, mes gages, mes gages!
 (*Molière, Dom Juan*, Acto V, escena VI)

CATALINÓN
 ¿Y ahora a mí quién me paga?
 Todos quedan contentados:
 los rivales engañados
 por su burla, que fue aciaga,
 las doncellas seducidas,
 las familias deshonradas,
 las mujeres ultrajadas...
 Para todos, nuevas vidas
 y a gozar, pero, ¿quién paga
 a Catalinón? A mí,
 que sin salario me vi,
 ¿quién me paga? ¿Quién me paga!
 (*Textos* 84: 71)

En general, la tendencia de Ortiz de Gondra es la de suprimir versos: si consideramos que la edición mayoritariamente empleada por él, la de 2007, presenta 3071 versos, y la de Florit Durán tiene 2871, aquí se conservan 2583 versos, a saber, entre 300 y 500 menos. Los cortes afectan, por ejemplo, el ya mencionado monólogo de Tisbea, del que mantiene 83 de los 141 versos, pero también el diálogo entre la pescadora y don Juan que sigue inmediatamente y que es mucho más rápido al tener parlamentos más breves. A veces estas supresiones se acompañan con importantes desplazamientos de versos y escenas enteras, como ocurre al comienzo de la tercera jornada:

<i>Burlador</i> , ed. Rodríguez López-Vázquez (2007)	<i>Textos 84</i>
Monólogo de Batricio (vv. 1913-1976)	(vv. 1512-1570)
Batricio-Don Juan (vv. 1977-2040)	(vv. 1571-1614)
Belisa-Armintha (vv. 2041-2064)	Don Juan (vv. 1615-1634)
Don Juan-Catalinón-Gazeno (vv. 2065-2072a)	Don Juan-Catalinón (vv. 1635-1668)
Don Juan-Catalinón (vv. 2072b-2112)	Belisa-Aminta (vv. 1669-1684)
Don Juan (vv. 2113-2122a)	Don Juan-Gaseno (vv. 1685-1692)
Don Juan-Armintha (vv. 2122b-2230)	Don Juan (vv. 1693-1696)
	Belisa-Aminta (vv. 1697-1704)
Don Juan-Aminta (vv. 2122b-2230)	(vv. 1705-1804)

En este caso, los cambios operados por Ortiz de Gondra parecen encaminados a amplificar la presencia femenina al dividir la escena en la que las dos pastoras, Aminta y Belisa, comentan la llegada perturbadora de don Juan al banquete mientras la novia se prepara para su primera noche de bodas. Pero, sobre todo, en la versión de Ortiz de Gondra, don Juan prepara la «burla» («Quiero que ensilles las yeguas / para el alba, que de risa / muerta ha de salir mañana / de este engaño», p. 52b) antes de pactar las nupcias con Aminta con Gaseno, el padre de la pastora. De esta forma, se refuerzan, por un lado, el clima de espera de la mujer —paralelo al de doña Ana— y, por otro, la estrategia burladora de don Juan, que en todo momento sabe que no cumplirá la palabra de marido pero elige igualmente seguir los pasos “legales” para gozar de la pastora.

Por cuestiones de espacio no me es posible añadir más ejemplos: solo quiero mencionar la sustitución de la capa del Marqués de la Mota por un sombrero, «porque no podía haber capas en este montaje», argumenta Ortiz de Gondra, aunque ello significa necesariamente cambiar «un montón de versos» (*Cuadernos* 61: 43).

Todo lo expuesto hasta ahora nos lleva a dudar de la afirmación del propio Ortiz de Gondra que ha definido su trabajo como «muy respetuoso» hacia el texto (*Cuadernos* 61: 40).

Conclusiones

Llegados al final de este recorrido, que claramente no ha podido ser exhaustivo, creo que es posible sacar alguna conclusión.

- a) Una de las estrategias adoptadas por todos los versionadores es la de suprimir versos. Así de los 3384 versos de *El perro del hortelano* en la versión de Álvaro Tato quedan 3020, a saber, se eliminan 364 versos, y lo mismo ocurre con las dos versiones de *El burlador*. Los cortes afectan, como hemos visto, a pasajes redundantes, eruditos o de difícil comprensión para el espectador actual, así como a intrigas secundarias y papeles cómicos. A pesar de todo, siempre se respeta la métrica y la rima.
- b) En segundo lugar, se puede modernizar la forma de la obra, a saber, su lengua, interviniendo de forma “quirúrgica” sobre el texto, sustituyendo palabras y/o expresiones antiguas que resultan oscuras hoy en día con otras más inteligibles.
- c) En tercer lugar, se puede modernizar el contenido hasta llegar a su consecuente resultado: la adaptación.

Ahora bien: ¿cuál es el peligro más grande al manipular un clásico? Puesto que «será mejor arriesgarse a una deformación viva del texto clásico que dejarlo languidecer intocado en el polvo de los anaqueles» (Márquez, 2001: 14), y que adaptar es una necesidad inherente al texto teatral hoy como en el Siglo de Oro, en mi opinión, por un lado, se corre el riesgo de simplificar excesivamente la pieza, trivializándola. Por otro, las intervenciones pueden ser orientadas a atribuir un cierto “mensaje” a la obra, es decir que se puede hacer de manera que la obra diga lo que el adaptador quiere. Pero si es cierto que el texto-literario “contiene” muchos textos-espectáculo (Marquez, 2001: 16), es cierto también que no los contiene todos, salvo en el caso de modificaciones tales que conllevan un cambio de sentido de la obra misma, y por ende del texto literario.

Pero esta es otra historia.

Bibliografía

- Alonso de Santos J. L. (2014), *El Don Juan de Tirso*, en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. E. Gallud Gardiel, RESAD-Bolchiro, Madrid: 9-10.
 Aut. = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. <<http://web.frl.es/DA.html>> (10/19).
- Bastianes et al. (eds.) (2014), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel.
- Braga Riera J. (2011), ¿Traducción, adaptación o versión?: *maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática*, «Estudios de Traducción», 1: 59-72.
- Claramonte A. (1952), *Tan largo me lo fiais*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Reichenberger Kassel.
- Cuadernos 39* = Lope de Vega, *El perro del hortelano*, versión de E. Vasco, Ministerio de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2011 (col. *Cuadernos Pedagógicos 39*).
- Cuadernos 57* = *El perro del hortelano de Lope de Vega*, versión de Á. Tato, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2016 (col. *Cuadernos Pedagógicos 57*).

- Cuadernos 61 = *El burlador de Sevilla de Tirso de Molina*, versión de B. Ortiz de Gondra, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2018 (col. *Cuadernos Pedagógicos* 61).
- Galindo C. (2003), *El burlador de Sevilla, de Tirso, o la seducción por la palabra de don Juan*, «ABC» 28 de febrero. <https://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-02-2003/abc/Espectaculos/el-burlador-de-sevilla-de-tirso-o-la-seducion-por-la-palabra-de-don-juan_164927.html#> (09/19).
- García Lorenzo L. (1998), *El burlador de Sevilla: procedimientos cómicos y puesta en escena*, en Arellano I. et al. (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Instituto de Estudios Tirsonianos, Madrid-Pamplona: 97-108.
- Lax F. M. (2014), *La adaptación y la versión en el trabajo dramaturgico*, «Anagnórisis. Revista de investigación teatral», 10: 140-164. <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf)> (10/19).
- Márquez J. (2011), *Versiones y visiones de los clásicos (una vez más)*, «Las puertas del drama», 6: 11-14. <<http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf>> (11/19).
- Marsillach A. (1989), *Teatro clásico hoy: la experiencia de un director*, en Díez Borque J. M. (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, Tamesis, Londres: 167-170.
- Mascarell P. (2014), *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, Universitat de València, Valencia. <<http://roderic.uv.es/handle/10550/41097>> (09/19).
- Mascarell P. (2016), *De la polémica al equilibrio. Notas sobre la dicción del verso y la adaptación del texto en la puesta en escena actual del teatro clásico español*, «Cuadernos de Investigación Filológica», 42: 67-80.
- Mayorga J. (2001), *Misión del adaptador*, en Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, ed. J. Mayorga, Editorial Fundamentos-Clásicos RESAD, Madrid: 61-66.
- Mayorga J. (2003), *El sexo de la razón: una lectura de La dama boba*, en Pedraza F. B. (ed.), *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, CNTC, Madrid: 47-59.
- Mayorga J. (2007), *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino*, conferencia presentada en el congreso *Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14-16 noviembre 2007). <http://www.mcu.es/cooperacion/docs/MC/Conservacion_creacion_cor.pdf> (11/19).
- Molanes Rial M.-Candelas Colodrón M. Á. (2011), *Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: La dama boba en el siglo XXI*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XVII: 66-84.
- Molière (1910), *Don Juan ou le Festin de pierre*, en Molière, *Oeuvres complètes*, tome II, Louandre C. (ed.), Charpentier, París.
- Molina T. de (1952), *Tan largo me lo fiáis*, ed. B. de los Ríos, en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas. Tomo II*, Aguilar, Madrid: 585-633.
- Molina T. de (2006), *El burlador de Sevilla*, Arellano I. (ed.), Austral, Madrid.
- Molina T. de (2007), *El burlador de Sevilla*, Florit Durán F. (ed.), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--0/>> (08/19).
- Molina T. de (atribuida) (1997), *El burlador de Sevilla*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Molina T. de (atribuida) (2007), *El burlador de Sevilla*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Cátedra, Madrid.

- Rodríguez López-Vázquez A. (1999), *Sobre el soneto del Tan largo me lo fiais*, en Rodríguez López-Vázquez A., *Lope, Tirso, Claramonte: la autoría de las comedias más famosas del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel: 233-250.
- Santoyo J. C. (1989), *Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología*, «Cuadernos de Teatro Clásico», 4: 95-112.
- Santoyo J. C., Rabadán R. (1991), *Basic Spanish Terminology for Translation Studies: a Proposal*, «Meta», 1: 318-322.
- Textos 34 = Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, versión de J. Hierro, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2003 (col. *Textos de Teatro Clásico* 84).
- Textos 61 = Lope de Vega, *El perro del hortelano*, versión de E. Vasco, Ministerio de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2011 (col. *Textos de Teatro Clásico* 61).
- Textos 79 = *El perro del hortelano de Lope de Vega*, versión de Álvaro Tato, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, 2016 (col. *Textos de Teatro Clásico* 79).
- Textos 84 = *El burlador de Sevilla de Tirso de Molina*, versión de B. Ortiz de Gondra, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2018 (col. *Textos de Teatro Clásico* 84).
- Torres R. 2003, «Narros estrena su montaje de la versión de Hierro de *El burlador de Sevilla*», *El País*, 28 de febrero. <https://elpais.com/diario/2003/02/28/espectaculos/1046386802_850215.html> (09/19).
- Vega L. de (1970), *El perro del hortelano*, Kossoff A. D. (ed.), Castalia, Madrid.
- Vega L. de (1996), *El perro del hortelano*, Armiño M. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Vega L. de (2006), *Il cane dell'ortolano*, Antonucci F., Arata S. (introduzione e commento), Fiorellino B. (traduzione), Liguori, Nápoles.
- Vega L. de (2010), *El perro del hortelano*, Carreño A. (ed.), Austral, Madrid.
- Villarino E. M. (1996), *Una reciente puesta en escena de El burlador de Sevilla*, «Críticón», 68: 141-147.

Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare

Jesús Tronch

En este trabajo pretendemos describir una evolución de los criterios de edición observables en ediciones modernas del teatro de William Shakespeare y teorizados por algunos estudiosos y editores, así como del conjunto de saberes sobre la transmisión del texto shakespeariano que fundamentan la aplicación de dichos criterios¹. Usamos el término «ediciones modernas» en el sentido de ediciones posteriores al siglo XVII (las que no constituyen un testimonio o fuente textual), y nos centramos en el corpus de Shakespeare porque su tradición editorial, incluyendo el desarrollo de teorías editoriales a partir de los textos shakespearianos, desempeña un papel central en todo el ámbito de la edición del teatro de la época (Howard-Hill, 1995: 232). Antes de abordar la evolución editorial, esbozaremos la situación textual originaria del teatro de Shakespeare en los siguientes dos párrafos, información necesaria para entender el comportamiento de los editores modernos, y en los dos párrafos siguientes definiremos los términos teóricos con los que articulamos nuestra descripción.

¹ Agradecemos la invitación de nuevo a participar en el Taller de Estudios Textuales de la Universidad de Perugia en 2018, en especial a Luigi Giuliani, y también a Victoria Pineda. La investigación para este artículo ha recibido el apoyo del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Ministerio de Economía y Competitividad – Agencia Estatal de Investigación -FEDER/ERDF, a través del proyecto «Teatro europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos» (EMOTHE) ref. FFI2016-80314-P.

Jesús Tronch, University of València, Spain, Jesus.Tronch@uv.es, 0000-0003-3950-0005

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Jesús Tronch, *Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare*, pp. 147-173, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.07, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

La situación textual del teatro shakespeariano

Textualmente, la obra teatral, y también poética, de Shakespeare se caracteriza por la ausencia de testimonios manuscritos autógrafos y apógrafos, a excepción de dos textos²: el manuscrito conocido como *Sir Thomas More*, obra escrita en colaboración por varios dramaturgos, que contiene una escena añadida de 164 versos probablemente autógrafos de Shakespeare, y dos monólogos de 21 y 13 versos respectivamente, atribuidos a Shakespeare pero copiados por otra mano (Jowett, 2011: 18-22)³; y una adaptación que fusiona los dos dramas históricos sobre Enrique IV realizada por Sir Edward Dering, con el manuscrito redactado en parte por Dering y en parte por un amanuense, fechado en torno a 1622-23 (Williams y Evans, 1974). Este último manuscrito, al derivar de testimonios impresos anteriores, carece de autoridad textual. Por tanto, prácticamente la totalidad de la obra teatral de Shakespeare se ha conservado gracias al mercado del libro impreso de la época.

Podemos observar tres grupos de obras según su situación textual (Proudford, 2001: 20-21). Un primer grupo, de veintiséis obras, se caracteriza por tener una sola autoridad textual. Este único testimonio con autoridad puede ser una edición singular en cuarto (como *Love's Labour's Lost*, *The Two Noble Kinsmen*, o *Pericles*), o la colección *in folio* publicada póstumamente en 1623 por iniciativa de amigos actores de la compañía teatral a la que pertenecía Shakespeare. De no haber sido por este infolio que publicó por primera vez dieciocho de sus piezas teatrales, se habrían perdido con toda seguridad obras como *The Tempest*, *All's Well That Ends Well* o *Macbeth*. Dentro de este primer grupo podemos distinguir aquellas obras cuya *princeps* es una edición en cuarto y cuyo texto del infolio de 1623 es principalmente una reimpresión de un *in quarto* anterior pero que contiene elementos de cierta autoridad: escenas completas (en el caso de la “escena de la mosca” en *Titus Andronicus*, y la escena de la abdicación en *Richard II*), o variantes en las acotaciones, en didascalias de interlocutor y en el diálogo, que hacen suponer que el ejemplar en cuarto que sirvió de base al texto del infolio fue anotado tras compararlo con un manuscrito de la compañía (como en el caso de *The Merchant of Venice* o *A Midsummer Night's Dream*). Los otros dos grupos se caracterizan por tener testimonios sustantivos que proceden directa o indirectamente de manuscritos independientes o que una parte sustancial de las diferencias textuales procede de un manuscrito independiente. Un segundo grupo, de cinco obras, cuenta con el infolio de 1623 como único testimonio con autoridad pero también con una edición en cuarto anterior que contiene una versión más corta, de origen sospechoso, y que tradicionalmente

² Para una explicación en castellano y más ampliada, remitimos a Wells (1985: 12-16).

³ *Sir Thomas More* se conserva en la British Library, en la colección Harley Mss. 7368. El manuscrito de Dering se conserva en la Folger Shakespeare Library, que proporciona un facsímil digital en su repositorio en línea de imágenes digitales LUNA <<https://luna.folger.edu/>>.

se ha llamado *bad quarto*, como en el caso de *Romeo and Juliet*⁴. Finalmente un tercer grupo de obras (seis en total) tienen autoridad textual doble o múltiple, con uno de los testimonios sustantivos publicado en cuarto y el otro perteneciente al infolio de 1623. Es el caso de *King Lear*, *Othello*, *Troilus and Cressida*, *Richard III*, *The Second Part of Henry IV*, y también de *Hamlet*, aunque esta última obra tiene la singularidad de tener otra edición en cuarto (precisamente la edición *princeps* de 1603) con un texto más breve, estructuralmente distinto, comparativamente desigual, y de carácter sospechoso (uno de los llamados *bad quarto*). Los testimonios con mayor autoridad textual de *Hamlet*, la edición en cuarto de 1604-1605 y el infolio de 1623, se diferencian en más de 1100 variantes verbales, incluyendo frases, líneas y pasajes que están presentes en uno y no en el otro y viceversa, lo que les confiere un carácter de versiones distintas de la misma obra (Werstine, 1988b).

Un conciso marco teórico para las ediciones modernas shakespearianas

En su artículo «The Varieties of Scholarly Editing», Tanselle realiza una primera distinción entre tipos de ediciones según si su aproximación a los textos es histórica o no: una edición tiene un objetivo histórico cuando persigue ofrecer a sus lectores un texto del pasado, bien preservándolo (reproduciendo el texto de un documento o testimonio mediante facsímil o transcripción diplomática) o reconstruyéndolo mediante una edición crítica que altera el texto de documentos anteriores a partir del análisis de la transmisión del texto en estos documentos (1995: 9-18). En esta última modalidad de edición «reconstructiva» situamos las ediciones modernas shakespearianas objeto de estudio. Siguiendo con Tanselle, esta modalidad de edición puede seguir dos criterios en la reconstrucción de textos del pasado: o bien concebir los textos como productos de determinados individuos (el autor o autores) en determinados momentos, o bien concebirlos como fruto de una colaboración social de varios agentes, entre los que el autor es solo uno de ellos (1995: 10, 23-4). En el primer caso, el criterio tradicional hasta la década de 1960 ha sido reconstruir el texto según las últimas intenciones de su autor o autores, incluso cuando una obra no tiene una autoría discernible (16), aunque una edición también puede plantearse reconstruir la versión primera del autor o autores, o la versión intermedia, como alternativa a la versión final (11, 26). En el segundo caso, surgido en el último tercio del siglo xx bajo la influencia del postestructuralismo, la sociología y el nuevo historicismo, el texto a reconstruir en esta concepción social de la obra puede ser el de los responsables de su publicación, o el de la versión que se dio a conocer a los lectores en un determinado momento histórico (11).

⁴ Otras obras son *The Merry Wives of Windsor*, *Henry V*, *The Second Part of Henry VI* (con la edición en cuarto titulada *The First Part of the Contention*), y *The Third Part of Henry VI* (o *The True Tragedy of Richard Duke of York*).

Otra distinción que plantea Tanselle aplicable a ambos criterios, el del texto de autor y el del texto social, se basa en el papel mayor o menor que desempeña el juicio crítico del editor y su relación con el grado de intervención editorial en el texto (10-11, 16). En esta cuestión de grado, el criterio menos intervencionista (también llamado «conservador») minimiza el juicio crítico del editor, que se limita a enmendar los errores que son obvios; mientras que en el otro polo un criterio más intervencionista (también llamado «ecléctico») maximiza el juicio del editor para rectificar no solo lo que es ciertamente un error sino también los errores que no son obvios (11, 16-17). El editor «conservador» está predispuesto a favorecer el texto del testimonio (excepto en las lecciones que no tienen sentido) por encima de lo que un editor pueda intervenir con conocimiento de causa (17). Esta postura se observa en el llamado método editorial del «mejor manuscrito» o el «mejor texto», que tiene en Bédier (1913) uno de sus principales exponentes. Por el contrario, el editor «ecléctico» está predispuesto a corregir lecciones que tienen sentido si juzga, a partir de sus conocimientos sobre la transmisión del texto, que son probablemente errores.

Estos mismos adjetivos, conservador y ecléctico, son los que usa Greg para nombrar los dos principios que puede seguir el editor shakespeariano cuando la obra tiene dos o más testimonios con autoridad comparable: un principio «conservador» según el cual el editor ha de mantener las lecciones del texto base elegido cuando tienen sentido y solo corrige errores que son obvios en el propio texto sin tener en cuenta los otros testimonios (Greg, 1942: xxvi-xxvii); y un principio «ecléctico», según el cual el editor sopesa individualmente los méritos de cada variante de los testimonios con autoridad, y los juzga según la teoría que haya construido sobre la relación entre los testimonios (Greg, 1942: xxvii-xxviii)⁵. Dentro de cada principio, podremos observar prácticas ecdóticas menos o más intervencionistas (o más o menos conservadoras). Así, una edición puede ser ecléctica en su principio editorial pero puede resultar conservadora en su tratamiento del texto.

Junto a los objetivos editoriales centrados o no en el autor y estas actitudes o principios en el rango conservador-ecléctico, tendremos también en cuenta en nuestra descripción las decisiones del editor con respecto al texto utilizado como base de su edición, el uso de tipografía en la apariencia del texto editado, así como de criterios textuales (*lectio difficilior*, justificación de la enmienda en relación con la historia y origen de los textos), lingüísticos, estilísticos y métricos, paleográficos (*ductus litterarum*), uso de la analogía con formas o estructuras similares o paralelas, y la explicación de la mecánica del error.

⁵ Greg (1942: xxviii) y Proudfoot (2001: 21) califican este eclecticismo como «restricted» o «controlled» respectivamente para diferenciarlo del sentido negativo de elección entre variantes según preferencias estéticas o arbitrarias. Mantenemos el uso de los adjetivos «conservador» y «ecléctico» aun reconociendo su ambigüedad. Incluso en una edición «conservadora», se puede considerar su texto como ecléctico porque altera el texto de un testimonio sustituyendo una lección por otra externa a este testimonio, produciendo así un nuevo texto sintético (Bowers, 1955: 125-126).

El eclecticismo de las ediciones modernas de los siglos XVIII y XIX

Las primeras ediciones modernas de la obra teatral de Shakespeare se pueden situar a comienzos del siglo XVIII, si bien cabe reconocer, como ha explicado Massai (2007), que podemos hablar ya de «editores modernos» en el siglo XVII con referencia a aquellos agentes anónimos que debieron haber preparado la copia de impresor de ciertas ediciones en cuarto, en incluso en algunas de las obras incluidas en el infolio de 1623. El primer editor moderno que suscribe como tal una edición shakespeariana fue el dramaturgo Nicholas Rowe (1674-1718). Su edición de las obras completas publicada en 1709 no es sino una revisión del texto del cuarto infolio publicado en 1685, al que aplica mayor uniformización en la grafía y la puntuación, una regularización de la división en actos y escenas, y una complementación de las escasas acotaciones (Smith, 1928: 31-32). Con respecto a la corrección de errores, Rowe trata de hacer inteligibles los vocablos y frases oscuras sin un cotejo sistemático con toda la tradición textual (Smith, 1928: 32). A juzgar por cómo describe su tarea editorial en una dedicatoria (Murphy, 2003: 60), Rowe reconoce que no puede restaurar la obra de Shakespeare en toda su exactitud y trata de redimir al autor de las “afrentas” de los impresores. Para ello lleva a cabo un eclecticismo sustentado por criterios lingüísticos y estéticos, de carácter arbitrario, que será propio de la gran mayoría de editores de este siglo XVIII (Evans, 1997: 52; Murphy, 2003: 64). En el caso de *Hamlet*, Rowe añade al texto del infolio el pasaje con el soliloquio «How all occasions do inform against me...» (4.4.9) que solo se encuentra en la segunda edición en cuarto de 1604-1605, dando comienzo así a una larga historia de lo que se ha llamado un *conflated text*, un texto combinado que amalgama líneas y pasajes exclusivos tanto del infolio como de la suelta en cuarto. Tras Rowe, el poeta Alexander Pope (1688-1744) sigue en la misma línea ecléctica en sus ediciones de 1723-1725 y de 1728. Su texto se basa en la edición de Rowe (Smith 1928: 35), y aunque tiene el mérito de consultar más testimonios en cuarto anteriores al infolio (lo que contribuye a combinar más pasajes de *quarto* y *folio* en el *conflated text*), los consulta no sistemáticamente y va escogiendo variantes según le place (Murphy 2003: 64-5). Además Pope regulariza excesivamente la métrica de los pentámetros yámbicos sueltos (‘blank verse’), corrige erróneamente construcciones gramaticales como el doble comparativo y superlativo (por ejemplo, «more fitter»), y destaca tipográficamente ciertos pasajes considerados como «brillantes» mientras relega al margen o a pie de página aquellos que juzgó como impropios (Smith, 1928: 35-38; Evans, 1997: 60; Werstine, 1995: 257). En el prefacio, Pope muestra un sesgo antiteatral que ve a los actores como agentes de corrupción del texto de Shakespeare (Paul, 2006: 185), y que encontrará eco en posteriores editores.

Un importante avance en cuanto a criterios ecdóticos menos impresionistas es la aportación del escritor y traductor Lewis Theobald (1688-1744). Tras publicar en 1726 una monografía, *Shakespeare Restored*, en la que expone sus criterios editoriales y los errores de la edición de su coetáneo Alexander Pope, saca a la luz su propia edición en 1733 (basada, sin embargo, en el texto moder-

no de Pope [Smith, 1928: 39]). Theobald explica que el editor no ha de guiarse por sus preferencias estéticas sino por un conocimiento de la obra del autor y de sus circunstancias históricas (1733: XLV-XLVI). Esta postura de tomar decisiones editoriales con conocimiento de causa y siguiendo una guía objetiva y defendible le distingue de los editores anteriores (Paul, 2006: 186). Para su edición, Theobald realiza un cotejo más exhaustivo de los testimonios en cuarto e infolio, ejerce mayor respeto por la lengua de Shakespeare (Evans, 1997: 61) y propone enmiendas fundamentadas en argumentos propios de la crítica textual del momento (basada sobre todo en los textos clásicos y bíblicos), como el criterio de la analogía en pasajes paralelos en la obra de Shakespeare o contemporáneos o el criterio paleográfico que alerta de aquellas letras que se pueden confundir con facilidad (Werstine, 1995: 60)⁶.

Tras las ediciones de Thomas Hanmer (1744) y de William Warburton (1747), caracterizadas por el eclecticismo estético ya mencionado, nos encontramos con la edición del hombre de letras más distinguido del siglo XVIII inglés, Samuel Johnson (1709-1784). Para su edición publicada en 1765, Johnson no solo aplica mayor racionalidad (restaurando algunas lecturas de los testimonios que se habían enmendado innecesariamente) sino que deja escritos en un famoso prefacio, sus principios de enmienda textual, con los que aconseja explicar los sentidos posibles de una lección oscura antes de corregirla en pos de la elegancia, la perspicuidad o la mejora del sentido, y considerar la posibilidad de que la dificultad textual resida en el propio estilo de Shakespeare y no en una supuesta corrupción del texto. Su texto crítico, sin embargo, continúa basándose en una forma de *textus receptus*, en concreto, en la edición de Warburton y en la de Theobald de 1757 (Evans, 1997: 62).

El siguiente avance significativo en la tradición editorial shakespeareana se lo debemos a Edward Capell (1713-1781), reconocido como el primer editor “crítico” en el sentido de haber sabido discernir aquellos testimonios sustantivos de los que son reimpressiones y no contienen traza alguna de autoridad textual (señalando así muchas de las ediciones sueltas en cuarto anteriores al infolio de 1623 como más cercanas al autor que los textos de esta colección), de haber proporcionado un aparato crítico sistemático, y de haber puesto en práctica la idea de escoger un testimonio como texto base y reproducirlo en el texto crítico, sin caer por tanto en el eclecticismo arbitrario anterior, ni utilizar el *textus receptus* como base de su edición (Evans, 1997: 61-62; Paul, 2006: 188). Su principio editorial es ecléctico, ya que valora las variantes por sus propios méritos y se concede la libertad de incorporar lecciones de testimonios colaterales al texto base (McKerrow, 1933: 116; Werstine, 1995: 261; Murphy, 2003: 85-87). A modo

⁶ Muchas de sus enmiendas aún siguen siendo aceptadas por editores de los siglos XX y XXI, como la famosa frase de Mistress Quickly en *Henry V*, en la que describe al moribundo y delirante Falstaff con «his Nose was as sharpe as a Pen, and a Table of greene fields» (2.3.16-17; literalmente «su nariz estaba tan afilada como un pluma, y una mesa de campos verdes»): la última parte, que desafía una interpretación sensata, fue enmendada por Theobald como «and a babbled of green fields» (literalmente, «y balbuceaba sobre campos verdes»).

de ejemplo, Capell (que es el primer editor en basar su texto crítico de *Hamlet* en el segundo *in quarto* de 1604-1605 en vez de en el infolio —herencia de la edición de Rowe de 1709—) corrige la lección «sallied» (‘asediada, atacada’) en el primer verso del primer monólogo de Hamlet («O that this too too sallied flesh would melt» 1.2.133) por la variante «solid» del infolio.

En relación con criterios ecdóticos, poco significativo hay que observar en las ediciones posteriores de los siglos XVIII y XIX, excepto que esta tradición se ve culminada en la llamada edición *Cambridge Shakespeare* en la década de 1860 (Evans, 1997: 62; Murphy, 2003: 207; Paul, 2006: 188). Sus editores William C. Clark y William A. Wright (con John Glover reemplazando al segundo en el primer volumen), implementan la política editorial que Murphy describe como «eclectic “best text” edition» (2003: 204), es decir, elección del mejor testimonio como texto base y edición ecléctica sopesando los méritos de las variantes individualmente, aunque todavía con criterios más a menudo estéticos que textuales (Werstine, 1995: 263). Además, estos editores de Cambridge llevan a cabo un exhaustivo cotejo de todas las variantes en los distintos testimonios del siglo XVII, reflejado en un aparato crítico a pie de página muy completo (que incluye referencias a los primeros editores en adoptar una determinada enmienda). Esta práctica exhaustiva que lleva a distinguir entre testimonios sustantivos y derivados, anticipa la transformación de la labor editorial desde un empeño impresionista a una ciencia objetiva (Paul, 2006: 189). La edición en un solo volumen conocida como *The Globe Shakespeare*, de 1864, se convirtió en la edición de referencia hasta la segunda mitad del siglo XX (Taylor, 1987a: 56).

La aportación de la *New Bibliography* (1900-1975)

Cambios importantes aparecen en los albores del siglo XX con la aportación de la llamada escuela de la *New Bibliography* (Wilson, 1970; Martínez Luciano, 1984: 29-54; Jowett, 2006: 1). Estudiosos como R. B. McKerrow, A. W. Pollard, W. W. Greg y John Dover Wilson parten del estudio bibliográfico de los textos, ya que la inmensa mayoría de los testimonios son impresos (como se ha señalado anteriormente), y aportan un mayor grado de rigor y carácter científico a la empresa de editar los textos shakespearianos. Se sientan las bases para incorporar criterios bibliográficos a la decisión editorial: con las técnicas de la bibliografía analítica se conoce cómo el proceso material de elaboración del libro impreso influye en la transmisión del texto, y por tanto, el editor puede sopesar si la lección que analiza es resultado o no de un error de transmisión impresa. Así, conociendo cómo se componía con tipos de plomo una palabra y cómo existían tipos que unían dos letras en una sola pieza (‘sh’, ‘sl’, ‘fl’, ‘ff’, etc.) el editor puede deducir que la forma «chafft» no es una composición errónea del cajista de la palabra «chaff» que tendría en su modelo, porque para componer «chafft» el cajista pensaría en cuatro piezas ‘c-h-a-f-t’, mientras que si hubiera pensado en «chaff», habría compuesto tres (‘c-h-a-ff’) (Taylor, 1987a: 46).

En la reconstrucción de este proceso de elaboración del impreso, el editor debe dilucidar el tipo de testimonio, generalmente manuscrito, que subyace al texto que se analiza (Pollard y Wilson, 1920). Este requisito lleva al estudio de manuscritos dramáticos de la época (Greg, 1931; McKerrow, 1931) y a una clasificación de peculiaridades en el texto que permitan al editor identificar el tipo de manuscrito subyacente al testimonio impreso (McKerrow, 1931, 1935; Greg, 1942). El estudio de los testimonios impresos de Pollard (1909, 1917) reinterpreta la aparente condena que los amigos actores de Shakespeare hacen a las ediciones en cuarto anteriores al infolio de 1623 como textos degradados y espurios, argumentado que se referían solo a unas cinco obras. Al categorizar estas cinco como *bad quartos*⁷, Pollard consigue revalorizar las demás ediciones en cuarto como testimonios fiables con autoridad textual. Como génesis de estos *bad quarto*, Greg propone la hipótesis de reconstrucción de memoria por parte de actores (1910a, 1910b).

Se incorpora también al criterio paleográfico el estudio detallado de las supuestas adiciones o revisiones de Shakespeare al manuscrito *Sir Thomas More* (mencionado anteriormente), de manera que el principio del *ductus litterarum* queda mejor definido con respecto a los usos shakespearianos (Wilson, 1923). También queda más sistematizado el principio de adoptar un testimonio elegido como texto base (lo que McKerrow denominó «copy-text» [1904: XI]), elección basada en la mayor cercanía al texto perdido del autor, de ahí que se impone, como objetivo del análisis textual previo a la edición, dilucidar qué texto es el que subyace a los testimonios impresos.

Por lo que respecta al principio editorial que rige el grado y naturaleza de la intervención editorial en el texto, los dos polos, conservador y ecléctico, están representados por McKerrow y por Greg respectivamente. El primero publica en su monografía *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method* (1939) los principios editoriales para una edición (que no llegó a materializarse) con grafía y puntuación no modernizadas. Para McKerrow, el objetivo del editor es presentar el texto de Shakespeare aproximándose a la copia en limpio del autor, a la forma del texto en la que el autor la dejó finalmente en manos de la compañía teatral (1939: 6-7, 18), aun reconociendo que este ideal es muy remoto y que una forma final de la obra puede que nunca haya existido dada la naturaleza inestable y variable de una obra dramática (1939: 6). Como no existe evidencia manuscrita para deducir la práctica de Shakespeare con respecto a grafías, uso de mayúsculas, puntuación, McKerrow propone que el único camino es escoger un testimonio impreso como texto base, lo que él denomina «copy-text», con el criterio de mayor proximidad al autor, y reproducirlo lo más exactamente posible, desviándose solo cuando hay lecciones que

⁷ Posteriormente la categoría de *bad quartos* se amplia a textos como las primeras ediciones en cuarto o en octavo de *Henry VI Part Two* (1594, con el título *The First Part of the Contention*), *Henry VI Part Three* (1595, con el título *The True Tragedy of the Duke of York*), *The Taming of the Shrew* (con el título *The Taming of The Shrew*), e incluso *King Lear* (1608) y *Richard III* (1597).

son errores manifiestos sin lugar a duda (1939: 6-7), lecciones que parecen estar ciertamente corruptas («they appear to be certainly corrupt») (1939: 20)⁸, las que a la luz del conocimiento de la lengua de la época, son ininteligible en su contexto (1939: 21). Para McKerrow, la edición crítica debe reproducir el texto del autor como si se hubiera impreso si el impresor hubiera seguido su copia correctamente (1939: 35). En el caso de reconocer lecciones en un testimonio posterior al elegido como *copy-text* que considera provenientes del autor, el editor debe incorporar estas variantes en bloque a su texto base (1939: 18). En general, se ha asociado a McKerrow con el *best-text editing* (que en otros ámbitos lingüístico-literarios se ha asociado a Bédier [1913, 1928]) (Egan, 2010: 252).

Por su parte, Greg (que tampoco realizó una edición crítica de una obra shakespeariana) aporta teorizaciones publicadas en 1928, 1942 y 1950-1951 muy influyentes posteriormente. En 1928, desarrolla unos principios de enmienda en los textos shakespearianos, en los que defiende que la crítica textual debe proceder siempre en relación a lo que sabemos o conjeturamos sobre la historia del texto, y postula dos tipos de prueba que debe superar una enmienda: que ofrezca el sentido exacto que requiere el contexto y al mismo tiempo revele la mecánica por la que surgió el error; y que la enmienda se explique en relación con la historia y origen de los textos. En la monografía *The Editorial Problem in Shakespeare* publicada en 1942, Greg incluye un capítulo inicial con el título «Prolegomena – On Editing Shakespeare», en el que formula principios editoriales comentando los *prolegomena* de McKerrow. En ellos, Greg define con más detalle lo que McKerrow dejó implícito (1942: IX-X), pero deja claro que el principio ecléctico (a diferencia de McKerrow e invocando las críticas de A. Housman al método *best text*) es la única vía para conseguir el objetivo de acercarse a las palabras del autor, y para no limitar la libertad crítica del editor (1942: XXVII-XXVIII). Este eclecticismo recibe un tratamiento extenso en su artículo «The Rationale of Copy-Text» de 1950-1951, que ha sido una guía importantísima en las ediciones modernas shakespearianas, así como de obras literarias anglófonas de los siglos XIX y XX (Bowers, 1978: 91). En este artículo, pensado para ediciones no modernizadas de obras teatrales de la época de Shakespeare, Greg establece un nuevo principio de «divided authority»: el editor debe escoger como texto base el testimonio que se juzgue más próximo al autor con respecto a los elementos «accidentales» que tienen que ver con la apariencia del texto (grafía, puntuación, división de palabras, didascalias de interlocutor), pero con respecto a los elementos sustantivos o significativos, las palabras, puede operar eclécticamente, con libertad (y obligación) de elección (1950-1951: 21-22), sin someterse a la «tiranía» del texto base (26), comparando y juzgando las variantes individualmente, cada una en sus propios méritos. Para Greg, el «copy-text» no es un «best text» que el editor debe seguir en todas las lecciones que tienen sen-

⁸ La conjunción de «appear to be» y «certainly» crea, como señala Bate, un maravilloso oxímoron, sugiriendo así lo imprecisa que puede ser la ciencia de la enmienda textual (2007: 56).

tido, sino un recurso de conveniencia al que el editor puede acudir cuando no encuentra suficientemente motivada su elección entre variantes y no tiene otra lección para substituir a la del texto base (29; Tanselle, 1995: 22-23).

Otra aportación influyente de Greg es la singularización de dos tipos de manuscritos como los más importantes para definir la procedencia de los impresos shakespearianos: el borrador del autor («author's foul papers») y las copias de escena («theatrical prompt-books») (1942: 156). Para cada uno de ellos enumera una serie de características textuales que editores posteriores han tomado como guía. Los «foul papers» se caracterizarían por mostrar «cabos sueltos», pasajes confusos no resueltos, «comienzos en falso», mayor número de *cruces*, versiones alternativas de un mismo pasaje duplicadas, didascalias de interlocutores que varían o son inconsistentes y/o ambiguas, personajes que se mencionan en una acotación pero no intervienen en escena, acotaciones deficientes, uso de nombres de actores reales en vez del nombre del personaje en las didascalias de interlocutor y en acotaciones (Greg, 1955: 114-121; Taylor, 1987a: 9). Los «prompt-books» se caracterizarían por tener en general una mejor presentación y un texto más legible, por mostrar didascalias de interlocutor sin inconsistencias ni variaciones, por aportar mayor número de acotaciones que ayudan a regular la acción (salidas, entradas, efectos sonoros desde fuera del escenario, advertencias con antelación a un personaje que va a entrar en escena en breve) y cuya redacción no contiene ambigüedades e imprecisiones, sino más bien enunciados concisos (Greg, 1955: 141-142; Taylor, 1987a: 12).

Paralelamente a estos trabajos teóricos, las ediciones para la colección *The New Shakespeare* publicadas por Cambridge University Press entre 1921 y 1966, con John Dover Wilson como editor general, constituyen la primera puesta en práctica de las aportaciones de la *New Bibliography* (Jowett, 2006: 2; Egan, 2010: 4), y la edición en un volumen de la obra completa a cargo de Peter Alexander en 1951 (que reemplazó a la *Globe Edition* de 1864 como la edición de referencia) se ha considerado como el mejor resumen de esta práctica (Bate, 2007: 64). Todas se caracterizan por utilizar criterios eclécticos (Werstine, 1995: 251) y por contribuir a “restaurar” el texto de Shakespeare en el sentido de retener mayor cantidad de lecciones presentes en los testimonios de lo que había hecho la tradición editorial hasta el momento (Alexander, 1952; Evans, 1976). La edición de *Hamlet* a cargo de John Dover Wilson (1934b) es el primer ejemplo de una práctica editorial ecléctica sujeta a una hipótesis general sobre el origen y la relación del los testimonios de autoridad (Bowers, 1955: 4-5) que Wilson expuso en una monografía (1934a), con enmiendas justificadas a menudo por criterios paleográficos (Jowett, 2006: 2), y que, rompiendo con la tradición editorial, escoge el segundo *in quarto* como texto base. Por el contrario, la edición de *Hamlet* de Parrott y Craig (1938) es ejemplo de una edición conservadora, con un apego sistemático al mismo texto base, el segundo *in quarto*, aun asumiendo la misma hipótesis sobre la historia de los textos que formula Wilson.

Cabe señalar además que entre 1884 y 1928 se publican los volúmenes del diccionario histórico *Oxford English Dictionary*, que facilitan a los editores un

mejor conocimiento del inglés de la época de Shakespeare con los que aplicar criterios lingüísticos.

Los estudios bibliográficos (o bibliotextuales) se centran en la segunda mitad del siglo xx en la identificación de los cajistas, para utilizar el conocimiento de sus hábitos de copia y su proclividad a ciertos tipos de error como criterio en las decisiones editoriales. Si el editor sabe que un cajista es bastante descuidado puede intervenir más en enmendar el texto base en esa porción del texto de la que ese cajista es responsable. Por ejemplo, si en el texto de *Hamlet* del infolio de 1623, se ha identificado al cajista B como el responsable del pasaje en el que aparece la frase de Polonius «with Deuotions visage / And pious Action, we do surge o're / The diuell himselfe» (TLN 1698-1700 / 3.1.53-5; «con el rostro de la devoción / y acción piadosa, nos levantamos sobre / el mismo diablo»), y se sabe que el cajista B es proclive a errores de transposición de letras, el editor tiene un criterio más para adoptar la variante «sugar» de la segunda edición en cuarto en vez del sospechoso «surge» del infolio.

En este periodo son importantes las contribuciones de estudiosos de los Estados Unidos como Fredson Bowers y Charlton Hinman⁹. En su monografía *On Editing Shakespeare*, publicada en 1955, y en subsiguientes trabajos, Bowers reafirma el eclecticismo postulado por Greg, un eclecticismo razonado y dependiente del análisis de la transmisión del texto (1955: 70-81); extiende los tipos de manuscritos que el editor ha de dilucidar a trece categorías (1955: 11-12), y desarrolla más implicaciones del estudio bibliográfico para con la edición crítica shakespeariana. Famosa es su metáfora de que uno de los empeños de la crítica textual del siglo xx aplicada a Shakespeare consiste en «strip the veil of print from the text» (1955: 87, «despojar el texto del velo de la imprenta»). Por su parte, Hinman aporta el detallado estudio de cómo se confeccionó el libro más importante en la cuestión textual shakespeariana, el infolio de 1623, cotejando los ejemplares de la biblioteca Folger Shakespeare en Washington, DC, y proponiendo una primera identificación de los cajistas (1963). Asimismo, Hinman edita un facsimil del infolio en el que selecciona y combina las mejores páginas de cada ejemplar (1968).

En las colecciones de ediciones críticas shakespearianas que aparecen a principio de esta segunda mitad de siglo xx, como la *Pelican Shakespeare* (1956-69), el principio editorial es más bien el expuesto por McKerrow sin prestar atención a la propuesta Gregiana de dividir la autoridad textual entre testimonios (Egan, 2010: 255). Este es también el caso de las primeras ediciones de la segunda serie de la colección *Arden Shakespeare*, hasta que ediciones posteriores empezaron aplicar el eclecticismo postulado por Greg y Bowers (Egan, 2010: 252).

Un hito importante es la edición de las obras completas *Riverside Shakespeare* a cargo de G. Blakemore Evans (1974), que obtuvo el favor de los lectores en Estados Unidos y Canadá por delante de otras ediciones de obras completas

⁹ Estos estudiosos también se han incluido en la llamada *New Bibliography* (Egan 2010: 38-80).

(Jowett, 2006: 3). Evans describe su actitud editorial en términos conservadores —una vez elegido el texto base, el editor se apegará a él a no ser que vea razones de peso para desviarse del mismo (1974: 37; 1997: 67)—, que algunos han asociado al conservadurismo de McKerrow (Egan, 2010: 259), pero en obras con múltiples testimonios de autoridad, como *Hamlet*, su principio editorial es ecléctico, aunque tiende a ceñirse al texto base más a menudo que otras ediciones¹⁰. Evans recurrió al uso de corchetes cuadrados para indicar toda desviación significativa con respecto del texto base, no solo en acotaciones sino también en el diálogo. Con una sección de la Introducción dedicada a la edición del texto, con una noticia textual explicando el origen del texto y un profuso aparato crítico en cada obra, esta edición de Evans populariza el uso de las propuestas de la *New Bibliography*, de tal modo que lo que se proponía como hipótesis deja de entenderse como hipótesis y asume el estatus de «hechos» (Murphy, 2011: 106).

Desafíos a—y desarrollos de—la *New Bibliography*: 1975 hasta el presente

A partir del último cuarto del siglo xx surgen serias objeciones y revisiones a algunos de los presupuestos de la *New Bibliography* sobre los que la edición shakespeariana se había basado hasta entonces. Incide en estas objeciones el destronamiento del concepto del autor (de Grazia, 1988) por parte del postestructuralismo, con la consiguiente crítica al platonismo que persigue reconstruir un texto ideal que represente la intención del autor y la reconcepción de la obra como una actividad social en la que intervienen varios agentes entre los cuales el autor es uno más (McGann, 1983; McKenzie, 1986). Surge un nuevo textualismo, como ha sido denominado (de Grazia y Stallybrass, 1993: 376; Farmer, 2002; Jowett, 2006: 17; Egan, 2010: 3, 153-158), que en algunas propuestas aboga por *no editar* («unedit») los textos sino recurrir a facsímiles (McLeod, 1982; Orgel, 1996) o encontrar maneras de presentación de los textos para que el lector sea consciente de cómo una edición moderna obvia posibilidades de significados, por ejemplo al uniformizar la variación en las didascalias de interlocutor (Marcus, 1996; 2007: 134). En ediciones críticas, esta reacción a la *New Bibliography* muestra una desconfianza con respecto a la alteración del texto por parte del editor y al eclecticismo (Proudfoot, 2002: 127, 134). Otra faceta de este nuevo «fundamentalismo textual», como lo llama Proudfoot (2002: 129) parece inspirada en el método de edición que en otros ámbitos literarios se denomina *versioning* (Reiman, 1987: 167-180), consistente en presentar dos o más versiones textuales de la misma obra para mostrar estadios de su evolución (McLavery, 1984; Reiman, 1995: 312) sin perseguir un texto ideal eclécticamente en la edición de cada versión, aunque considerando que cada una de ellas encarna un forma final de la obra aprobada por el autor, o por el autor y quien la publica (Zeller, 1975; West, 1994: 81-89; Stillinginger 1994: 129-140). Sin embargo, aplica-

¹⁰ En su edición de *Hamlet*, basada en el segundo *in quarto*, Evans realiza 256 enmiendas verbales, mientras que Jenkins realiza 322 (1982).

do a Shakespeare, este «version-based editing» elude en general el objetivo de reconstruir la intención del autor, se centra incluso en la edición de una sola versión (Marcus, 2007: 151), para la que adopta una actitud editorial conservadora (Proudfoot 2002: 133). Para los editores shakespeareanos, el *versioning* consiste en editar una “versión” de la obra en vez de editar *la* obra concebida como una forma platónica (Egan, 2010: 270) sin identificar la relación entre los testimonios y el autor (Werstine, 2004: 59): es decir, como concisamente nos explicó David Kastan en conversación privada, no se edita *Hamlet*, sino que se edita el *Hamlet* del infolio 1623 o el del *in quarto* de 1604-1605. La elección del *copy text* ya no se basaría en la proximidad al texto del autor sino en criterios objetivos como el del contener mayor cantidad de texto (Egan, 2013: 59). Se cuestionan los presupuestos sobre los que la *New Bibliography* ha realizado el estudio de los cajistas y correctores de pruebas (McKenzie, 1969; Blayney, 1982). Se critica la dicotomía sistemática entre «foul papers» y «promptbooks» en la que se apoya la identificación de los manuscritos subyacentes a los testimonios impresos (Long, 1985; Werstine, 1988b, 1990) y la dicotomía entre ediciones en cuarto «buenas» y «malas» (Werstine, 1990a, 1999; Maguire, 1996), aunque la teoría de la reconstrucción de memoria sigue teniéndose en cuenta al menos como explicación parcial (Jowett, 2006: 9). Se revivifica la idea de que Shakespeare era un autor que revisaba sus obras, por lo que aquellas piezas que disponen de dos testimonios substantivos pueden reflejar una versión inicial y una versión revisada (Warren, 1978; Urkowitz, 1980; Taylor y Warren, 1983; Ioppolo, 1991). Una consecuencia de esta visión es que el tradicional texto *conflated* (combinado) de obras con dos testimonios substantivos como *King Lear* o *Hamlet* se considera ya injustificable (Thompson y Taylor, 1997: 229).

La primera edición en llevar a cabo esta práctica de no combinar los testimonios con autoridad (aunque aplicando un eclecticismo editorial) es la edición de las obras completas publicada en 1986 por Oxford University Press con Stanley Wells y Gary Taylor como editores generales. Ofrece ediciones en grafía original y en grafía modernizada en volúmenes separados (1986a y 1986b), y en otro volumen, *A Textual Companion* (Wells y Taylor, 1987), las introducciones textuales y los aparatos críticos. En el caso de *King Lear*, presentan una edición del primer testimonio en cuarto, y a continuación otra edición del texto del infolio, ambas eclécticas teniendo presente la hipótesis que el infolio refleja una revisión del autor. En el caso de *Hamlet*, solo presentan la versión del infolio y dejan en apéndices los pasajes exclusivos del segundo *in quarto*, si bien en 1990 confiesan que debieron haber editado las dos versiones (Wells y Taylor, 1990). En unos aspectos también resulta revolucionaria esta edición de 1986: es la primera en reconocer que Thomas Middleton colaboró en *Timon of Athens* y adaptó *Measure for Measure* y *Macbeth*, y que otros dramaturgos son responsables de la mitad de *Henry VI Part One* (Jowett, 2006: 5), y en aplicar esta autoría múltiple a los criterios que rigen la edición crítica; y es innovadora al asumir la idea del texto social (McGann, 1983) y reconstruir el texto teatral en vez de la versión más cercana a Shakespeare, aquella que entregaría a la compañía de actores, considerando a estos no como agentes de corrupción del texto sino como una

extensión de la intención del autor quien, a su vez, era también actor y hombre de teatro (Jowett, 2006: 15). Es por ello que en el caso de *Hamlet* deciden tomar como texto base el infolio de 1623, que se supone impreso a partir de un texto transcrito que ha pasado por la compañía teatral (y por tanto más cercano a la versión escénica de la obra), en vez de la segunda suelta en cuarto, probablemente impresa a partir de un autógrafo (Taylor, 1987b: 396-369).

En otros aspectos, sin embargo, esta edición Oxford de 1986 es tradicional ya que pone en práctica muchos de los avances de la *New Bibliography*. Aplica el eclecticismo editorial y la «división de autoridad» teorizados por Greg (1950-1951): así, en *Hamlet*, escogen el texto de 1623 como texto base (que llamaron «control text») para los elementos sustantivos, mientras que toman el texto en cuarto de 1604-1605 como texto base («copy-text») para la grafía y la puntuación (los elementos accidentales). Además, apoyan muchas de sus decisiones editoriales en la información sobre los cajistas. Una aportación interesante es la de Taylor (1987a: 60) de reformular el principio editorial clásico de la *difficilior lectio*, entendido como «la más difícil de explicar como error», sustituyéndolo en el caso de Shakespeare por *praestat insolitior lectio*, es decir, preferir la lección más inusual, insólita, menos corriente.

En esta década de 1980 se inician dos colecciones de ediciones singulares publicadas por editoriales rivales, las de las universidades de Oxford y de Cambridge. Ambas siguen generalmente los postulados de la *New Bibliography*. Las ediciones de la primera, The Oxford Shakespeare, con Stanley Wells como editor general, no siempre seleccionan el texto base coincidiendo con el de la edición Oxford de las obras completas de 1986. Sí que son ediciones no *conflated Hamlet* (Hibbard, 1987), *King Lear* (Wells, 2000), y *Richard III* (Jowett, 2000), todas editorialmente eclécticas. Otras ediciones son reflejo del nuevo textualismo, como la de *Romeo and Juliet* (Levenson, 2000).

Las ediciones de la segunda colección, The New Cambridge Shakespeare, con Philip Brockbank, Brian Gibbons, A. R. Braunmuller y Robin Hood como editores generales, prestan más atención a la dimensión teatral de la obra en la Introducción y las notas de comentario (Brockbank, 1979), pero no necesariamente deciden adoptar un testimonio como texto base por identificarlo como la versión de escena. Por ejemplo, la edición de *Hamlet* de Philip Edwards (1985), aun reconociendo que las diferencias entre *in quarto* e infolio pueden deberse a la revisión del autor y que el infolio refleja la versión teatral, trata de reconstruir una versión de *Hamlet* en el momento en que Shakespeare entrega el texto a los actores (1985: 32). Su edición muestra aquellos pasajes exclusivos del *in quarto* de 1604 entre corchetes cuadrados (los signos utilizados para los añadidos editoriales en acotaciones), preludivo, sin atreverse a hacerlo, la edición no *conflated* de Oxford de 1986. En el caso de *King Lear*, la edición de J. Hailo (1992) se basa en el texto del infolio y los pasajes exclusivos del *in quarto* se relegan a un apéndice. La mayoría de las ediciones son eclécticas, pero algunas adoptan una actitud más conservadora, como la de *Pericles* (Del Vecchio y Hammond 1998). Este conservadurismo editorial sí que se aprecia en las ediciones de la subcolección Early Quartos, que, iniciada en 1994 y como claro ejemplo de *versioning*,

ofrece en ediciones críticas modernizadas las versiones de los testimonios en cuarto primeros que contienen versiones sustancialmente distintas, como el de *King Lear* (Halio, 1996), incluyendo los que tradicionalmente se han llamado *bad quartos*, como el primer *in quarto* de *Hamlet* (Irace, 1998).

En la década de 1990 se inauguran dos nuevas colecciones que aportan novedades: The New Folger Shakespeare, editada por Barbara Mowat y Paul Werstine, y la tercera serie de The Arden Shakespeare, con Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan y Henry Woudhuysen como editores generales. Los editores de The New Folger renuncian a ofrecer una historia del texto hasta su impresión en los testimonios que se conservan, ya que son escépticos con respecto a poder identificar el tipo de manuscrito subyacente a los testimonios a partir de las características textuales que había tipificado la *New Bibliography* (Mowat y Werstine, 1992: XLVI; 1993b *Lear*: LXI). Este escepticismo lleva a los editores a una forma de *versioning* desde el momento en que declaran que, en el caso de *Othello*, su texto ofrece una edición del texto del infolio de 1623 (Mowat y Werstine, 1993a: XLVI; Werstine, 2004: 59), y en el caso de *King Lear*, escogen el infolio como texto base, no porque crean que es más próximo al autor que el *in quarto*, sino porque es un texto «mejor» en tanto que requiere menos intervenciones editoriales (Mowat y Werstine, 1993: LXI). En esta renuncia a aproximarse al autor, Werstine declara que las ediciones de The New Folger no se pueden considerar ni ediciones a lo *best-text* de McKerrow, ni ediciones «críticas» a lo Greg (2004: 59). Por otro lado, en obras con autoridad textual múltiple, como las mencionadas de *Hamlet*, *Othello* y *King Lear*, estas ediciones pueden percibirse como una forma peculiar de texto *conflated* ya que incluyen, marcados tipográficamente con corchetes, palabras y líneas de prosa o verso del testimonio colateral. Werstine justifica esta práctica porque evita privilegiar uno de los testimonios o cualquier texto combinado como el poseedor de la autoridad final (1995: 272).

La tercera serie de la colección The Arden Shakespeare ofrece una variedad de posturas editoriales ya que los editores generales no imponen una política general a los editores de las ediciones singulares (Proudfoot, 2001: 25). La flexibilidad en cuanto a editar de manera conservadora o ecléctica se puede apreciar en la frase de su guía editorial referente a una de las cuatro facetas de la tarea del editor: corregir el texto «where it is certainly or probably in error» (Proudfoot, Thompson y Kastan, 2004: 3), en la que el adverbio «certainly» apunta al principio conservador y el adverbio «probably» a la actitud ecléctica, ambos expuestos como una disyuntiva. Aspectos del llamado nuevo textualismo se aprecian en la primera edición que ofreció esta colección, la de *Titus Andronicus*, a cargo de Jonathan Bate (1995), cuando, en su edición basada en la *princeps* en cuarto, distingue tipográficamente la “escena de la mosca” (tradicionalmente señalada como 3.2) que se imprimió por primera vez en el infolio, y cuando mantiene la variación en didascalias de interlocutor de personajes de los hijos segundo y tercero del protagonista. De carácter conservador es la edición *Henry IV Part One* a cargo de David S. Kastan (2002: 119), y la de *Pericles* a cargo de Gossett, quien define la tarea editorial como la de crear un texto creíble y

bibliográficamente defendible en vez de conseguir lo imposible, un texto ideal hipotéticamente idéntico al borrador final que el autor entregaría a la compañía de los King's Men en 1608 (2004: 38-39).

Como uno de los mejores ejemplos de *versioning* describe Rasmussen (2007) la edición de *Hamlet* a cargo de Thomson y Taylor (2006a y 2006b). Publicada en dos volúmenes, en el volumen principal se ofrece una edición basada en el segundo *in quarto*, escogido simplemente porque es el testimonio con el texto más largo y no porque se le suponga mayor proximidad al manuscrito del autor; en el segundo volumen, se ofrecen ediciones del infolio de 1623 y del primer *in quarto* de 1603. En sus principios ecdóticos es declaradamente conservadora, en tanto que enmiendan el texto base cuando la lectura es inverosímil («implausible») y los retienen cuando es defendible razonablemente, sin entrar a comparar cada variante en el testimonio colateral con autoridad. En contraste con este conservadurismo, son ediciones eclécticas las de *Othello* (Honigmann 1996), *Troilus and Cressida* (Bevington, 1998), y *King Lear* (Foakes, 1997). Esta última, basada principalmente en el infolio de 1623, engloba entre abreviaturas «F» y «Q» en superíndice las lecciones propias de cada testimonio de manera similar a los distintos corchetes que utiliza la edición de The New Folger (Mowat y Werstine, 1993b).

Antes de finalizar el siglo xx cabe señalar que la editorial Norton publica en 1997 una edición de obras completas utilizando el texto de la edición Oxford de 1986 pero con ciertas alteraciones (como en los títulos de algunos dramas históricos), entre las cuales se reinstaura una versión *conflated* de *King Lear*, a continuación de ediciones presentadas en paralelo del *in quarto* y del infolio de esta tragedia (Greenblatt 1997: 2314-2478). La edición *conflated* también la mantiene Bevington en las ediciones de obras completas de 1992 y 1997.

Con el cambio al siglo xxi, el predominio de la edición ecléctica shakespeariana (Tronch, 2006) empieza a disminuir a medida que más y más ediciones adoptan una postura más conservadora (como algunas ya mencionadas pertenecientes a las colecciones Oxford Shakespeare y Arden Shakespeare), hasta el punto que, con la publicación en 2007 y en 2016 de dos ediciones de obras completas por parte de The Royal Shakespeare Company (Bate y Rasmussen, 2007) y la editorial Norton (Greenblatt, 2016) el criterio conservador puede considerarse como un estándar al mismo nivel que el criterio ecléctico.

La edición de The Royal Shakespeare Company tiene la singularidad de presentarse como una edición modernizada del texto del infolio de 1623 con el argumento de que tenemos constancia de que esta publicación, a diferencia de las ediciones anteriores en cuarto, fue autorizada tras la muerte del autor por sus amigos y colegas más próximos, los que conocían mejor sus obras ya que las representaron (Bate, 2007: 42, 67). Según Bate, el objetivo editorial no es reconstruir un texto imaginado, perdido, anterior a los múltiples agentes que inciden en el texto entre su concepción escrita o su representación y su aparición como texto impreso, sino restaurar o corregir el canon dramático de Shakespeare en la forma en que se convirtió en un canon por primera vez: con la publicación de 1623 (2007: 43), es decir, reconstruir el texto en un momento particular y clave

en su historia evolutiva (2007: 49). En este sentido, esta edición es un ejemplo de *versioning* y pone en práctica la idea de las obras como productos sociales, colaborativos, en oposición a la concepción de las obras como productos de individuos. En cuanto a sus criterios ecdóticos, Bate explica que la lógica del «version-based editing» (2007: 21, 51, 54) dicta que si la lección del infolio tiene sentido y es defendible, no se enmienda a pesar de que resulte de una modificación producida en las reimpressiones en cuarto anteriores. Bate explica además que en caso de duda respecto a enmendar o no, su regla es no emendar; y si la enmienda es necesaria, optar por la enmienda menos intervencionista (2007: 54, 62)¹¹. La decisión de ofrecer una edición moderna del texto del infolio de 1623 conlleva a la situación extraña de adoptar este como texto base incluso para aquellas obras en las que el testimonio de autoridad es un *in quarto* anterior a 1623, y por tanto el infolio es meramente un texto derivado. Aquí Bate reconoce que su edición incluye elementos ajenos al autor, como sustituciones de juramentos ofensivos, adiciones al texto que provengan de la compañía teatral así como regularizaciones y correcciones a mano de los amanuenses (2007:49).

En 2016, aniversario de la muerte de Shakespeare, aparecen las ediciones de obras completas a cargo de las editoriales Norton (Greenblatt, 2016) y Oxford University Press (Taylor, Jowett, Bourus y Egan 2016), mostrando diferencias en cuanto a actitudes y criterios editoriales. La de Norton, con Suzanne Gossett y Gordon McMullan como editores generales, se basa en un conjunto de principios que denominan «single-text editing» (2016: 84): el objetivo es editar el *texto* y no la *obra*¹², no es reconstruir una forma perfecta (libre de imperfecciones) de la obra que puede que nunca haya existido; se acepta la incertidumbre (85), dado el escepticismo con respecto a saber si una variante es el resultado de revisión del autor o de una influencia externa incidental (87) y con respecto a determinadas afirmaciones que hacen parecer al editor un sustituto de Shakespeare (85); tanto en obras con autoridad textual múltiple como con aquellas con una sola autoridad, se minimiza la intervención del editor (88, 90) en el sentido de no alterar el texto si la lección tiene sentido (85), incluso cuando el sentido parece un poco forzado (88). Cuando las variantes de testimonios colaterales (en obras con autoridad múltiple como *Othello*) tienen sentido, se mantienen ambas, cada una en la edición de su testimonio en cuarto o infolio (88-89)¹³. Una

¹¹ En este sentido, en aquella famosa lección sospechosa de *Henry V*, «his Nose was as sharpe as a Pen, and a Table of greene fields» (2.3.16-17), Bate y Rasmussen corrigen la conjunción «and» por la preposición «on» (de manera que la frase queda «his nose was as sharp as a pen on a table of green fields») en vez de corregir el nombre «Table» por el verbo «babble» (Bate y Ramsussem, 2007: 1050).

¹² Gossett y McMullan no mencionan el método de *versioning*, pero este está en sintonía con estos principios de «single-text editing», que a su vez recuerda en cierto sentido al tradicional «best-text editing».

¹³ Por ejemplo, en el testimonio en cuarto de *Othello* el protagonista se compara con alguien cuya mano, como un vil indio, arrojó una perla más rica que toda su tribu («one whose hand / Like the base Indian, threw a pearle away / Richer then all his Tribe» [5.2.406-8]), mientras el infolio presenta la variante «base Iudean» ('vil judío') de resonancias antisemitas.

excepción al principio de adhesión al texto base es la división en actos y escenas de los textos (90).

Otra característica de la tercera edición de Norton Shakespeare es que se trata de una edición nacida ya digitalmente, que además se publica en gran parte en papel (85). El medio digital ha favorecido la adopción de este «single-text editing» aplicado a cada uno de los testimonios en el sentido que se ha evitado seleccionar uno de ellos como texto base de la edición con criterios de proximidad al original del autor (idea de la que son escépticos) ya que digitalmente ofrecen ediciones de cada uno de los testimonios. Solo en el caso de la edición en papel se ha seleccionado el texto base con el criterio de ofrecer el texto más completo y aparentemente más acabado (85)¹⁴. Como en la edición Norton de 1997, ofrecen, tanto en digital como en papel, tres ediciones de *King Lear*: las versiones editadas del *in quarto* y del infolio en paralelo, y a continuación un texto «combined» basado en el infolio, pero con líneas, pasajes y escenas del *in quarto* interpoladas (no palabras o frases individuales) y destacadas tipográficamente mediante sangría y distinto tipo de letra (Greenblatt, 2016: 626-866). En el caso de *Hamlet* ofrecen en papel una edición «combinada», basada en el segundo *in quarto*, en la que se destacan tipográficamente las líneas y pasajes que son exclusivos del infolio, y una edición del primer *in quarto*, mientras que en la edición digital ofrecen cuatro versiones de *Hamlet*: segundo *in quarto*, infolio, «combinada», y primer *in quarto*. Se justifican estas ediciones *conflated* porque se trata de la versión de *King Lear* que durante tres siglos han dado lugar a representaciones y a crítica (Ioppolo, 2016: 624) y la versión de *Hamlet* que los lectores pueden esperar y la que la mayoría de los lectores de los siglos XIX y XX concibieron como *Hamlet* (Dawson, 2016: 132).

La edición The New Oxford Shakespeare, como su antecesora de 1986, ofrece un volumen con el texto crítico modernizado, con el subtítulo *Modern Critical Edition* (Taylor, Jowett, Bourus y Egan, 2016), y en dos volúmenes el texto crítico con grafía y puntuación de la época, con el subtítulo *Critical Reference Edition*, así como con las introducciones textuales y los aparatos críticos de la edición de cada obra (Taylor, Bourus, Jowett y Egan, 2017). En comparación con The Royal Shakespeare Company y con The Norton Third Edition, esta nueva edición de Oxford en general es más intervencionista¹⁵. Por el contrario, en comparación con la edición de Oxford de 1986 la de 2016 es más conserva-

La edición crítica del *in quarto* mantiene «Indian» y la del infolio retiene (y moderniza a) «Judean», ambas a cargo de McManus.

¹⁴ Por ejemplo, en el caso de *Othello* la edición en papel se basa en el infolio (McManus, 2016: 378), aunque en el caso de *Richard III* es el *in quarto*, más corto, el que se toma como texto base (Cartelli, 2016: 565).

¹⁵ Por ejemplo, si comparamos el número de enmiendas sustanciales en ediciones de una obra con autoridad textual única como *All's Well that Ends Well*, la edición de Norton, a cargo de Gossett, muestra 61 desviaciones del texto base, mientras que la de The New Oxford Shakespeare, a cargo de R. Loughnane, realiza 74 enmiendas. Ambas son comparativamente más intervencionistas que la de Evans de 1974, que realiza 48 enmiendas.

dora (Jowett, 2017b: xxiii), una actitud condicionada por criterios diferentes a los de treinta años antes: aun continuando con el modelo del texto social resultado de la colaboración de varios agentes, la intención del autor juega un papel igualitario, en vez de primordial, a la de otros agentes del teatro en la forma socializada del texto; así, una variante de un amanuense de la compañía no se considera automáticamente un error (Jowett, 2017c: lvii; 2017d: xlii-xliii); no se siguen criterios de probable cercanía al autor, o a las últimas intenciones del autor, para elegir el texto base, sino el criterio objetivo del testimonio con más cantidad de texto o más completo (Jowett, 2017a: xli). Así, para *King Lear*, el texto base para la edición no es el folio como en 1986 sino el primer *in quarto*, pues ofrece un texto más largo, aun reconociendo que no es la versión final de Shakespeare de la obra (Jowett, 2017b: 1247). Además, para identificar los manuscritos subyacentes a los testimonios (sobre todo la distinción entre «foul papers» y «promptbooks») tienen en cuenta las objeciones de Werstine y otros estudiosos a los postulados de la *New Bibliography*.

También participan del actual entorno editorial que es más consciente de la «versión» (Jowett, 2017c: xliii), pero en la teorización de Jowett (2017d y 2017c) y en las ediciones en sí mismas se puede apreciar el eclecticismo sujeto al análisis de la transmisión de los textos defendido por Greg y Bowers (Jowett, 2017d: xliii). Este principio es más evidente en obras con autoridad textual múltiple como *Hamlet*, *King Lear*, *Richard III*, y *Troilus and Cressida*. Como ejemplo concreto, en la frase «And with such dayly cost of brazon Cannon» («y con tal dispendio diario de cañones», 1.1.73) en el segundo *in quarto* de *Hamlet*, la edición conservadora de la Norton Third Edition retiene la lección «cost» ('dispendio') ya que tiene sentido (Dawson, 2016: 136), mientras que la edición de The New Oxford Shakespeare enmienda a la variante del folio «cast» ('fundición') por coherencia con imágenes y posible influencia del texto del primer *in quarto* que también ofrece «cost» (Jowett, 2016: 1139). En el caso de *Othello*, la edición basada en el folio se ha preparado de manera conservadora, excepto en el tratamiento de las expresiones blasfemas (Taylor, 2017: 3147)¹⁶.

En su modo de entender el *versioning*, The New Oxford Shakespeare de 2016 recurre a diferenciar tipográficamente variantes en aquellas obras, como *Ricardo II*, cuya versión del folio de 1623 proviene de un *in quarto* ligeramente anotado con referencia a un manuscrito. Así, en la edición basada en el primer *in*

¹⁶ Las variantes «Judean» del folio y «Indian» del *in quarto* se retienen en la edición basada en cada testimonio con autoridad (la del *in quarto* se publicará en el volumen *Alternative Editions*); pero el eclecticismo crítico se observa cuando Taylor en la edición de *Othello* basada en el folio restaura las expresiones blasfemas eliminadas o sustituidas por el término «Heaven» por requerimiento de la censura, y además, a diferencia de editores anteriores, conjetura enmiendas en los momentos en los que ambos testimonios se desvían del uso normal shakespeariano de «God» y «Heaven» ya que se trata de una obra en la que el lenguaje religioso original es particularmente importante (Taylor, 2017: 3145). Además Taylor declara que no depende de la identificación de cajistas en el folio de 1623 para decisiones editoriales (Taylor, 2017: 3145).

quarto de *Ricardo II*, pasajes omitidos en el infolio, se encuadran dentro de una caja y se marcan con la etiqueta «DELETION», mientras que la famosa escena de la abdicación, que solo se encuentra en el infolio, se enjaula y se marca con la etiqueta «ADDITION». Con respecto a *Hamlet* y de *King Lear*, las ediciones no son *conflated*. *King Lear* solo se ofrece en la edición en papel en una versión, la basada en el primer *in quarto*. Se anuncia que en un próximo volumen titulado *Alternative Versions*, se incluirán ediciones de las otras versiones, también la de los primeros *in quarto* más breves que han sido tradicionalmente sospechosos o tildados de *bad quarto*.

Finalmente, como último estadio en la evolución de los criterios ecdóticos, cabe señalar el uso cada vez mayor que se hace de herramientas digitales, sobre todo *corpora* de textos electrónicos. Además de la base de datos de diccionarios de la época de *Lexicons of Early Modern English* (Lancashire), son de consulta frecuente el corpus *Early English Books Online – Text Creation Partnership* (EEBO-TCP), que reúne el texto digitalizado de una cuarta parte de las casi 130000 obras impresas en Inglaterra desde la aparición de la imprenta hasta el año 1700, y el repertorio de textos literarios *Literature Online* de la empresa ProQuest. Estos *corpora* potencian el criterio de analogía con formas y estructuras paralelas para confirmar o rechazar lecciones y/o enmiendas. En la edición de *Hamlet* para The Royal Shakespeare Company, Bate argumenta que la ausencia en EEBO-TCP de formas de «bestill» les induce a enmendar la lección «bestill'd» (1.2.107) del texto base, el infolio, sustituyéndola por la variante «distilled» del segundo *in quarto* (2007: 59-60).¹⁷ En la edición de *Hamlet* de The New Oxford Shakespeare, Jowett interpreta la forma «pollax» en el segundo *in quarto*, su texto base, como «pole-axe» en vez de adoptar la enmienda tradicional «Polacks» que sugiere la mayúscula «Pollax» en el infolio, y retiene la lección porque EEBO-TCP no ofrece ejemplos de «pollax» o «Pollax» en el sentido de *Polacks* (2017a: 1119). En la edición crítica con grafía y puntuación original, el uso de EEBO-TCP también es útil a la hora de dilucidar si una grafía concreta es o no de la época: es el caso de «abraode» en el segundo *in quarto* de *Hamlet*, con el orden inusual de las vocales 'ao', pero que Jowett retiene en su edición porque ha localizado tres ejemplos de «braod(e)» en EEBO-TCP (2017a: 1141).

Resumen a modo de conclusiones

Un cuadro panorámico que tratara de simplificar la evolución de los criterios ecdóticos de más de doscientos años de ediciones modernas shakespearianas dibujaría varios movimientos. Uno trazaría cambios desde un eclecticismo

¹⁷ En contraste con este argumento, la ausencia en EEBO-TCP de la forma «co-mart» (lección del texto base, el segundo *in quarto* de *Hamlet*) no lleva a Jowett a adoptar la variante del testimonio colateral («Cou'nant»), sino que retiene la lección del texto base por analogía con otros casos excepcionales de palabras probablemente creads por Shakespeare con el prefijo «co-» (2017a: 1140)

arbitrario a principios del siglo XVIII a un eclecticismo sujeto al bagaje enorme —e incluso intimidatorio para un editor principiante (Jowett, 2006: 2)— de conocimientos sobre la transmisión de los textos que se desarrolla a lo largo del siglo XX. Paralelamente se podría observar un movimiento gradual para dar mayor rigor a la práctica editorial, con Theobald (1726, 1733) tratando de establecer razones más objetivas para enmendar los textos, con Capell (1767) iniciando el procedimiento de establecer el texto de la edición a partir de un testimonio escogido como base, con Clark y Wright (1863-1866) ofreciendo en un aparato crítico un cotejo exhaustivo de los testimonios sustantivos y derivados, con McKerrow abogando por el «copy-text editing» de carácter conservador (1939), y con Greg y Bowers sistematizando el uso del *copy-text* para el testimonio cuyas grafías y puntuación están más próximas al autor y el uso del juicio crítico del editor para discernir errores de lecciones autorizadas a partir de los conocimientos lingüísticos, paleográficos, y bibliográficos y del análisis de la relación entre testimonios. Estos conocimientos han ido creciendo a partir de los albores del siglo XX, no sin conclusiones dispares, en un movimiento que pasa del optimismo de la *New Bibliography* por llegar a identificar con relativa certeza los procesos de transmisión del texto, a un escepticismo que empieza a predominar desde finales del siglo XX (Werstine, 2004: 57) y que ha llevado a un nuevo conservadurismo en la edición del texto (Proudfoot, 2002). Aunque las ediciones principales siguen teniendo en cuenta las aportaciones de la *New Bibliography*, muestran menos confianza editorial (Egan, 2010: 215). Paralelo a este textualismo escéptico, el criterio primordial de reconstruir la intención final de Shakespeare se ha visto destronado por una visión social del texto. Este contraste se puede observar entre la guía editorial para la colección New Cambridge que, en 1979, daba instrucciones para enmendar solo cuando el editor viera que la lección del *copy-text* no tiene autoridad Shakespeariana y la enmienda está apoyada por formas análogas en Shakespeare (Brockbank, 1979: 9), y la guía editorial de la colección Arden Shakespeare, que en su versión de 2004 no menciona para nada al autor cuando se refiere a restaurar o corregir el texto (Proudfoot, Thompson y Kastan, 2004: 2-3). Igualmente ilustrativo resulta comparar la introducción general de Taylor (1987a) para la edición Oxford de 1986 con los dos ensayos de Jowett (2017c y 2017d) para la nueva edición treinta años después. A fecha de 2019, estamos en un punto interesante con ediciones que difieren textualmente más unas de otras por aplicar criterios y procedimientos más dispares, algo inevitable cuando se trata de determinar lo que es indeterminado (Bevington, 1987).

Bibliografía

- Alexander P. (ed.) (1951), *The Complete Works of Shakespeare*, Collins, Londres.
 Alexander P. (1952), *Restoring Shakespeare: The Modern Editor's Task*, «Shakespeare Survey», 5: 1-19.
 Bate J. (ed.) (1995), *William Shakespeare: Titus Andronicus*, The Arden Shakespeare, Routledge, Londres.

- Bate J. (2007), *The Case for the Folio*. Royal Shakespeare Company, <https://cdn2.rsc.org.uk/sitefinity/Play-resources/case_for_the_folio.pdf?sfvrsn=63c35521_2>
- Bate J., Rasmussen E. (eds.) (2007), *William Shakespeare: Complete Works*, The RSC Shakespeare, The Royal Shakespeare / Macmillan / Random House, Londres-Nueva York.
- Bédier J. (ed.) (1913), «*Le Lai de l'ombre*» par Jean Renart, 2^a ed., Didot, París.
- Bédier J. (1928), *La tradition manuscrite de Lai de l'ombre: Réflexions sur l'art d'édition les anciens textes*, «Romania», 54: 161-196, 321-356.
- Bevington D. (1987), *Determining the Indeterminate: The Oxford Shakespeare*, «Shakespeare Quarterly», 38: 501-519. <<https://doi.org/10.2307/2870430>> (08/19)
- Bevington D. (ed.) (1992), *The Complete Works of Shakespeare*, 4th ed., Harper Collins, Nueva York.
- Bevington D. (ed.) (1997), *The Complete Works of Shakespeare*, updated 4th ed., Longman, Nueva York.
- Bevington D. (ed.) (1998), *William Shakespeare: Troilus and Cressida*, The Arden Shakespeare, Thomas Nelson and Sons, Walton-on-Thames.
- Blayney P. (1982), *The Texts of «King Lear» and their Origins, I: Nicholas Oakes and the First Quarto of «King Lear»*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bowers F. (1955), *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Bowers F. (1978), *Greg's "Rationale of Copy-Text" Revisited*, «Studies in Bibliography», 31: 90-161.
- Brockbank P. (ed.) (1979), *The New Cambridge Shakespeare Editorial Guide and Specimen Pages*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Brooke N. (ed.) (1990), *William Shakespeare: Macbeth*, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford.
- Capell E. (ed.) (1767), *Mr William Shakespeare His Comedies, Histories, and Tragedies*, J. & R. Tonson, Londres.
- Cartelli T. (ed.) (2016), *Richard III*, en Greenblatt S. (ed.), *The Norton Shakespeare: Third Edition: Later Plays and Poems*, W. W. Norton & Company, Nueva York: 564-647.
- Clark W. G., Wright W. A. (eds.) (1863-1866), *William Shakespeare. The Works: The Cambridge Shakespeare*, Macmillan and Co., Londres-Cambridge.
- Clark W. G., Wright W. A. (eds.) (1864), *The Works of William Shakespeare: The Globe Edition*, Macmillan and Co., Londres-Cambridge.
- Dawson A. B. (ed.) (2016), *Hamlet*, en Greenblatt S. (ed.), *The Norton Shakespeare: Third Edition: Later Plays and Poems*, W. W. Norton & Company, Nueva York: 121-223.
- de Grazia M. (1988), *The Essential Shakespeare and the Material Book*, «Textual Practice», 2: 69-86.
- de Grazia M., Stallybrass P. (1993), *The Materiality of Shakespeare's Text*, «Shakespeare Quarterly», 44: 255-283.
- Del Vecchio D., Hammond A. (eds.) (1998), *William Shakespeare: Pericles, Prince of Tyre*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge.
- Edwards P. (ed.) (1985), *William Shakespeare: Hamlet*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge.
- EEBO-TCP: Early Books Online – Text Creation Partnership, 2014, Text Creation Partnership.
- Egan G. (2010), *The Struggle for Shakespeare's Text: Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Egan G. (2011), *Precision, Consistency and Completeness in Early-Modern Playbook Manuscripts: The Evidence from Thomas of Woodstock and John a Kent and John a Cumber*, «The Library», 12: 376-391. <<https://doi.org/doi:10.1093/library/12.4.376>> (08/19)
- Egan G. (2013), *The Presentist Threat to Editions of Shakespeare*, en DiPietro C., Grady H. (eds.), *Shakespeare and the Urgency of Now: Criticism and Theory in the Twenty-First Century*, Palgrave Shakespeare Studies, Palgrave Macmillan, Basingstoke: 38-59.
- Evans G. B. (ed.) (1974), *The Riverside Shakespeare*, Houghton Mifflin, Boston.
- Evans G. B. (1976), "Shakespeare Restored" – Once Again!, en Lancashire A. (ed.), *Editing Renaissance Dramatic Texts English, Italian, and Spanish*, Garland Publishing, Nueva York: 39-56.
- Evans G. B. (ed.) (1997), *The Riverside Shakespeare*, 2nd ed., Houghton Mifflin, Boston.
- Farmer A. B. (2002), *Shakespeare and the New Textualism*, en Elton W. R., Mucciolo J. M. (eds.), *The Shakespearean International Yearbook 2*. Ashgate, Aldershot: 158-179.
- Foakes R. A. (ed.) (1997), *William Shakespeare: King Lear*, The Arden Shakespeare, Thomas Nelson and Sons, Walton-on-Thames.
- Gossett S. (ed.) (2004), *William Shakespeare: Pericles, Prince of Tyre*, The Arden Shakespeare, Thomson Learning, Londres.
- Gossett S. (ed.) (2016), *All's Well That Ends Well*, en Greenblatt S. (ed.), *The Norton Shakespeare: Third Edition: Later Plays and Poems*, W. W. Norton & Company, Nueva York: 938-1003.
- Gossett S., McMullan G. (2016), *General Textual Introduction*, en Greenblatt S. (ed.), *The Norton Shakespeare: Third Edition*, W. W. Norton & Company, Nueva York: 75-92.
- Greenblatt S. (ed.) (1997), *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford edition*, W. W. Norton & Company, Nueva York.
- Greenblatt S. (ed.) (2016), *The Norton Shakespeare: Third Edition*, W. W. Norton & Company, Nueva York.
- Greg W. W. (1910a), *The Hamlet Quartos, 1603, 1604*, «Modern Language Review», 5: 196-197.
- Greg W. W. (ed.) (1910b), *Shakespeare's Merry Wives of Windsor 1602*, Clarendon Press, Oxford.
- Greg W. W. (1928), *Principles of Emendation in Shakespeare*, Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, Humphrey Milford, Londres.
- Greg W. W. (1931), *Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses: Stage Plots; Actors' Parts; Prompt Books*, Clarendon, Oxford.
- Greg W. W. (1942), *The Editorial Problem in Shakespeare*, Clarendon Press, Oxford.
- Greg W. W. (1950-1951), *The Rationale of Copy-Text*, «Studies in Bibliography», 3: 19-36.
- Greg W. W. (1955), *Shakespeare's First Folio: Its Bibliographical and Textual History*, Oxford University Press, Oxford.
- Halio J. (ed.) (1992), *William Shakespeare: The Tragedy of King Lear*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge.
- Halio J. (ed.) (1996), *The First Quarto of King Lear*, The New Cambridge Shakespeare The Early Quartos, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hanmer T. (ed.) (1743), *The Works of William Shakespear*, Printed at the Theatre, Oxford.
- Hibbard G. R. (ed.) (1987), *William Shakespeare: Hamlet*, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford.
- Hinman C. (1963), *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Clarendon Press, Oxford.

- Hinman C. (ed.) (1968), *The First Folio of Shakespeare : Norton Facsimile*, W. W. Norton / Hamlyn, Nueva York-Londres.
- Honigmann E. A. J. (ed.) (1996), *William Shakespeare: Othello*, The Arden Shakespeare, Thomson Nelson, Londres.
- Housman Alfred A. (1988), *The Editing of Manilius* (ed. Orig. 1903), en Ricks C. (ed.), *Collected Poems and Selected Prose*, Lane-Penguin, Londres: 372-387.
- Howard-Hill T. H. (1995), *English Renaissance: Non-Shakespearean Drama*, en Greetham D. C. (ed.), *Scholarly Editing: A Guide to Research*, Modern Language Association of America, Nueva York: 231-252.
- Ioppolo G. (1991), *Revising Shakespeare*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Ioppolo G. (ed.) (2016), *King Lear*, en Greenblatt S. (ed.), *The Norton Shakespeare: Third Edition: Late Plays and Poems*, W. W. Norton & Company, Nueva York: 623-866.
- Irace K. O. (ed.) (1998), *The First Quarto of «Hamlet»*, The New Cambridge Shakespeare The Early Quartos, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jenkins H. (ed.) (1982), *William Shakespeare: Hamlet*, The Arden Shakespeare, Methuen, Londres.
- Johnson S. (ed.) (1765), *The Plays of William Shakespeare*, Tonson-Corbet, Londres.
- Jowett J. (ed.) (2000), *William Shakespeare: Richard III*, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford.
- Jowett J. (2006), *Editing Shakespeare's Plays in the Twentieth Century*, «Shakespeare Survey», 59: 1-19.
- Jowett J. (2007), *Shakespeare and Text*, Oxford Shakespeare Topics, Oxford University Press, Oxford.
- Jowett J. (ed.) (2011), *Sir Thomas More*, The Arden Shakespeare, Methuen A & C Black Publishers, Londres.
- Jowett J. (ed.) (2016), *Hamlet*, en Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Modern Critical Edition*, Oxford University Press, Oxford: 1993-2099.
- Jowett J. (ed.) (2017a), *Hamlet*, en Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Critical Reference Edition*, Oxford University Press, Oxford: 1114-1228.
- Jowett J. (ed.) (2017b), *King Lear*, en Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Critical Reference Edition*, Oxford University Press, Oxford: 1223-1338.
- Jowett J. (2017c), *Shakespeare and the Kingdom of Error*, en Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.), *The New Oxford Shakespeare, The Complete Works: Critical Reference Edition*, Oxford University Press, Oxford: XLIX-LXIII.
- Jowett J. (2017d), *Shakespeare, Early Modern Textual Culutres, and This Edition: An Introduction*, en Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.), *The New Oxford Shakespeare, The Complete Works: Critical Reference Edition* Oxford University Press, Oxford: XXIII-XLV.
- Kastan D. S. (ed.) (2002), *William Shakespeare: Henry IV Part One*, The Arden Shakespeare, Thomson Learning, Londres.
- Lancashire I. (ed.) (2006), *Lexicons of Early Modern English*, University of Toronto Press, Toronto.
- Levenson J. (ed.) (2000), *William Shakespeare: Romeo and Juliet*, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford.
- Long W. B. (1985), *Stage directions: a misinterpreted factor in determining textual provenance*, «Text», 2: 121-137.

- Loughnane R. (ed.) (2016), *All's Well That Ends Well*, en Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Modern Critical Edition*, Oxford University Press, Oxford: 2271-2346.
- Maguire L. E. (1996), *Shakespearean Suspect Texts: The 'Bad' Quartos and Their Contexts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marcus L. S. (1996), *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*, Routledge, Londres.
- Marcus L. S. (2007), *Textual Scholarship*, en Nicholl D. G. (ed.), *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, Modern Language Association of America, Nueva York: 145-159.
- Martínez Luciano J. V. (1984), *Shakespeare en la crítica bibliotextual*, Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia, Valencia.
- Massai S. (2007), *Shakespeare and the Rise of the Editor*, Cambridge University Press, Cambridge.
- McGann J. (1983), *A Critique of Modern Textual Criticism*, University of Chicago Press, Chicago.
- McKenzie D. F. (1969), *Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices*, «Studies in Bibliography», 22: 1-76.
- McKenzie D. F. (1986), *Bibliography and the Sociology of Texts*, British Library, Londres.
- McKerrow R. B. (ed.) (1904), *The Works of Thomas Nashe*, A. H. Bullen, Londres.
- McKerrow R. B. (1931), *The Elizabethan Printer and Dramatic Manuscripts*, «The Library», 12: 253-275.
- McKerrow R. B. (1933), *The Treatment of Shakespeare's Text by his Earliest Editors*, Oxford University Press, Oxford.
- McKerrow R. B. (1935), *A Suggestion Regarding Shakespeare's Manuscripts*, «Review of English Studies», 11, 459-465.
- McKerrow R. B. (1939), *Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A study in editorial method*, Clarendon Press, Oxford.
- McLaverty J. (1984), *The Concept of Authorial Intention in Textual Criticism*, «The Library», 6: 121-138.
- McLeod R. (1982), *UnEditing Shak-speare*, «Sub-stance», 33/34: 28-55.
- McManus C. (ed.) (2016), *Othello*, en Greenblatt S. (ed.), *The Norton Shakespeare: Third Edition: Later Plays and Poems*, W. W. Norton & Company, Nueva York: 377-454.
- Mowat B. A., Werstine P. (eds.) (1992), *William Shakespeare: Hamlet*, The New Folger Library Shakespeare, Simon & Schuster, Nueva York.
- Mowat B. A., Werstine P. (eds.) (1993a), *William Shakespeare: Othello*, The New Folger Library Shakespeare, Simon & Schuster, Nueva York.
- Mowat B. A., Werstine P. (eds.) (1993b), *William Shakespeare: King Lear*, The New Folger Library Shakespeare, Simon & Schuster, Nueva York.
- Murphy A. (2003), *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Murphy A. (2011), *W. W. Greg (9 July 1875 - 4 March 1959)*, en DiPietro C. (ed.), *Bradley, Greg, Folger: Great Shakespearians*, vol. IX, Continuum, Londres-Nueva York.
- Orgel S. (1996), *What is an editor?*, «Shakespeare Studies», 14: 23-29, 75-78.
- Parrott T. M., Craig H. (eds.) (1938), *The Tragedy of 'Hamlet': A Critical Edition of the Second Quarto, 1604*, Princeton University Press / Oxford University Press, Londres.
- Paul G. (2006), *A Brief History of the Edited Shakespearean Text*, «Literature Compass», 3: 182-194. <<https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00305.x>> (08/19)

- Pollard A.W. (1917), *Shakespeare's Fight with the Pirates*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Pollard A. W., Wilson J. D. (1920), *What Follows If Some Good Quarto Editions of Shakespeare's Plays Were Printed from His Autograph*, «Transactions of the Bibliographical Society», 15: 136-139.
- Pope A. (ed.) (1723), *The Works of Mr. William Shakespear*, Jacob Tonson, Londres.
- Pope A. (ed.) (1729), *The Works of Shakespear*, Jacob Tonson, Londres.
- Proudfoot R. (2001), *Shakespeare: Text, Stage and Canon*, The Arden Shakespeare, Thomson Learning, Londres.
- Proudfoot R. (2002), *New Conservatism and the Theatrical Text*, «Shakespeare International Yearbook», 2: 127-142.
- Proudfoot R., Thompson A., Kastan D. S. (2004), *The Arden Shakespeare Third Series Editorial Guidelines*, Bloomsbury, Londres-Oxford.
- Rasmussen E. (2007), *Editions and Textual Studies*, «Shakespeare Survey», 60: 361-369.
- Reiman D. H. (1987), *Versioning: The Presentation of Multiple Texts*, en *Romantic Texts and Contexts* University of Missouri Press, Columbia: 167-180.
- Reiman D. H. (1995), *Nineteenth-century British Poetry and Prose*, en Greetham D. C. (ed.), *Scholarly Editing: A Guide to Research*, Modern Language Association of America, Nueva York: 308-330.
- Rowe N. (ed.) (1709), *The Works of Mr. William Shakespear*, Jacob Tonson, Londres.
- Smith D. N. (1928), *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Clarendon Press, Oxford.
- Stillinger J. (1994), *Coleridge and Textual Instability: The Multiple Versions of the Major Poems*, Oxford University Press, Oxford.
- Tanselle G. T. (1995), *The Varieties of Scholarly Editing*, en Greetham D. C. (ed.), *Scholarly Editing: A Guide to Research*, Modern Language Association of America, Nueva York: 9-32.
- Taylor G. (1987a), *General Introduction*, en Wells S., Taylor G. (eds.), *William Shakespeare. A Textual Companion*, Clarendon Press, Oxford: 1-161.
- Taylor G. (1987b), *Hamlet*, en Wells S., Taylor G. (eds.), *William Shakespeare. A Textual Companion*, Clarendon Press, Oxford: 396-420.
- Taylor G. (ed.) (2017), *Othello*, en Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Critical Reference Edition*, Oxford University Press, Oxford: 3137-3250.
- Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.) (2016), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Modern Critical Edition*, Oxford University Press, Oxford.
- Taylor G., Jowett J., Bourus T., Egan G. (eds.) (2017), *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works: Critical Reference Edition*, Oxford University Press, Oxford.
- Taylor G., Warren M. (eds.) (1983), *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*, Clarendon Press, Oxford.
- Theobald L. (ed.) (1726), *Shakespeare Restored or, A Specimen of the Many Erros, as Well Committed, as Unamended, by Mr. Pope in his late Edition of this Poet*, R. Franklin, Londres.
- Theobald L. (ed.) (1733), *The Works of Shakespeare*, A. Bettesworth, Londres.
- Thompson A., Taylor N. (1997), *O That This Too Too XXXXXX Text Would Melt: Hamlet and the Indecisions of Modern Editors and Publishers*, «TEXT: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies», 10: 221-236.
- Thompson A., Taylor N. (eds.) (2006a), *William Shakespeare: Hamlet*, The Arden Shakespeare, Thomson Learning, Londres.
- Thompson A., Taylor N. (eds.) (2006b), *William Shakespeare: Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*, The Arden Shakespeare, Thomson Learning, Londres.

- Tronch Pérez J. (2006), *Editing (and Revering) National Authors: Shakespeare and Cervantes*, en González J.M. (ed.), *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, University of Delaware Press, Newark: 43-60.
- Urkowitz S. (1980), *Shakespeare's Revision of King Lear*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Warburton W. (ed.) (1747), *The Works of William Shakespeare*, A. Bettesworth, Londres.
- Warren M. (1978), *Quarto and Folio King Lear: an Interpretation of Albany and Edgar*, en Bevington D., Halio J. (eds.), *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature*, University of Delaware Press, Newark NJ: 95-107.
- Wells S. (1985), *Nuevas ediciones shakespearianas*, «Cuadernos de Traducción e Interpretación», 5-6: 11-36.
- Wells S. (ed.) (2000), *William Shakespeare: King Lear*, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, Oxford.
- Wells S., Taylor G. (eds.) (1987), *William Shakespeare. A Textual Companion*, Clarendon Press, Oxford.
- Wells S., Taylor G. (1990), *The Oxford Shakespeare Re-viewed*, «Analytical and Enumerative Bibliography», 4: 6-20.
- Wells S., Taylor G., Jowett J., Montgomery W. (eds.) (1986a), *William Shakespeare: The Complete Works*. Clarendon, Oxford.
- Wells S., Taylor G., Jowett J., Montgomery W. (eds.) (1986b), *William Shakespeare: The Complete Works: Original Spelling Edition*, Clarendon, Oxford.
- Werstine P. (1988a), *McKerrow's "Suggestion" and Twentieth-Century Shakespeare Textual Criticism*, «Renaissance Drama», 19: 149-173.
- Werstine P. (1988b), *The Textual Mystery of Hamlet*, «Shakespeare Quarterly», 39: 1-26.
- Werstine P. (1990a), *A Century of "Bad" Shakespeare Quartos*, «Shakespeare Quarterly», 50: 310-333.
- Werstine P. (1990b), *Narratives About Printed Shakespeare Texts: "Foul Papers" and "Bad" Quartos*, «Shakespeare Quarterly», 41: 65-86.
- Werstine P. (1995), *Shakespeare*, en Greetham D. C. (ed.), *Scholarly Editing: A Guide to Research*, Modern Language Association of America, Nueva York: 253-282.
- Werstine P. (2004), *Housmania: Episodes in Twentieth-century "Critical" Editing of Shakespeare*, en Erne L., Kidnie M. J. (eds.), *Textual Performances: The Modern Reproduction of Shakespeare's Drama*, Cambridge University Press, Cambridge: 49-62.
- West III J. L. W. (1994), *Fair Copy, Authorial Intention, and "Versioning"*, «TEXT: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies», 6: 81-89.
- Williams G. W., Evans G. (eds.) (1974), *The History of King Henry the Fourth, as revised by Sir Edward Dering*, University of Virginia Press, for the Folger Shakespeare Library, Charlottesville, VA.
- Wilson F. P. (1970), *Shakespeare and the New Bibliography*, Clarendon Press, Oxford.
- Wilson J. D. (1923), *Bibliographic Links between the Three Pages and the Good Quartos*, en Pollard A. W. (eds.), *Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More*, Cambridge University Press, Cambridge: 113-141.
- Wilson J. D. (ed.) (1934a), *William Shakespeare: Hamlet*, The New Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wilson J. D. (1934b), *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of Its Transmission: An Essay in Critical Bibliography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Zeller H. (1975), *New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts*, «Studies in Bibliography», 28: 231-263.

STUDI E SAGGI

Published books

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Acciai S., *Sedad Hakki Eldem. An aristocratic architect and more*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (edited by), *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Betti M., Brovadan C. (edited by), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*
- Biagini C. (edited by), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipo-morfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (edited by), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Fрати M., *"De bonis lapidibus concisi": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Lauria A., Benesperi B., Costa P., Valli F., *Designing Autonomy at Home. The ADA Project. An Interdisciplinary Strategy for Adaptation of the Homes of Disabled Persons*
- Lauria A., Flora V., Guza K., *Five Albanian Villages. Guidelines for a Sustainable Tourism Development through the Enhancement of the Cultural Heritage*
- Lisini C., *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*
- Maggiore G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (edited by), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (edited by), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Paolucci F. (edited by), *Epigrafia tra erudizione antiquaria e scienza storica*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Pireddu A., *In limine. Between Earth and Architecture*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Castorina M., *In the garden of the world. Italy to a young 19th century Chinese traveler*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Perspectives on East Asia*

Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*

Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*

Squarcini F. (edited by), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*

Sagiya I., Castorina M. (edited by), *Trajectories: Selected papers in East Asian studies* 軌跡

Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*

Cingari F. (edited by), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*

Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*

Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*

Federico V., Fusaro C. (edited by), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*

Ferrara L., Sorace D., Bartolini A., Pioggia A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*

Ferrara L., Sorace D., Cafagno M., Manganaro F. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*

Ferrara L., Sorace D., Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*

Ferrara L., Sorace D., Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*

Ferrara L., Sorace D., Civitarese Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*

Ferrara L., Sorace D., Compoti G.D. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*

Ferrara L., Sorace D., De Giorgi Cezzi, Portaluri P.L. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*

Ferrara L., Sorace D., Marchetti B., Renna M. (edited by), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*

Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*

Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*

Palazzo F., Bartoli R. (edited by), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*

Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*

Sorace D. (edited by), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*

Trocker N., De Luca A. (edited by), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*

Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*

Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

Ammannati F., *Per filo e per segno. L'Arte della Lana a Firenze nel Cinquecento*

Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*

Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*

Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Economia e Diritto durante il Fascismo. Approfondimenti, biografie, nuovi percorsi di ricerca*

Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Il Corporativismo nell'Italia di Mussolini. Dal declino delle istituzioni liberali alla Costituzione repubblicana*

Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *Intellettuali e uomini di regime nell'Italia fascista*

Barucci P., Bini P., Conigliello L. (edited by), *I mille volti del regime. Opposizione e consenso nella cultura giuridica, economica e politica italiana tra le due guerre*

Bellanca N., Pardi, L., *O la capra o i cavoli. La biosfera, l'economia e il futuro da inventare*

Ciampi F., *Come la consulenza direzionale crea conoscenza. Prospettive di convergenza tra scienza e consulenza*

Ciampi F., *Knowing Through Consulting in Action. Meta-consulting Knowledge Creation Pathways*

Ciappei C. (edited by), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*

Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*

Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*

Garofalo G. (edited by), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*

Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*

Lazzeretti L. (edited by), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*

Lazzeretti L. (edited by), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*

Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*

Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*

Mastronardi L., Romagnoli L. (edited by), *Metodologie, percorsi operativi e strumenti per lo sviluppo delle cooperative di comunità nelle aree interne italiane*

Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*

Perrotta C., *Il capitalismo è ancora progressivo?*

Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*

Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

Baldi M., Desideri F. (edited by), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*

Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*

Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*

Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*

Brunkhorst H., *Habermas*

Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*

Cambi F., Mari G. (edited by), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*

Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*

Desideri F., Matteucci G. (edited by), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*

Desideri F., Matteucci G. (edited by), *Estetiche della percezione*

Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*

Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*

Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*

Michelini L., *Il nazional-fascismo economico del giovane Franco Modigliani*

Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*

Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari. Traduzione e commento di E. Palombi)*

Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*

Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, edited by Iginio Ariemma

Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

FISICA

Arecchi F.T., *Cognizione e realtà*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

- Antonucci F., Vuelta García S. (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*
- Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*
- Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
- Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
- Caracchini C., Minardi E. (edited by), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*
- Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*
- Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*
- Dei L. (edited by), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
- Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, edited by Teresa Megale e Francesca Simoncini
- Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
- Francesce J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
- Francesce J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
- Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
- Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
- Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*
- Frosini G., Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*
- Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*
- Gigli D., Magnelli E. (edited by), *Studi di poesia greca tardoantica*
- Giuliani L., Pineda V. (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*
- Gori B., *La grammatica dei cliticci portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
- Gorman M., *I nostri valori, rivisti. La biblioteconomia in trasformazione*
- Graziani M., Abbati O., Gori B. (edited by), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
- Graziani M. (edited by), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*
- Guerrini M., *De bibliothecariis. Persone, idee, linguaggi*
- Guerrini M., Mari G. (edited by), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
- Keidan A., Alfieri L. (edited by), *Deissi, riferimento, metafora*
- Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
- Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
- Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
- Nosilia V., Prandoni M. (edited by), *Trame controlloce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
- Pagliaro A., Zuccala B. (edited by), *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*
- Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
- Rosengarten F., *Through Partisan Eyes. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
- Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
- Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
- Vicente F.L., *Altri orientatismi. L'India a Firenze 1860-1900*
- Virga A., *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
- Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*
- Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2016*
- Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2017*
- Zamponi S. (edited by), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2018*

MATEMATICA

Paolo de Bartolomeis, *Matematica. Passione e conoscenza. Scritti (1975-2016)*, edited by Fiammetta Battaglia, Antonella Nannicini e Adriano Tomassini

MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (edited by), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PEDAGOGIA

Bandini G., Oliviero S. (edited by), *Public History of Education: riflessioni, testimonianze, esperienze*
Mariani A. (edited by), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

Caruso S., "Homo oeconomicus". *Paradigma, critiche, revisioni*
Cipriani A. (edited by), *Partecipazione creativa dei lavoratori nella 'fabbrica intelligente'. Atti del Seminario di Roma, 13 ottobre 2017*
Cipriani A., Gramolati A., Mari G. (edited by), *Il lavoro 4.0. La Quarta Rivoluzione industriale e le trasformazioni delle attività lavorative*
Cipriani A., Ponzellini A.M. (edited by), *Colletti bianchi. Una ricerca nell'industria e la discussione dei suoi risultati*
Corsi C. (edited by), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*
Corsi C., Magnier A., *L'Università allo specchio. Questioni e prospettive*
De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
De Boni C. (edited by), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
De Boni C. (edited by), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
Gramolati A., Mari G. (edited by), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*
Gramolati A., Mari G. (edited by), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'altra sinistra*
Lombardi M., *Fabbrica 4.0: i processi innovativi nel Multiverso fisico-digitale*
Nacci M. (edited by), *Nazioni come individui. Il carattere nazionale fra passato e presente*
Renda F., Ricciuti R., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
Spini D., Fontanella M. (edited by), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
Tonini A., Simoni M. (edited by), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (edited by), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SCIENZE E TECNOLOGIE AGRARIE

Surico G., *Lampedusa: dall'agricoltura, alla pesca, al turismo*

SCIENZE NATURALI

Bessi F.V., Clauser M., *Le rose in fila. Rose selvatiche e coltivate: una storia che parte da lontano*
Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*

Alacevich F., Bellini A., Tonarelli A., *Una professione plurale. Il caso dell'avvocatura fiorentina*
Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*

Becucci S. (edited by), *Oltre gli stereotipi. La ricerca-azione di Renzo Rastrelli sull'immigrazione cinese in Italia*

Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*

Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*

Bettin Lattes G. (edited by), *Per leggere la società*

Bettin Lattes G., Turi P. (edited by), *La sociologia di Luciano Cavalli*

Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*

Catarsi E. (edited by), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*

Leonardi L. (edited by), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*

Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*

Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*

Nuvolati G., *Sviluppo urbano e politiche per la qualità della vita*

Ramella F., Trigilia C. (edited by), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*

Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (edited by), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*

Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (edited by), *Joseph Guillaume Desmaisons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*

Califano S., Schettino V., *La nascita della meccanica quantistica*

Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*

Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*

Guatelli F. (edited by), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*

Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*

Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*

Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

Baldini G. (edited by), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*

Baldini G., Soldano M. (edited by), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*

Baldini G., Soldano M. (edited by), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*

Bucelli A. (edited by), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*

Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*

Galletti M., *Decidere per chi non può*

Galletti M., Zullo S. (edited by), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

STUDI EUROPEI

Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*

Scalise G., *Il mercato non basta. Attori, istituzioni e identità dell'Europa in tempo di crisi*

La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII). El volumen reúne las aportaciones que se presentaron en el XIV Taller Internacional de Estudios Textuales (Perugia 2018) y se centran en aspectos de la transmisión de los textos teatrales del Siglo de Oro y su reflejo en la praxis ecdótica actual: la relación entre el autógrafos y los manuscritos para las compañías, el *usus scribendi* de los copistas profesionales, las variantes de la tradición impresa, el estudio de la métrica para fijar el texto y establecer autorías, la comparación con la praxis editorial anglosajona y las adaptaciones para los guiones teatrales actuales son temas que se abordan por medio de estudios de casos que iluminan facetas inesperadas de la labor del crítico textual.

Luigi Giuliani, profesor de Literatura Española en la Università di Perugia desde 2014, ha enseñado Teoría de la Literatura en la Universidad de Extremadura. Miembro del grupo Prolope de 1991 a 2011, ha publicado ediciones críticas (Lope, Argensola, Juan de Tápia, Pérez de Montalbán) y estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. Recibió el Premio Rivadeneyra de Crítica Textual (2001) de la RAE.

Victoria Pineda (Universidad de Extremadura) ha publicado diversas ediciones críticas, varias en el seno del proyecto Prolope. Co-directora del *Anuario Lope de Vega* (2011-2021). Con Luigi Giuliani co-dirige anualmente desde 2003 los Talleres Internacionales de Estudios Textuales. Actualmente tiene en preparación la edición de la comedia de Lope *El premio del bien hablar*.

Índice: La ecdótica de los textos teatrales del Siglo de Oro entre la praxis y la teoría (Luigi Giuliani, Victoria Pineda) – Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega (Daniel Fernández Rodríguez) – Textos y diálogos en diálogo: *Barlaán y Josafat*, de Lope (Daniele Crivellari) – Extravagancias textuales de una suelta de *La fingida Arcadia*, comedia de tres ingenios (Marcella Trambaioli) – El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales (Alejandro García-Reidy) – La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Debora Vaccari) – Evolución de los criterios ecdóticos en las ediciones modernas del teatro de Shakespeare (Jesús Tronch).

ISSN 2704-6478 (print)
ISSN 2704-5919 (online)
ISBN 978-88-5518-223-2 (print)
ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF)
ISBN 978-88-5518-225-6 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-226-3 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

www.fupress.com